

DIE GENESE DES KOLOSSES VON MARIENBURG

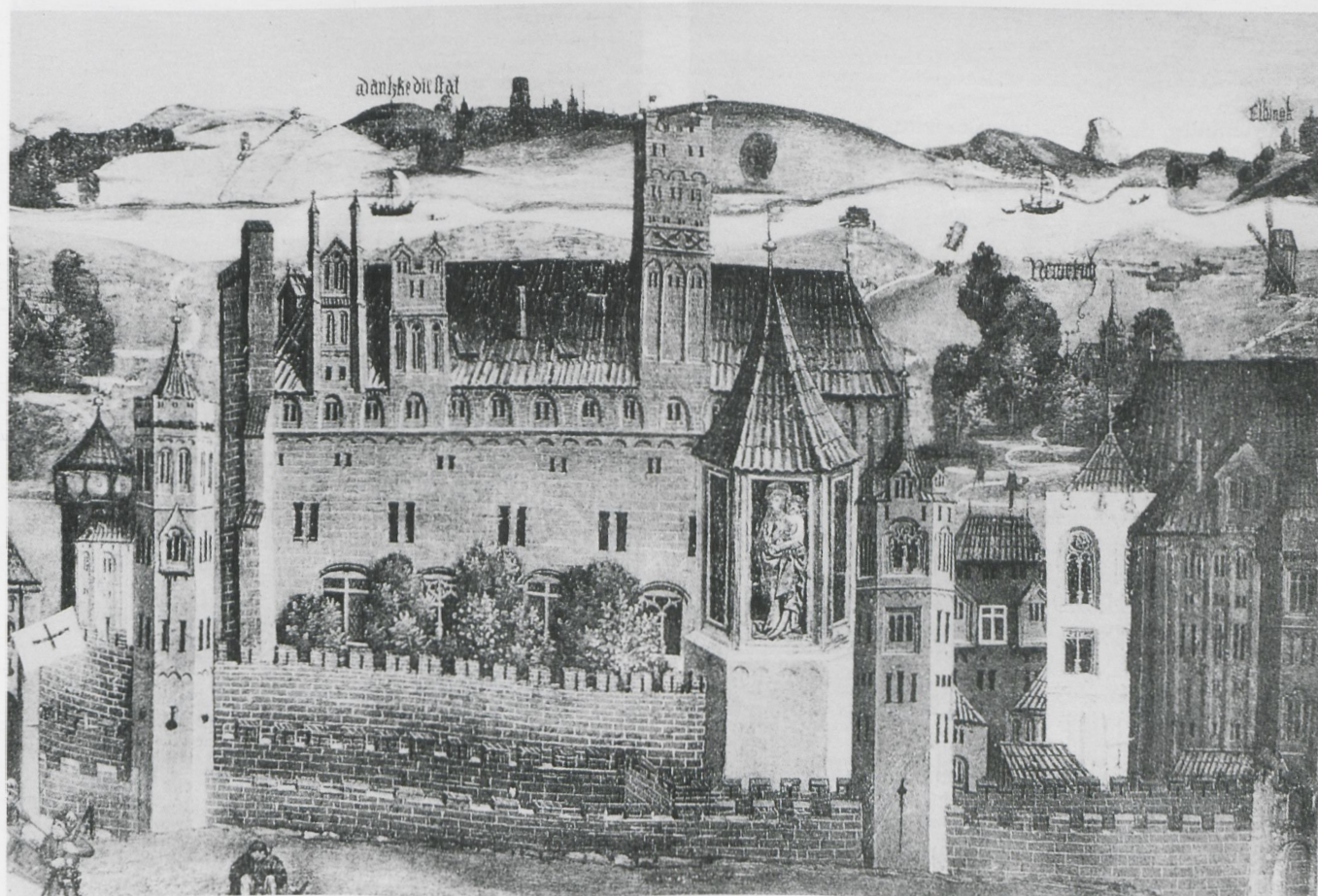
Andrzej Grzybowski

Frau Professor Karolina Lanckorońska gewidmet

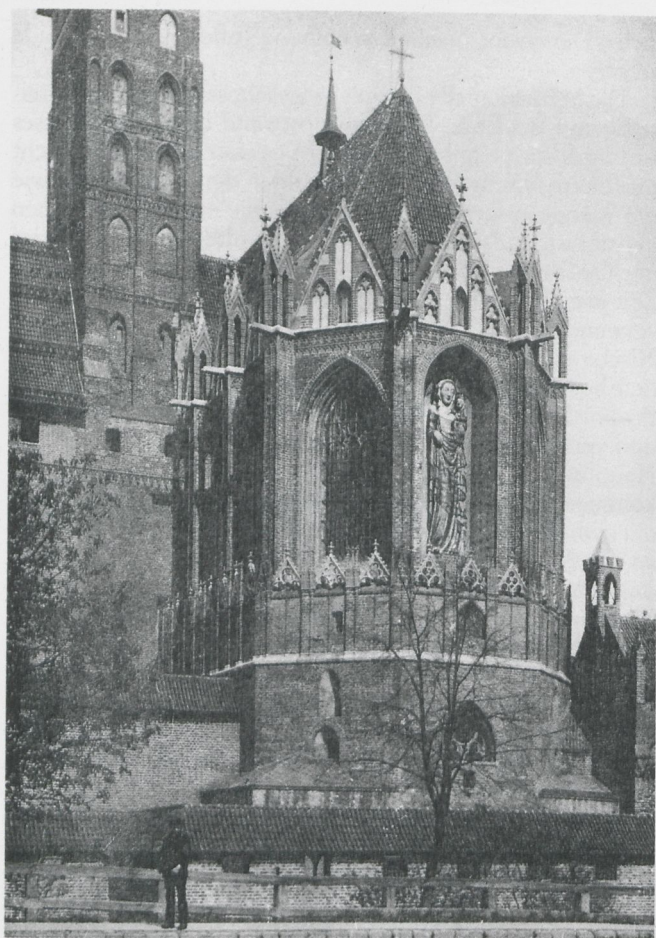
Bis zu dem verhängnis vollen Tag des 26. Januar 1945,¹ als die Kapelle des Marienburger Hochschlosses vom sowjetischen Heer bombardiert und zerstört wurde, hatte in der Nische der Ostwand eine kolossale, 8,5 M hohe Statue Mariä mit Kind, die größte Skulptur des europäischen Mittelalters [1-7] gestanden.² Charakteristisch für Preußen war das Material – der Kunststein, aus dem die Statue angefertigt wurde –, sowie die Mosaikverkleidung der Oberfläche dieser Skulptur und der Nischen, die einmalig war. Die technologisch-historische Untersuchung, die von Maciej Kilarski vorgenommen wurde, hat den Anfertigungsprozeß der Marienburger Skulptur dargelegt,³ und dank der Abhandlung von Szczesny Skibiński über die Kapelle wurde die Ikonologie der Marienstatue erläutert. Die bisherigen Forschungen, obwohl tiefgreifend und ausführlich durchgeführt, haben jedoch eine grundlegende Frage außer Sicht gelassen: warum wurden eigentlich der Statue so ungewöhnlich große Ausmaße verliehen?⁴ Die Größe ist dann doch ein Problem an

sich – ‘Dimension macht Erscheinung’, pflegte Mircea Eliade zu sagen.

Die Schloßkapelle ist ein zweigeschossiger Saal mit dreiseitigem Ostschluß. Die Außenostwand des Chorschlusses ist blind: statt eines Fensters gibt es dort eine große, nicht profilierte Nische [8], die – obwohl in der gleichen Zeit wie die Wände ausgemauert – höher als die nebenan gelegenen Fenster ist, und die Spitze ihrer Archivolte ragt bis zum Fries der Ostfassade hinauf.⁵ Die Figur entstand in der gleichen Zeit wie die Mauer – es wurde dabei sogar dasselbe Gerüst verwendet.⁶ Die Statue hob sich vom Hintergrund der Nische ab, indem sie etwas mehr als um die Hälfte der Relieftiefe hervorstand.⁷ Die Figur wurde auch architektonisch der Proportion der Nische angepaßt: sie war etwas zu schmal und vertikal oblong – ihre Gesamthöhe maß 7 Größen des Hauptes. Der durchaus kompakte Körper ließ sich fast vollkommen in ein Rechteck einschreiben. Nur die rechte Hand mit dem Zepter ragte heraus, sonst schmiegen sich die Arme an den Korpus kompakt an. Der Oberkörper war kurz und der untere Rumpfteil schmal und oblong. In der Stellung Mariä und besonders in der Biegung ihres Knies prägte sich leicht der Kontrapost aus. Das über den linken Arm geworfene Gewand wallte mit vertikalen, parallel verlaufenden Falten, die an beiden Seiten in sanft gestaltete Kaskaden übergingen, herab. Diejenigen Forscher, die mit dem Werk vertraut waren, verurteilten die Proportionsfehler: den etwa zu kurzen rechten Arm und den viel zu kleinen Vorderarm, auf



1. Das Hochschloß in Marienburg. Ein Detail des verschollenen Gemäldes ‘Die Belagerung Marienburgs’ (vor 1488) aus dem Artushof in Danzig.



2. Marienburg, die Hochschlosskapelle. Ansicht vom Südosten (Foto Dethlefsen 1898. Archiv des ISPAN Warszawa).

dem das Jesuskind saß, zugleich aber betonten sie den schönen Faltenwurf. Das Kind hielt die Erdkugel in der linken Hand, seine Rechte legte es auf die Brust Mariä. Das Gesicht der Muttergottes war nicht proportioniert, viel zu breit, mit ovalen, weit auseinander gesetzten Augen, aber diese Vereinfachung der Gesichtszüge ergab sich aus der Monumentalität. Das vergoldete Szepter Mariä war ursprünglich mit einer Schwertlilie – und nicht mit einem Eichenblatt – gekrönt. Die Krone wurde dem Jesuskind erst 1821-1823 aufgesetzt, die Krone Mariä wurde während der konservatorischen Arbeiten 1869 neu angefertigt und die rechte Hand Mariä, die 1903 abgebrochen war, wurde durch eine neue ersetzt.⁸ Trotz zweier gründlicher Renovierungen – vor allem der Mosaikverkleidung – war die Gesamtform der Skulptur bis 1945 im wesentlichen unverändert geblieben.

Ferdinand von Quast hatte 1851 die Farbgebung der Mosaiks als ausgezeichnet bewertet und die Schuld an schlechter ausgefallenen Partien des Werkes den Konservatoren beigemessen. Die heutige Beschreibung, gestützt auf die vagen Schilderungen der früheren Forscher und auf die Schwarz-Weiß-Fotoaufnahmen, stimmt gewiß nicht mit der ursprünglichen Form dieser eigenartigen Skulptur überein. Das Mosaik milderte nicht nur die plastische Strenge dieser gigantischen Figur, sondern ergab einen einzigartigen Effekt des Schimmerns und Flimmerns der Skulptur sogar bei

bewölktem Himmel. Der Verlust dieser Skulptur war also besonders empfindlich, in diesem Fall noch mehr spürbar als bei der Untersuchung anderer, vollständiger erhaltenen Kunstwerken.

Der Rock Mariä war goldfarben, ihr Mantel – dunkelrot, mit goldenen Vögeln verziert, die Rückseite des Mantels – blau, das Maphorium – weiß und das Haar – golden und braun. Christus trug ein rotes Gewand mit goldenen Blumen. Die Hinterwand der Nische war mit goldfarbenem Mosaik ausgelegt, die Leibung blau, verziert mit Goldsterne.

Obwohl die ästhetische Qualität dieses Werkes kein Gegenstand unserer Betrachtung ist – in Anbetracht der Zerstörung der Skulptur wäre das schwer durchführbar – soll an dieser Stelle die Behauptung von Adolf Reinle erwähnt werden, daß es sich bei den Kolossen nicht so sehr um künstlerische Darstellungsart, sondern eher um Erfüllung einer ikonographischen Aufgabe handelte. Selbst der technischen Schwierigkeiten wegen sollte oder mußte der ästhetische Ansatz vernachlässigt werden. Die gigantischen Statuen gehören nämlich, um es ganz allgemein auszudrücken, nicht nur zur Welt der Bilder, sondern sind in der Denkweise eingewurzelt, die in der Mythologie den vollkommendsten Ausdruck gefunden haben.⁹ Die von diesem Wissenschaftler angeführte Kultskulptur von Athena sowie die Plastiken von Polyklet scheinen als Ganzes für ein prähistorisches Idol gehalten zu werden, für eine Kulturerscheinung, die eher als



3. Die Figur Mariä mit Kinde aus der Ostwand der Hochschlosskapelle (Repr. des Diapositive in Farbe, vor 1945. J.G. Herder - Instituts Marburg).



4. Die Figur Mariä mit Kinde aus der Ostwand der Hochschlosskapelle, vor 1945 (Archiv des Muzeum Zamkowe in Malbork).

Gegenstand ethnographischer Forschungen und nicht als Forschungsobjekt der Kunstgeschichte betrachtet werden sollen; man hatte damals ganz bewußt – sowohl in formaler als auch in materieller Hinsicht – eine Kultdarstellung von einer Kunstdarstellung unterschieden.

Über die Datierung der Statue – um 1340 – sind sich die Forscher einig; 1344 wurde nämlich die Kapelle geweiht und in ihrem Inneren befinden sich auch Figuren und Maßwerke aus Stuck. Die Marienstatue wurde höchstwahrscheinlich schon nach der Aufsetzung des Daches, aber noch vor der Bewölbung des Raumes gegossen.¹⁰ Schon die frühen Forscher sind darauf aufmerksam geworden, daß die Einsetzung des *festum beate Virginis conceptionis qua digna fuit concipere dominum Ihesum Christum*¹¹ vom Hochmeister Dietrich von Altenburg im Jahre 1340 mit der Stiftung der Marienstatue verbunden gewesen sein könnte.

Die plastische Masse, aus der die Skulptur angefertigt wurde, bestand aus Gipsestrich mit einer Beimischung von 2-6 Prozent Calciumcarbonat.¹² Nachdem das Presbyterium der Kapelle infolge der Artilleriebeschießung am Ende des 2. Weltkrieges in Trümmer ging, bleiben von der Mariastatue nur zahlreiche große und kleine Blöcke aus Kunststein mit mehreren Mosaikfragmenten übrig.¹³ Kurz nach dem Krieg konnte man noch aus den erhaltenen Bruchstücken einige Skulpturfragmente wiederherstellen – insgesamt 3,75 M, was

mit dem später gefundenen Kopf etwa 5 M der Gesamthöhe der Skulptur ergab. Der Kopf war jedoch sehr stark beschädigt, und auf dem Gesicht war kaum noch Mosaik zu erkennen. Die Anfertigung eines Gußwerkes aus Kunststein, das solche Ausmaße hatte, war eine ungewöhnliche Leistung. Maciej Kilarski hat in seinem Studium, das auf ausführliche Beobachtungen der Skulpturreste gestützt war, den Entstehungsprozeß der Plastik, die ohne Zweifel ein Abguß gewesen ist, wiederhergestellt. Die ganze Gestalt war in einzelne Sektionen, die ungefähr 1,5 M hoch waren, eingeteilt, mit erkennbaren Spuren der Bindespalten, die bei der Segmentierung des Abgusses entstanden waren.

Die Tessera der Mosaikverkleidung wurde aus einer bunten undurchsichtigen Masse angefertigt; ein Teil der Tessera ist mit Blattgold überzogen. Die Mosaikstücke waren im Durchschnitt 1,3 Zentimeter groß. Die angewandte Anfertigungstechnik erinnerte an italienische Mosaikarbeiten, die für die Auslegung mittelalterlicher Chorschranken angewandt worden waren. Die Mosaikverkleidung wurde, wie oben erwähnt, zwei gründlichen Renovierungen unterzogen, die sich wegen des Abbröckelns vieler Mosaikstücke als unentbehrlich erwiesen haben.¹⁴

Nach der einhelligen Meinung der Forscher – von Ferdinand von Quast bis zu heutigen Wissenschaftlern – war die



5. Ein Detail der Figur Mariä mit der Kinde aus der Ostwand der Hochschlosskapelle in Marienburg, 1903 (Archiv des Muzeum Zamkowe in Malbork).



6. Ein Detail der Figur Mariä mit der Kinde aus der Ostwand der Hochschlosskapelle in Marienburg, 1903 (Archiv des Muzeum Zamkowe in Malbork).



7. Ein Detail der Figur Mariä mit dem Kinde aus der Ostwand der Hochschlosskapelle in Marienburg (Repr. nach B. Schmid, *Die Marienburg*, 1941).

Marienburg Figur ursprünglich nur polychromiert und erhielt ihre Mosaikverkleidung erst später, in den 70er Jahren des 14. Jhs.¹⁵ Bernhard Schmid hat sich gegen diese Behauptung geäußert – aus technologischen, künstlerischen und historischen Gründen, und nur seiner Intuition folgend – daß die Mosaikverkleidung der Statue gleich nach deren Anfertigung ein viel natürlicher technologischer Vorgang gewesen wäre.¹⁶ Diese Zweifel lassen sich jedoch nicht aufrechterhalten. Schon durch Quast war es bekannt, daß die Figur unter dem Mosaik bemalt war,¹⁷ was durch die kürzlich von Maria Poksińska durchgeführten Untersuchungen bestätigt wurde.¹⁸ Auf der Steinoberfläche im Bereich des Mantels Mariä wurden zwei für das Mittelalter typische Rotpigmente, Minia und Zinnober, festgestellt. Dieses zuletzt genannte sollte wohl durch seine dunklere Farbe die Modellierung betonen. Noch kurz nach der Zerstörung der Skulptur waren die Spuren der Vergoldung auf den Bruchstücken sichtbar.¹⁹ Wegen des schnellen Verblässens der ursprünglichen Polychromie wurde diese durch die Mosaikauflage ersetzt.

Diese Tatsache wird mit dem Entstehungszeitpunkt zwischen 1371-1409 eines anderen Mosaikwerkers – der Stifftafel in der Kathedrale zu Marienwerder (Kwidzyna) verbunden.²⁰ Weil das dritte nordeuropäische Mosaik des 14. Jahr-

hunderts an der Fassade des Querhauses des Prager Domes in den Jahren 1370-1371 entstanden war,²¹ wurden alle drei Mosaiken einer venezianischen Werkstatt zugeschrieben. Dies ist ein Sonderproblem, welches eine eingehende technologische Vergleichsuntersuchung benötigt, aber die Unterschiede in der Komposition, Koloristik und Technik zwischen dem Prager und dem Marienwerder Mosaik, auf die schon Schmid verwiesen hat, schließen die Identität des Künstlers entschieden aus.

Die riesige Marienskulptur war nicht die einzige Figur in der Marienburg Kapelle, die aus Kunststein angefertigt worden war – aus demselben Stoff wurden zahlreiche Statuen im Innern der Kapelle gemacht – die Heiligen und Apostel in Lebensgröße sowie die Portalplastiken und architektonischen Details, z.B. Maßwerke. Die Verwandtschaft der Koloßfigur mit anderen Bildhauerwerken dieser Kapelle, die seit langem offensichtlich war, wurde von Karl Heinz Clasen, dem Verfasser einer Monographie über die preußische Bildhauerei, verdeutlicht. In dem Schöpfer dieser Koloßfigur hatte er den Meister erkannt, der auch die Szene der Himmelfahrt in Kunststein gegossen hatte, und bewies das anhand eines Vergleichs der Gestaltung der Figurenskulpturen und deren Faltenwurfs mit der Figur des hl. Peter.²² Dieser Meister hatte auch an der Anfertigung der Skulpturen in

der unteren Kapelle zur hl. Anna gearbeitet, wo er folgende Bilder schuf: die Krönung Mariä, Christi Himmelfahrt, das jüngste Gericht sowie die Gestalten des hl. Peter und eines Propheten. In der oberen Kapelle hatte er dagegen die Gestalt Jesu, die Personifizierung der Ecclesia und der Synagoge, den thronenden Christus und eine ganze Reihe anderer Figuren gemeißelt. In dem großen Refektorium im Hochmeisterpalast haben die Gesichter auf dem Kapitell der Nordsäule fast identische Züge mit denen von Maria aus der Mosaikskulptur.²³

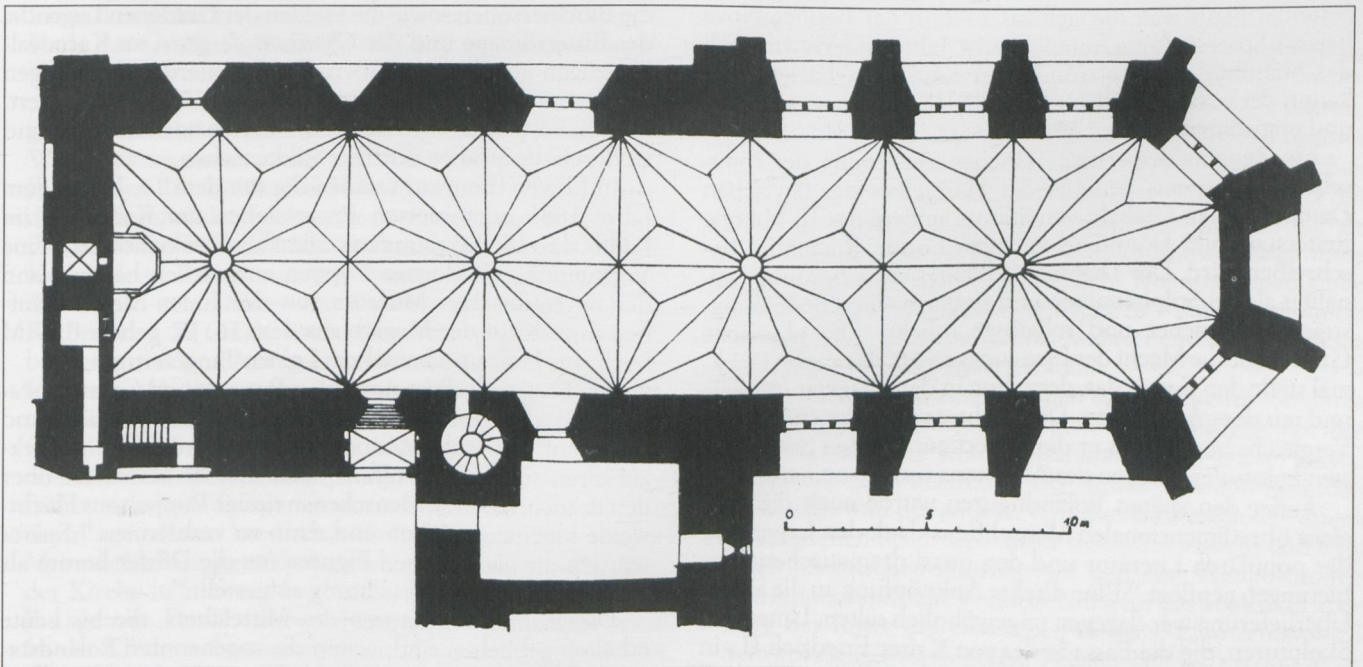
Schmid, der sich unter allen Forschern zur Stilgenese der Marienburger 'Mosaik-Maria' am ausführlichsten äußerte, wies auf die schwäbische Plastik hin, insbesondere auf die Skulpturen in Rottweil, Gmünd und Augsburg und darüber hinaus auf das rheinländische Oberwesel.²⁴

Für die Anfertigung der kolossalen Marienskulptur wurde in der Tat die in Preußen einzig anwendbare Methode gewählt – die Verwendung von Kunststein. Auch wenn in diesem Land sogar natürliche Steinlagerstätten verfügbar gewesen wären, hätten das Ausmeißeln und die Montage einer so riesigen und schweren Statue die damaligen technischen Möglichkeiten überschritten. Die typisch deutsche Technik der Kunststeinarbeit war in der letzten Terz des 13. Jhs. mit den Skulpturen in Quedlinburg, Trausnitz und Regensburg langsam vergangen.²⁵ In den Staat des Deutschen Ordens in dem 4. Viertel des 13. Jhs. übertragen und bald in dem benachbarten Westpommern und Großpolen verbreitet, wurde sie zusammen mit den Plastiken aus Keramik zu einem charakteristischen Merkmal in diesem Land, wo eigene Lagerstätten von dem für die Bildhauerarbeiten geeigneten Stein völlig fehlten. Mit der monumentalen Statue in Marienburg hatte die Stuckplastik den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreicht.

Man hat die Mosaizisten nach Marienburg wahrscheinlich aus Venedig herangezogen, wo sich der Hauptsitz des Deutschen Ordens bis 1309 befand. Im 14. Jahrhundert

besaß Venedig schon eigene Schulen der Mosaikkunst, die unabhängig von den byzantinischen Meistern wirkten. Die übrigen Gebiete Italiens waren zu dieser Zeit in der Mosaikkunst wenig kreativ, ausgenommen die Schöpfer der Fassadenverkleidung der Kathedralen in Siena und Orvieto.²⁶ Ausserdem sind die spätromanischen Wandmosaiken aus Frankreich, Deutschland und aus Spanien urkundlich bewiesen, die sich aber (außer den Fußbodenmosaiken) nicht erhalten haben. Die einzigen nordeuropäischen Wandmosaiken aus der Zeit zwischen dem 8. (die Apsis der St.-Salvator-Kirche in Germigny-des-Prés) und 19. Jh. sind die bereits erwähnten Werke in Prag und in Marienwerder. Dieser Versuch einer Übertragung jener spezifisch italienischen Technik einer monumentalen Dekorationskunst auf die Gebiete diesseits der Alpen ist gescheitert. Die Mosaikverkleidung findet eigentlich keinerlei Entsprechung, wenn man die in Italien gebräuchlichen spiralen Säulenschäfte sowie die Applikationen auf der Tiara und dem Pallium auf dem Grabmal von Clemens IV (gest. 1268) in Viterbo außer acht läßt.²⁷

Die Kolossalstatue gehört zu den wichtigsten Bildtopoi der Menschheit. Von den prähistorischen Zeiten an trat sie in verschiedensten Kulturen auf. Daß dieses Phänomen von der Entwicklungsstufe der Technik kaum abhängig war, beweisen schon die weltbekannten polynesischen Standbilder auf der Osterinsel. Von den vielen europäischen Denkmälern sollen hier nur einige genannt werden, nämlich die 20 Meter hohen Kolosse in Theben (15.-14. Jh. v. Chr.) und in Ägypten, dann die frühen griechischen Riesenstatuen – der Kuros aus Sunion (um 590/580 v. Chr.) und der im Altertum weitbekannte Koloß der Naxoser auf Delos sowie die berühmt gewordenen 12 M hohen Statuen von Athena Parthenos zu Athen und von Zeus in Olympia, die von Phidias in der Technik der Chryselephantine geschaffen worden waren, und schließlich die bronzene 16 M hohe Athena Promachos auf der Akropolis zu Athen. Die berühmteste überdimensionale Skulptur der Antike war natürlich der Koloß von Rho-



8. Marienburg, die obere Kapelle des Hochschlosses, Grundriß (nach S. Skibiński).

dos, die über 30 M hohe Erzstatue des Helios, die 292-280 v. Chr. errichtet worden war. Das Streben nach der Überdimensionalität kam auch in der hellenistischen²⁸ Kunst zum Vorschein. Im Jahre 272 v. Chr. wurde auf dem Kapitol die Jupiter-Statue errichtet, ursprünglich aus Terrakotta, um später durch eine Bronzefigur ersetzt zu werden. Durch die Lysippschen Kolosse inspiriert, errichteten die Römer das Standbild des Zeus in Tarent, den zweithohen Koloß der antiken Welt. Im Jahre 72 v. Chr. wurde die 13 M hohe, im pontischen Apollonia eroberte Apollo-Statue auf dem Kapitol in Rom aufgestellt.

Dort hatten sich die meisten antiken Denkmäler gefunden, die im Mittelalter erhalten geblieben waren. Man konnte dort mindestens 7 kolossale Statuen ausgestellt:²⁹ die 'Dioskuren' auf dem Quirinal (mehr als 5,5 M hoch), zwei Marmorfiguren des Nil und des Tiger (beide etwa 4,5 M hoch), eine andere Flußgottheitskulptur, genannt Marforio (6,1 M hoch), die neben der Kirche San Pietro in Carcere gestanden hat, das Bronzereiterstandbild Mark Aurels vor dem Lateranpalast und schließlich zwei Bruchstücke der Bronzestatue Konstantin des Großen (bzw. Konstantius II): der Kopf (1,77 M) und die linke Hand (1,5 M), die auch auf dem Lateran der Öffentlichkeit zur Ansicht hingestellt waren. Die Identifizierung dieser Denkmäler, die in *Mirabilia urbis Romae* enthalten waren, unterscheidet sich aber von der heutigen. Mit diesen Relikten der vergangenen Pracht der Ewigen Stadt waren reisende Pilger vertraut, und in verschiedenen Reiseführern wurden die Kolosse schon im 12. Jahrhundert erwähnt.³⁰ Vom Anfang des 14. Jahrhunderts an wurden die dort enthaltenen Beschreibungen durch Karten und Ansichten mit altertümlichen *colossi* illustriert. Aus der berühmten bronzenen Helios-Statue (um 58 n. Chr.) hatten sich nach ihrer Zerstörung im 4. Jahrhundert nur der Kopf (der das Haupt Neros darstellte) und eine Hand erhalten und wurden vor dem Lateranpalast zur Schau gestellt. Im Palazzo dei Conservatori befindet sich das Haupt (2,95 M hoch) einer Kolossalen Marmorfigur des Kaisers Maxentius (etwa 12 M hoch), die später in das Bildnis Konstantin des Großen umgearbeitet wurde und Teil einer in der Sitzposition dargestellten Figur war, die sich bis 1486 in der Basilica Nova befand. Spätestens am Anfang des 14. Jahrhunderts war auch das Standbild eines oströmischen Kaisers in Barletta bekannt, der wahrscheinlich aus dem 5. Jh. datiert werden soll und ursprünglich etwa 5 M hoch war.³¹

Ein Zeugnis der zeitgenössischen Auslegung der römischen Kolosse aus der Zeit der Herrschaft der flavischen Dynastie ist das Gedicht von Statius, in dem das 18 M hohe Reiterstandbild Domitians auf dem Forum Romanum beschreiben wird. Der Dichter betrachtet die Überdimensionalität als ein Stilphänomen und zugleich einen Bedeutungsträger politischer und religiöser Inhalte. Die physische Größe solle die Macht der Idee ausdrücken, das riesige Denkmal stelle den Kaiser dar, der schon in der Ewigkeit verweile und mit dem Äther atme. Der Dichter war sich sicher dieses Vergleichs bewußt, als er die Reiterfigur mit den berühmtesten kolossalen Statuen des Altertums verglichen hatte.³²

Außer den späten Rolandfiguren wurde auch die Idee einer überdimensionalen Menschfigur dank den Legenden, der populären Literatur und den quasi-dramatischen Darbietungen gepflegt.³³ Eine direkte Anknüpfung an die antike Überlieferung war dagegen ungewöhnlich selten. Unter den Skulpturen, die die Fassade des von Kaiser Friedrich II., in Capua (1234-1239) erbauten Brückenkastells³⁴ geziert hatten, befand sich über dessen Portal ein in klassizistischer

Manier geschaffenes Relief, das eine Frauenbüste zeigt (zur Zeit befindet es sich in Museo Campano). Selbst der Kopf ist 0,8 M hoch. Es soll eine Personifizierung von *Capua Fidelis* – und nach neuerer Interpretation – *Iustitia imperialis* darstellen.

Die mittelalterlichen Aufführungen und die Literatur waren mit freundlichen Giganten bevölkert; mit gutmütigen Riesen, die die Menschen vor bösen Mächten schützten, aber auch mit diabolischen, gefährlichen Ungeheuern versehen.³⁵ Die mittelalterliche Epik schilderte heidnische Riesenkrieger, die von den christlichen Rittern besiegt wurden – von Arthur, Karl dem Großen oder Roland, die auch von riesigem Wuchs sein sollten. Die großen Städte des Mittelalters pflegten die mündliche Überlieferung über heimische Schutzgiganten, eine Art Genius loci: z. B. in London, wo das 4,2 M hohe Bild von Gog und Magog die Fassade des Rathauses dekorierte.³⁶ In Antwerpen stand auf dem Marktplatz eine 12 M hohe Figur Druon Antigons, eines legendären Giganten, der die Stadt gegründet haben soll und der für seine Greuelthaten von Silvius Brabo, dem Verbündeten von Julius Cäsar, ums Leben gebracht worden war. Die Figur ist Ende des 14. Jhs. verbrannt. Im benachbarten Douai war die Figur des Gayant sogar 6 M hoch.

Im Norden Europas begegnete man den riesigen Puppen, die Rollen der legendären Giganten, der Stadtgründer, Schutzheiligen und Schirmherren in feierlichen Prozessionen und Aufzügen spielten.³⁷ Die wohlthätige und gönnerhafte Natur der Giganten wurde auf ihre kolossalen Darstellungen übertragen, die der apotropäischen Magie dienen sollten.³⁸ Die Benutzung menschenähnlicher, riesiger Puppen, Marionetten und Mannequins im Jahre 1265 in der Prozession am Feiertag des hl. Geistes in Alenquer (Portugal) ist urkundlich belegt.³⁹ Den Höhepunkt ihrer Popularität hatten die gigantischen Figuren, die bei Karnevalsumzügen getragen wurden, in den Niederlanden Ende des 14. Jahrhunderts erreicht. In religiösen Prozessionen benutzte man die Figur des hl. Christophorus. Die Urkunden berichten, daß noch vor 1367 auch die Puppe Goliaths in den Festzügen getragen wurde. Im 15. Jahrhundert war es Mode geworden, die Bibelpersonen sowie die Helden der Goldenen Legende, der Ritterromane und der *Chansons de geste*, an Karnevalsumzügen getragen zu haben. Die Popularität der riesigen Puppen in den Niederlanden sank im 16. Jahrhundert, obgleich Festzüge mit großen Marionetten noch heute ab und zu durch die Straßen dortiger Städte ziehen.

In Löwen (Leuven) wurden die seit dem 14. Jh. bis zum Jahre 1681 organisierten Prozessionen am Karfreitag im Laufe des 15. Jahrhunderts allmählich säkularisiert. Eine Vorstellung, wie dortige Puppen ausgesehen haben, kann der im städtischen Museum van der Kelen-Mertens aufbewahrte Kopf der Megäre aus dem 16. Jh. geben: 0,97 M hoch, aus Holz und bemaltem Leinen⁴⁰ angefertigt.

Die Frage, ob diese portablen Puppen und Gigantenstatuen auf die Opferriten der altertümlichen Gallier (und somit auf die frühere, noch keltische Tradition) zurückzuführen sind, bleibt offen: Julius Caesar berichtete über den Brauch, lebende Menschen in riesige Puppen aus Flechtweide hineinzuschieben und dann zu verbrennen.⁴¹ Später wurden die gigantischen Figuren um die Dörfer herum als Symbole für Ackerbefeuchtung aufgestellt.⁴²

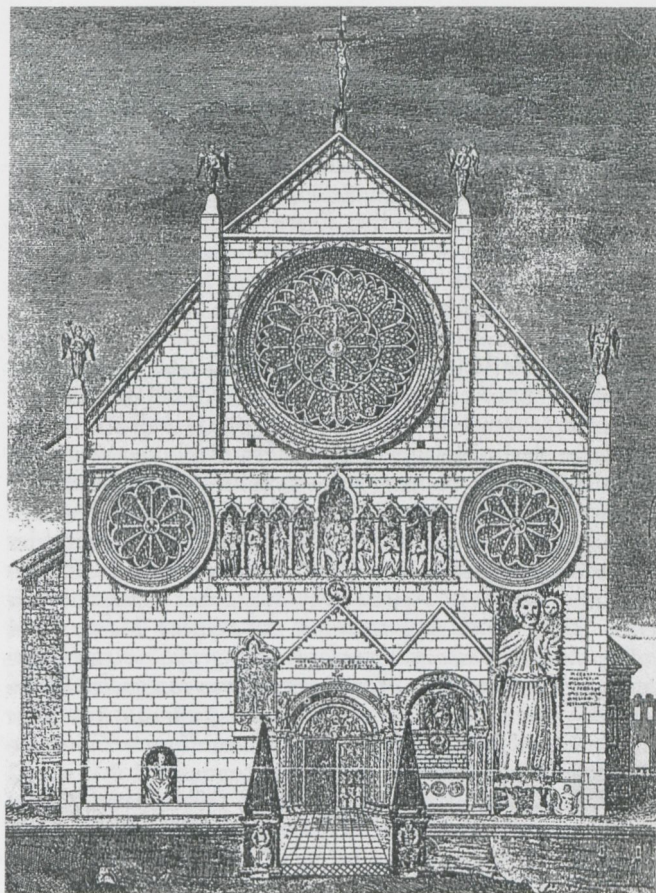
Die größten Skulpturen des Mittelalters, die bis heute erhalten geblieben sind, waren die sogenannten Rolandstatuen, die frei auf den Stadtmarktplätzen standen. Sie stellten junge Ritter mit gezogenem Schwert in der Hand dar und

sollten bestimmte Stadtrechte und Privilegien personifizieren.⁴³ Von ein paar Ausnahmen abgesehen, treten die Rolandfiguren fast ausschließlich östlich der Weser auf und sind in Brandenburg und Sachsen besonders zahlreich. Von den 41 bekannten Beispielen haben sich nur 19 im Ganzen und vier in Fragmenten erhalten. Die frühesten waren vermutlich aus Holz geschnitzt, um ab 14. Jh. durch die aus Stein gehauenen Standbilder ersetzt zu werden. Die heute noch bestehenden Rolandstatuen werden in eine spätere Zeit als der Marienburger Koloß datiert; der älteste Roland in Bremen entstand im Jahre 1404 und ist 5,5 M hoch. Die größten, aus den Überlieferungen bekannten Rolandfiguren, konnten sogar etwa 6 M hoch sein. Der vermutlich früheste hölzerne Roland in Bremen wurde wahrscheinlich schon 1186 erwähnt und verbrannte im Jahre 1366.⁴⁴ Auch die Holzfigur in Halle entstand wahrscheinlich um 1240-1245. Der Hamburger Roland wurde kurz vor 1342 errichtet und die Holzfigur in Buch stammte ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert.⁴⁵

Von gewaltigen Ausmaßen der Rolandstandbilder zeugt wohl die Schilderung eines Tourniers in der Magdeburger Chronik (1281-1285),⁴⁶ die zwar auf die Überlieferung (die Sage vom Gral und den Rittern der Tafelrunde) zurückzuführen ist, aber hinsichtlich dessen Spielregeln seine germanische Herkunft verrät. Das aus Anlaß des Maifestes veranstaltete Tournierspiel beruhte auf das Speißenwerfen in den Schild eines primitiven riesigen Kriegers, dessen Holzfigur den Winter personifizierte und auch den Namen Roland – genauso wie die städtischen Standbilder – trug.

Der Ursprung und die Genese der Rolandstatuen bleiben ungeklärt; auch ihre Benennung und Bedeutung sind umstritten. Nach Paul Platen entstand dieser Standbildtyp an der Wende des 13. Jhs. aus der Umgestaltung alter Kreuze, die in den Städten und auf den Märkten aufgestellt wurden.⁴⁷ Jacob Grimm und A. Holtzmann leiteten den Ursprung der Rolandstatuen, die oft auf Säulen gestellt waren, aus der Irminsäule (Irminsul), dem Sinnbild eines fröhsächsischen Himmelsgottes, her. Eines dieser Baumstammförmigen Idole war 772 bei Heresburg (Westfalen) von Karl dem Großen zerstört worden.⁴⁸ Adolf Reinle betont dagegen die Einwirkung der literarischen Überlieferung der Geschichte Karls des Großen auf die Entstehung und Bedeutung der Rolandstandbilder.⁴⁹

Neben den Statuen konnten auch die großen Darstellungen der mittelalterlichen Mosaikbilder sowie die Glas- und Wandmalerei das Ausmaß der Marienburger Figur beeinflussen. Das riesengroße Mosaikdarstellungen von Maria, die als Orantin abgebildet wurde, dekorieren z.B. die Apsiden der Kirche Santa Maria e Donato in Murano und der Kathedrale in Torcello, und die bis zu 10 M hohen Brustbilder Christi schmückten die Kalotten der Apsiden in den Kathedralen in Cefalù und Monreale. In der Glasmalerei begegnet man großen Figuren schon im 12. Jh., und in der 2. Hälfte des 13. Jhs. waren sie für die deutsche Kunst charakteristisch (Straßburg, Köln). In der Wandmalerei bildete die Gestalt des Hl. Christophorus Anlaß zur Darstellung einer überdimensionalen Menschenfigur. Das wahrscheinlich frühest erhaltene Beispiel findet man in der Kirche San Vincenzo in Galliano bei Cantù (Anfang des 11. Jhs.). Die 4-Meter-hohe Riesengestalt des Heiligen wurde auf der Fassade der Kirche in S. Fosca bei Pescule (Südtirol, Mitte des 14. Jhs.) gemalt. Der hl. Christophorus and der Wand des Schiffes der Kirche in Niedermending (Rheinland, Mitte des 14. Jhs.) überragt die assistierenden Heiligenfiguren in Naturgröße um das Dreifache. Von den zahlreichen anderen



9. Gemona (Friuli), Westfassade des Domes (Kupferstich von G.G. Lirutti, 1771).

Beispielen wären noch die Fresken in der Andreaskirche in Köln (um 1340)⁵⁰ und eine gigantische, über 10 Meter hohe Christophorusabbildung in der Nikolauskirche in Wismar (15. Jh.) zu nennen. Um so wichtiger scheint die Tatsache zu sein, daß auch auf eine einzigartige kolossale Steinfigur dieses Heiligen hingewiesen werden kann: die etwa 7 Meter hohe Skulptur an der Westfassade des Domes in Gemona (Friuli), aufgestellt in einer flachen Nische an der Südseite der Fassade [9]. Die Figur wurde 1331 vom Meister Johannes Griglio und seinem Sohn angefertigt.⁵¹ Anhand ihres Entstehungszeitpunktes, der kurz von der Ausführung der Marienburger Statue lag, sowie aufgrund der Lage dieser Stadt – nördlich von Udine, auf dem Weg von Venedig über Österreich und Mähren nach Preußen – darf angenommen werden, daß die Kreuzritter wahrscheinlich mit diesem eigenartigen Werk vertraut waren.

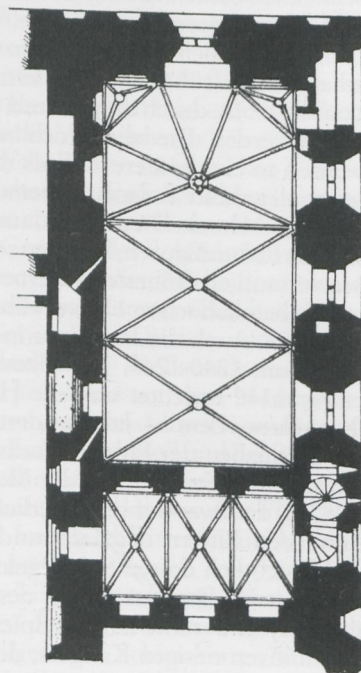
Die Vorstellung einer heiligen bzw. göttlichen Person im Fenster gehört zu einem anderen Rahmenthema, mit dem der Marienburger Koloß zusammenhängt. Diese Vorstellungsweise war bereits in der Kunst des altertümlichen Nahostens und des antiken Griechenland bekannt (obwohl im römischen Reich nicht mehr weiter entwickelt) und schuf einen historischen Hintergrund und eine kompositionelle und ikonographische Voraussetzung für das Standbild in der Burg der Ritter des Deutschen Ordens. Eine zeremonielle Selbstpräsentation in einem Fenster läßt sich schon in der ägyptischen Kunst von der Herrschaftsperiode der 18. Dynastie an verfolgen.⁵²

In der christlichen Theologie ist die uns bekannte früheste symbolische Anspielung des Fenstermotivs auf die jungfräuliche Mutterschaft Mariä in den *Questiones aliae* von Pseudo-Athanasius gegeben. Um die Jungfräulichkeit Mariä zu veranschaulichen, schildert er die Sonne, deren Lichtstrahlen durch das durchsichtige Fensterglas ins Innere einer Hauskammer hindringen, ohne diese Transparenz, selbst beim Sonnenuntergang, zu trüben. Diese Metapher hatte sich die Mariologie noch vor dem 11. Jahrhundert angeeignet, und sie wurde seitdem in der Exegese, der Dichtung und der Hymnen verwendet.⁵³ So kommt sie z.B. in der LV. Predigt Hildeberts von Tours (die Wende des 11./12. Jhs.), im sog. Arnsteiner Marienleich (um 1159) sowie in der Hymne *Dies est laetitia* zum Ausdruck. Obwohl in der Bibel die Bezeichnung *Porta* (Ps. 118/117,20; Gen. 28, 17) auftritt, wurde Maria in der mittelalterlichen Literatur als *fenestra celi*, *porta celi*, *janua domini*, *porta paradisi* o.ä. benannt. Die Bezeichnungen 'Fenster', 'Pforte' und 'Tür' waren auswechselbare Attribute Mariä, die auf ihre Rolle in der Erlösung der Menschheit hingewiesen haben.⁵⁴ Die mariologische Pforte-Symbolik hat der hl. Aelred in der Metapher *porta orientalis* entwickelt: «*Porta orientalis est sanctissima Maria. Nam porta, quae solet esse adversus orientem, primo recipit claritatem solis. Sic beatissima Maria, quae semper respiciebat adversum orientem, ad claritatem scilicet Dei, primo suscepit in se radium, imo totam plenitudinem claritatis illius veri solis, scilicet Filii Dei (...)*».⁵⁵

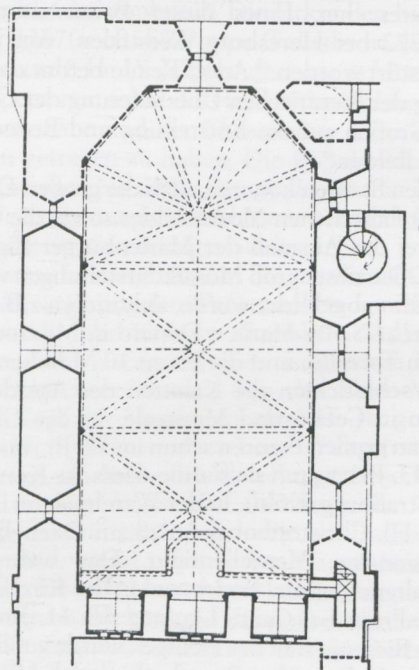
Zwei Aspekte der mariologischen Metapher *fenestra/porta celi* stehen in der Beziehung Ursache-Wirkung zueinander; der Abstieg Christi hat die Erhebung des Menschen ermöglicht. Die früheste Mariametapher als eines Himmelsfensters schildert die Muttergottes nur als Öffnung, durch welche die menschliche Seele zum ewigen Leben gelangen kann (so ist es in der Hymne *De Sancta Maria* von Venantius Fortunatus aus der 2. Hälfte des 6. Jhs.).⁵⁶ Eine vollentwickelte Auffassung dieser Metapher – das Himmelsfenster, durch das der Sünder in die Sphäre der Sterne hineintritt – findet man in einer pseudoaugustinischen Predigt, in der – genauso wie in der Bibel – die Vorstellung der Himmelspforte verwendet worden ist, wie auch in einer anderen pseudoaugustinischen Predigt aus dem 8. Jh.: «*Facta est Maria fenestra celi, quia per ipsam Deus verum fudit saecula lumen*».⁵⁷ Maria wird zum Fenster der Einverleibung.

Die von A. Salzer zusammengestellten Beiworte und Symbole, die in der patristischen Literatur, in der lateinischen Hymnendichtung und in deutschen mittelalterlichen Schriften im Zusammenhang mit Maria verwendet worden waren, beweisen die Popularität dieses Vergleiches Mariä mit dem Fenster.⁵⁸

In seiner ikonologischen Analyse des Marienburger Kolosses ist Szczyński Skibiński zur Schlußfolgerung gekommen, daß diese Statue die Marienburger Kapelle in ihrem architektonischen Kontext als ein Sanktuarium Mariä bestimmen sollte; in dem urbanistischen Zusammenhang dagegen wurde sie zum Hauptelement des Schloß- und Stadtpanoramas und sollte die Widmung Marienburgs an die Muttergottes bedeuten. Die Identifizierung Mariä mit der Stadt gehe, nach Skibiński, auf die Tradition von antiken Tychen, den Schutzgöttingen der Städte (*fortunae locorum*), zurück. Das Christentum hat diese Rolle auf Maria übertragen. Das Schutz- und Schirmherrschaftsmotiv, das in Marienburg in der Emporhebung der Marienstatue über die Schloß- und Stadtmauer zum Ausdruck kommt, solle in der Athena-Promachos-Statue, einer Abbildung 'der an der



10. Lochstedt, Grundriß der Schloßkapelle des Deutschen Ordens (Repr. nach S. Skibiński).



11. Marienburg, I. Kapelle des Hochschlosses, Grundriß, Schnitt auf der Fensterhöhe (Bearb. von Kilarski).

Spitze kämpfenden Athena', ihren Ursprung haben. Der byzantinischen Bedeutung des Typs Nicopoia gemäß solle das Marienburger Standbild zugleich Maria Victrix darstellen. Mit einer solchen Interpretation kann man leider nicht einverstanden sein, weil diese Statue den Darstellungstyp Hodegetria vertritt.⁵⁹

Skibiński betont die symbolische Bedeutung der Aufstellung der Marien-Figur in einem architektonischen Rahmen, der eine Pforte und zugleich ein (Blind-) Fenster bedeutet. Skibiński behauptet, daß in Marienburg das Thema *porta clausa*, der Tempelpforte aus der Vision Ezechiels (44:1-2) aufgegriffen worden sei.

Die Aufstellung Mariä in einer Nischen, die als blindes Fenster gestaltet war und in dem die Glasscheibe durch die Statue ersetzt wurde, verbindet das Marienmotiv der *porta orientalis* mit dem Motiv der *fenestra caeli*. Skibiński zitiert Pierre Abelards Weihnachtspredigt,⁶⁰ in der beide Motivfäden verbunden worden waren. In der gesamten theologischen Literatur erläutert dieser Text die in Marienburg angewandte Lösung am besten. Auf die Tatsache, daß ein Fenster der gotischen Kathedrale als Sinnbild für Maria und ihre jungfräuliche Mutterschaft begriffen werden kann, hat schon Millard Meiss hingewiesen und mehrere Stellen aus theologischen Traktaten als Beweise dafür herangezogen – vor allem die Worte des hl. Bernhard, der – wie früher Pseudo-Athanasius – behauptete, daß das Wort Gottes in den Schoß der Jungfrau Mariä so hineingegangen sei wie der Sonnenstrahl, der die Glasscheibe durchdringt ohne sie zu beschädigen.⁶¹

Die Interpretation die S. Skibiński dargelegt hat, wird auf unmittelbare Beweise gestützt. In der Schloßkapelle des Deutschen Ordens in Lochstedt (1290-1300) [10] befand sich an der innern Ostwand, um deren einziges Fenster herum, eine Majuskel-Inschrift aus glasierten Fliesen: MARIA GVTE HABE VNS IN DINER HVTE – eine Devise, die nach der Deutung Conrad Steinbrechts – noch von den letzten Ordenshochmeistern in der Version: *Salva nos domina* auf Münzen geprägt werden sollte.⁶² Die symbolische Verknüpfung des Ostfensters der Schloßkapelle mit Maria hatte also im Entstehungsmoment des Marienburger Kolosses schon eine fast ein halbes Jahrhundert währende Tradition hinter sich. Es ist wahrscheinlich, daß der Impuls für derartige Symbolik nicht gerade in Lochstedt gegeben wurde, sondern in Marienburg, in der ersten Kapelle des Hochschlosses, die an derselben Stelle gestanden hatte, seinen Ursprung haben konnte. Beide Schlösser wurden von derselben Bauwerkstatt errichtet. Die ursprüngliche Kapelle in Marienburg, erbaut in der 2. Hälfte der 1280er Jahre [11]⁶³ war identisch mit der Lochstedter Kapelle: ein rechteckiger 2-Joch-Saal mit 5/8 Ostschluß des Innenraumes, mit einem einzigen Fenster in der Ostwand. Auch diese ältere Marienburger Kapelle war mit den in derselben Technik ausgeführten Inschriften dekoriert. Außer der Inschrift an der Südwand, unter dem Bogenfries, zogen sich solche Inschriften um zwei Westfenster um dieselbe Wand herum.⁶⁴ Es scheint also durchaus möglich zu sein, daß das Ostfenster ebenfalls mit einer solchen Inschrift umrahmt wurde – wohl von einem mariologischen Inhalt, wie es auch in der nächstverwandten Lochstedter Kapelle der Fall war.

Das Errichten einer neuen Kapelle für die kolossale Marienfigur gerade an derselben Stelle hatte deshalb eine bestehende, ein halbes Jahrhundert andauernde symbolische Tradition gehabt.

Die Anwesenheit eines so einzigartigen Standbildes in dem Blindfenster der Marienburger Kapelle wäre ohne den intensiv gepflegten Marienkult in Preußen unvorstellbar. Schon an der Wende des 13./14. Jh. ist der Gedanke geäußert worden, daß Preußen eine Domäne der heiligen Jungfrau Maria sei. Zwar wird eine solche Interpretation von den schriftlichen Urkunden verschwiegen, aber die Oberhoheit Mariä über Preußen ergab sich aus ihrer Schirmherrschaft über dem Orden. Die Deutschen Ritter verliehen Maria – der Preußischen Landesmutter – eine Art Rechtfähigkeit, so wie es die Bürger Venedigs, Mailands, Modenas oder Kölns mit ihren Schutzheiligen zu tun pflegten.⁶⁵

Obwohl der Verlauf des Umbaus des Nordflügels des Marienburger Hochschlosses in Details nicht bekannt ist und schriftliche Überlieferungen spärlich sind, wird die Initiative dieser Umgestaltung, aufgrund des Berichtes des zeitgenössischen Chronisten, Nikolaus von Jeroschin, dem Hochmeister Luther von Braunschweig (1331-1335) zugeschrieben.⁶⁶ 1341 muß die Unterkapelle (Annenkapelle) schon vollendet gewesen sein, weil hier sein Nachfolger, Dietrich von Altenburg, bestattet worden ist. In der Weihinschrift auf dem Fries im Innern der Oberkapelle wurde das Datum 1.5.1344 angegeben.⁶⁷ Die technische und künstlerische Einheitlichkeit beider Kapellengeschosse sowie der Kolossalstatue läßt den Urheber dieser ungewöhnlichen Gesamtkonzeption und des Programmes für die Skulptur- und Maldekoration eben in dem Hochmeister Luther von Braunschweig sehen.⁶⁸ Eine Rolle kann dabei auch der bereits erwähnte Nikolaus von Jeroschin, der Hofkaplan des Hochmeisters und angebliche Verfasser der Weihinschrift, gespielt haben.⁶⁹

Auf der Suche nach dem Autor des inhaltlichen Plans der Kapelle und somit des Konzepts des Marienstandbildes kann man feststellen, daß die ausgeprägte intellektuelle und künstlerische Persönlichkeit Luthers – eines Dichters und Anregers literarischen Schaffens⁷⁰ – eine besondere Anziehungskraft hatte. Der aus der Braunschweiger Herzogfamilie stammende und mit dem Thüringer Hof verwandte Luther war Verfasser der nicht mehr erhaltenen Legende über die hl. Barbara und wahrscheinlich auch der gereimten deutschen Übersetzung des Makkabäer-Buches und außerdem Stifter zweier illuminierten Kodizes, in denen die höfische Ritterikonographie mit religiösem Thema zusammen verbunden waren. Luther regte auch Nikolaus von Jeroschin an, die lateinische Chronik Peters von Dusburg ins Deutsche zu übersetzen.

Eine außerordentliche Persönlichkeit war auch sein Nachfolger, Dieter von Altenburg, der das Hochmeisteramt in den Jahren 1335-1341 innegehabt, also noch zwei Jahre von der Weihe der Kapelle amtiert hatte; obwohl er selbst kein Dichter war, förderte er weiterhin die deutsche Bibeldichtung und zugleich die Ordensgeschichtsschreibung.⁷¹ Man kann also auch Dietrich von Altenburg als möglichen geistigen Vater des Marienkolosses der Fensternische in Marienburg nicht ausschließen.⁷²

ANMERKUNGEN

- ¹ R. ZACHARIAS, *Der Schuss auf das Marienbildnis. Wege einer Sage, in Beseelte brüderlich Welt. Gedenkschrift für Hans Friedrich Blunck*. 1888-1988, hrsg. von J. Blunck, Husum 1988, S. 169, 176.
- ² S. SKIBIŃSKI, *Kaplica na Zamku Wysokim w Malborku*, Poznań 1982, S. 122, täuscht sich in seiner Behauptung, daß die Marienburger Statue kleiner als die Standbilder von der Galerie der Könige in der Kathedrale zu Reims war, da diese kaum die 4-Meter-Höhe erreicht haben.
- ³ M. KILARSKI, *Figura Matki Boskiej z Dzieciatkem z kościoła zamkowego w Malborku. Studium technologiczno-konserwatorskie*, in *Podług nieba i zwyczaj polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, S. 183-194; SKIBIŃSKI, *Kaplica*, S. 121-132.
- ⁴ Die Diskussion über die Bedeutung des Begriffes *colossos* in der griechischen Kunst schildert M.L. BERNHARD, *Sztuka grecka archaiczna*, Warszawa 1989, S. 351-354.
- ⁵ H. EHRENBURG, Zweifel (H. EHRENBURG, *Deutsche Malerei und Plastik von 1350-1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet*, Bonn-Leipzig 1920, S. 45-47), ob eine solche 'uneingeschränkte' Lösung des Baukonzepts vom Anfang an geplant worden war, sowie die Suggestion einer Veränderung des Bautwurfes schon während der Bauarbeiten, scheinen nicht genug ausreichend begründet zu sein. Durch eine Erhebung der Nische gegenüber den Nebenfenster sollte gerade ihre Sonderfunktion, wenn auch auf Kosten einer Störung des regulären Verlaufes des keramischen Frieses, unterstreichen. Dieser ist ansonsten eine Zufügung während der später durchgeführten Konservierungsarbeiten und tritt weder auf der Aquatinta von F. Gilly/F. Frick noch auf der Fotoaufnahme aus dem Jahre 1865 auf, auf der eine kleine Pultdachtraufe aus Dachziegeln über dem Bogen der Nische zu sehen ist.
- ⁶ B. SCHMID, *Unser Lieben Frauen Bild hinter dem Chore*, «Ostdeutsche Monatshefte», VII (1926), H. 2, S. 162; KILARSKI, *Figura*, S. 491.
- ⁷ Die Beschreibung ist auf folgende Berichte und Abhandlungen gestützt: J. VOIGT, *Geschichte Marienburgs, der Stadt und des Haupthauses des deutschen Ritter-Ordens in Preußen*, Königsberg 1824, S. 129-131; F. VON QUAST, *Beiträge zur Geschichte der Baukunst in Preußen. Schloß Marienburg*, «Neue Preussische Provinzial-Blätter», XI (1851), S. 68; A. WITT, *Marienburg, das Haupthaus des deutschen Ritter-Ordens*, Königsberg 1854, S. 110-111; R. BERGAU, *Die mosaicierte Marienstatue zu Marienburg und deren Restauration*, «Altpreussische Monatsschrift», N.F., VI (1869), S. 640; EHRENBURG, *Deutsche Malerei*, S. 46; B. SCHMID, *Die Marienburg. Ihre Baugeschichte*, hrsg. K. Hauke, Würzburg 1955, S. 38; K.H. CLASEN, *Die mittelalterliche Bildbauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, I, Text., Berlin 1939, S. 20.
- ⁸ WITT, *Marienburg*, S. 165-166; BERGAU, *Die mosaicierte Marienstatue*, S. 643; P. SPRINGER, *Fragment der rechten Hand und Smalten von der Marienburger Mosaikmadonna*, in *800 Jahre Deutschen Ordens*, (Ausstellungskat., Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Gütersloh-München 1990, S. 107.
- ⁹ A. REINLE, *Das stellvertretende Bildnis, Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, München 1984, S. 301-302.
- ¹⁰ SCHMID, *Unser Lieben Frauen Bild*, S. 162; CLASEN, *Die mittelalterliche Bildbauerkunst*, S. 334.
- ¹¹ *Die Chronik Wigands von Marburg*, in *Scriptores rerum prussicarum*, hrsg. T. Hirsch, M. Töppen, E. Strehle, Bd. 2, Leipzig 1863, S. 498.
- ¹² Z. BROCHWICZ, *Badania składu mineralnego sztucznego kamienia w XIV-wiecznych rzeźbach i elementach architektonicznych na zamku w Malborku*, Warszawa 1984, S. 30.
- ¹³ Dieses Fragment wurde anhand des Artikels von KILARSKI, *Figura*, angeführt.
- ¹⁴ WITT, *Marienburg*, S. 110-111; BERGAU, *Die mosaicierte Marienstatue*, S. 640-641, 643.
- ¹⁵ VON QUAST, *Beiträge*, S. 69; WITT, *Marienburg*, S. 111; BERGAU, *Die mosaicierte Marienstatue*, S. 640; EHRENBURG, *Deutsche Malerei*, S. 45; CLASEN, *Die mittelalterliche Bildbauerkunst*, S. 20, 281; SKIBIŃSKI, *Kaplica*, S. 129-131; M. KILARSKI, *Figura*, S. 186-187.
- ¹⁶ SCHMID, *Unser Lieben Frauen Bild*, S. 163-164; DERS., *Die Marienburg*, S. 38.
- ¹⁷ VON QUAST, *Beiträge*, S. 68; WITT, *Marienburg*, S. 111; CLASEN, *Die mittelalterliche Bildbauerkunst*, S. 281.
- ¹⁸ Dr Maria Poksińska gebührt mein herzlichster Dank für diese unpublizierten Informationen und andere technologische Hinweise.
- ¹⁹ KILARSKI, *Figura*, S. 87.
- ²⁰ B. SCHMID, *Die Domburg Marienwerder*, Elbing 1938 (Preußenführer), S. 28, 30; L. KRANTZ, J. DOMASŁOWSKI, *Katedra i zamek w Kwidzynie*, Warszawa, Poznań, Toruń 1982, S. 51-52. Die Inschrift auf dem Mosaikbild in Marienwerder mit der vermutlichen Jahreszahl '1380' war im Jahre 1865

- schon so stark beschädigt, daß sie äußerst schwer lesbar war. 1902 wurden während der Konservierung die Überreste der Inschrift beseitigt; R. KRAUSE, *Czternastowieczna mozaika fundacyjna z katedry kwidzyńskiej*, Poznań 1971, Magisterarbeit geschrieben im Kunsthistorischen Institut der Adam Mickiewicz Universität.
- ²¹ K. STEJSKAL, *Karl IV. und die Kultur und Kunst seiner Zeit*, Praha 1978, S. 194.
 - ²² CLASEN, *Die mittelalterliche Bildbauerkunst*, S. 20.
 - ²³ Eine detaillierte Analyse in: T. JURKOWLANIEC, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach*, Wrocław usw. 1989, S. 84.
 - ²⁴ SCHMID, *Unser Lieben Frauen Bild*, S. 163; DERS., *Führer durch das Schloß Marienburg in Preußen*, Berlin 1928, S. 36; DERS., *Die Marienburg*, S. 38.
 - ²⁵ W. GRZIMEK, *Deutsche Stuckplastik 800 bis 1300*, Berlin 1975, S. 37.
 - ²⁶ E. WATERMAN, *A History of Mosaics*, New York 1968 (Reprint), S. 230-234; P. FISCHER, *Das Mosaik. Entwicklung, Technik, Eigenart*, Wien-München 1969, S. 86-87.
 - ²⁷ J. GARDNER, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992, S. 45.
 - ²⁸ H. JUCKER, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt/M 1950, S. 47; C. SEYMOUR JR., *Michelangelo's David. A Search for Identity*, New York 1974, S. 33; V. BUSH, *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York-London 1976, S. 53-68; M. GREENHALGH, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London 1989, S. 240. K. STEMMER, *Fragment einer kolossalen Panzerstatue Domitians*, «Archeologischer Anzeiger», LXXXVI (1971), H. 4: 576-580, bemerkt, daß die Kolossalität als Stilerscheinung und Bedeutungsträger sehr selten zum Forschungsgegenstand wird; offen bleibt besonders die Frage nach den historischen Verwandlungen ihrer Inhaltsbedeutung.
 - ²⁹ BUSH, *The Colossal Sculpture*, S. 14.
 - ³⁰ C.A. WILLEMSSEN, *Kaiser Friederich II. Triumphator zu Capua. Ein Denkmal Hohenstaufischer Kunst in Süditalien*, Wiesbaden 1953, S. 44-74.
 - ³¹ BUSH, *The Colossal Sculpture*, S. 14.
 - ³² W. DE GRAY BIRCH, *Giants old and new*, «Journal of the British Archaeological Association», N.S., XXVI (1920), S. 96-97.
 - ³³ BUSH, *The Colossal Sculpture*, S. 14.
 - ³⁴ WILLEMSSEN, *Kaiser Friederich II.*, S. 44-74.
 - ³⁵ BUSH, *The Colossal Sculpture*, S. 14.
 - ³⁶ DE GRAY BIRCH, *Giants*, S. 96-97.
 - ³⁷ BUSH, *The Colossal Sculpture*, S. 14.
 - ³⁸ A.a.O., S. 15.
 - ³⁹ R. MEURANT, *Géants de Wallonie*, Gembloux 1975, S. 8, 13-14.
 - ⁴⁰ *Stadtbilder in Flandern. Spuren bürgerlicher Kultur 1477-1787*, wissenschaftl. Koordination J. van der Stoch, Brüssel 1991, S. 540, Nr 334 (Ausstellungskat. Schallaburg).
 - ⁴¹ GAIVS JULIUS CAESAR, *De bello gallico*, VI: 16.
 - ⁴² BUSH, *The Colossal Sculpture*, S. 15.
 - ⁴³ E. SCHMIDT, *Rolande - eine Bestandaufnahme*, «Jahresschrift des Kreismuseums Haldensleben», XXII (1981), S. 21; F. GLUNZ, *Ist das Rolandsrätzel gelöst?*, Höxter 1979, S. 29.
 - ⁴⁴ GLUNZ, *Ist das Rolandsrätzel gelöst?*, S. 61; SCHMIDT, *Rolande*, S. 21, 24-25, 29; M. SAMSON-CAMPBELL, *Deutschlands Rolande in Geschichte und Bild*, Aachen 1939, S. 22-23.
 - ⁴⁵ GLUNZ, *Ist das Rolandsrätzel gelöst?*, S. 61, nennt unter den noch vor dem 14. Jh. entstandenen Rolanden die Statuen in: Greifswald, Riga, Halberstadt, Quedlinburg, Stendal, Schwedt, Magdeburg.
 - ⁴⁶ SCHRÖDER, *Die Stellung der Rolandsäulen in der Rechtsgeschichte*, in *Die Rolande Deutschlands*, hrsg. R. Béringuer, Berlin 1890, S. 27-28.
 - ⁴⁷ GLUNZ, *Ist das Rolandsrätzel gelöst?*, S. 11; SCHRÖDER, *Die Stellung*, S. 28, datiert die Entstehung der Rolandkolossen auf das 4. Viertel des 13. Jh.
 - ⁴⁸ A. HOLTZMANN, *Deutsche Mythologie. Vorlesungen*, Leipzig 1874, S. 228-229.
 - ⁴⁹ REINLE, *Das stellvertretende Bildnis*, S. 306.
 - ⁵⁰ G. BENKER, *Christophorus, Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer. Legende, Verehrung, Symbol*, München 1975, S. 45, Abb. 52, 60, 66.
 - ⁵¹ M. WALCHER, *Le sculpture della facciata*, in *Il Duomo di Santa Maria Assunta di Gemona*, Gemona 1987, S. 11, 23; M. VALE, *Da magister Johannes a maestro Griglio*, a.a.O., S. 38-39.
 - ⁵² C. GOTTLIEB, *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting*, New York 1981, S. 18-51; M. FAUTH, *Aphrodite Paraklyptusa, Untersuchungen zum Erscheinungsbild der vorderasiatischen Dea Prospiciens*, («Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse», 6, 1966), Mainz 1967, S. 332-437.
 - ⁵³ GOTTLIEB, *The Window*, S. 67-71.
 - ⁵⁴ Ein künstlerisches Zeugnis dafür ist das Gemälde Vincenzo Foppas 'Maria

mit Buch' (um 1470), Mailand, Castello Sforzesco; Maria steht hinter dem Fenster, welches mit der Inschrift: *Porta paradisi* umrandet ist.

⁵⁵ PL, CXC, Col. 305; Vgl. auch E. HERZOG, *Zur Kierchenmadonna van Eycks*, «Berichte aus den ehem. preußischen Kunstsammlungen», N.F., VI-X (1956-1961), S. 7.

⁵⁶ PL, LXXXVIII, Col. 265.

⁵⁷ PL, XXXIX, Col. 1991 (*Sermo CXXIII /a/ In Natali domini VII/6*).

⁵⁸ A. SALZER, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literarhistorische Studie*, Darmstadt 1967, S. 72-73, 284, 525-526.

⁵⁹ Vgl. M. DYGO, *Nowe spojrzanie na zamek w Malborku*, «Komunikaty Mazursko-Warmińskie», 162, 1983, Nr 4, S. 492. Skibiński's Interpretation «einer Byzantinisierung durch die Mosaikverkleidung», die dem byzantinischen Vorbild des Nikopoia-typus angeblich entsprechen und eine Art politisch-religiöser Aktualisierung /die angebliche Auseinandersetzung mit dem orthodoxen Rußland/ sein sollte, polemisierte M. Arsyński, der der These Skibiński's vorgeworfen hat, daß sie auf keine Fakten gestützt sei. M. ARSZYŃSKI, *O zamku malborskim i zamkach krzyżackich w Prusach z okazji książki Szczęsnego Skibińskiego "Kaplica na Zamku Wysokim w Malborku"*, «Biuletyn Historii Sztuki», XLV (1983), Nr 3-4, S. 396 – Die ikonographische Anordnung des Marienburger Kolosses als der Apokalyptischen Maria (SPRINGER, *Fragment*, S. 106) ist auch nicht richtig – die Sterne auf der Hinterwand der Nische wären hier das einzige und unzulängliche Element. Nach Skibiński sollen (*Kaplica*, S. 126) die Sterne die Anwesenheit Mariä im Himmel bedeuten, was auf die Symbolik der *porta coeli* bezogen werden kann (s. unten).

⁶⁰ PETRUS ABAELARDUS, *Opera*, Bd. I, Hildesheim, New York 1970 (Nachdruck Paris 1899), *In natali domini sermo II*, S. 359-369.

⁶¹ M. MEISS, *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, «The Art Bulletin», XXVII (1945), Nr 3, S. 179.

⁶² C. STEINBRECHT, *Preußen zur Zeit der Landmeister. Beiträge zur Baukunst des deutschen Ritterordens*, Berlin 1888, S. 121; W. ZIESEMER, *Die Literatur des deutschen Ordens in Preußen*, Breslau 1928, S. 111; B. SCHMID, *Die Inschriften des deutschen Ordenslandes Preußen bis zum Jahre 1466*, «Schrift-

ten der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse», XI (1934-1935), S. 73.

⁶³ DYGO, *Nowe spojrzanie*, S. 488.

⁶⁴ STEINBRECHT, *Preußen*, S. 119; SCHMID, *Die Inschriften*, S. 73; T. MROCZKO, *Architektura gotycka na Ziemi Chełmińskiej*, Warszawa 1980, S. 191; K. POSPIESZNY, *Glasierte Tonplatte mit dem Buchstaben A*, in *800 Jahre*, o. c. Anm. 8, S. 106; SCHMID, *Die Marienburg*, S. 33.

⁶⁵ M. DYGO, *O kulcie maryjnym w Prusach Krzyżackich w XIV-XV wieku*, «Zapiski Historyczne», LII (1987), H. 2, S. 240, 244, 266.

⁶⁶ K.H. CLASEN, *Die mittelalterliche Kunst im Gebiete des Deutschordensstaates Preußen*, Bd. I: *Die Burghauten*, Königsberg i. Pr. 1927, S. 78 u. Anm. 53 auf S. 214. Vergl. dazu noch: SCHMID, *Die Marienburg*, S. 25; DERS., *Von Braunschweig Luther Herzog*, in *Altpreußische Biographie*, hrsg. C. Krollmann, Bd. I, Königsberg i. Pr. 1941, S. 81; C. STEINBRECHT (*Schloß Marienburg in Preußen, Führer durch seine Geschichte und Bauwerke*, Berlin 1907, S. 6) rückt den Beginn des Umbaus noch in die Zeit des Hochmeisters Werner von Orseln (1324-1330) zurück.

⁶⁷ CLASEN, *Die mittelalterliche Kunst*, Anm. 53 auf S. 214.

⁶⁸ JURKOWLANIEC, *Gotycka rzeźba*, S. 21.

⁶⁹ T. JURKOWLANIEC, *Die gotische Bauplastik im Ordensland Preußen und der Deutsche Orden*, in *Die Rolle der Ritterorden in der mittelalterlichen Kultur*, hrsg. Z.H. Nowak, Toruń 1985, S. 191.

⁷⁰ SCHMID, *Von Braunschweig Luther*, S. 80-81; K. HELM, W. ZIESEMER, *Die Literatur des Deutschen Ritterordens*, Giessen 1951, S. 92-99; M. POLLAKOWNA, *Kronika Piotra z Dusburga*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, S. 71-75; A. KARŁOWSKA-KAMZOWA, *Malarstwo miniaturowe*, in *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa-Poznań 1990, S. 197-204, 209, 222; B. JAKUBOWSKA, *Malborska summa theologica*, in *Teka Gdańska II*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, S. 238-242.

⁷¹ HELM, ZIESEMER, *Die Literatur*, S. 111.

⁷² Herrn Prof. Dr hab. Piotr Skubiszewski, Herrn Prof. Dr hab. Tomasz Mikocki und Frau Dr Katarzyna Zalewska gebührt mein Dank dafür, da Sie das Manuskript durchgelesen und Ihre Bemerkungen zu dieser Problematik geäußert haben. Das Farbfoto der Statue verdanke ich Dr Rainer Zacharias.