

REINER HAUSHERR

Texte über die Pietà Röttgen

Untrennbar zur Geschichte eines Kunstwerkes gehört wie seine Voraussetzungen und seine Wirkung auf spätere Kunst die Geschichte seiner Würdigung durch die Kunstgeschichte. Die Kenntnis der Forschungsgeschichte ist nicht nur als Einleitung zu neuen Erörterungen wichtig, sondern gibt auch Aufschluß über die Voraussetzungen der Bewertung, Forschungsgeschichte ist selbst ein Stück Geistesgeschichte, besonders wenn die literarische Würdigung eines Kunstwerkes nicht auf den Bereich der kunstgeschichtlichen Fachliteratur beschränkt ist. Nur von den Voraussetzungen von Würdigung und Wertung sind oft merkwürdige Entwicklungen in der sachlichen Einordnung eines Kunstwerkes in den geschichtlichen Ablauf verständlich.

Vielleicht das berühmteste unter den Hauptwerken deutscher Plastik, die das Rheinische Landesmuseum zu Bonn birgt, ist die Pietà aus der Sammlung Röttgen¹ (Farbbild). Weder über die Datierung, die zwischen um 1280 frühestens und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts spätestens schwankt, noch über die Lokalisierung ist Einigung erzielt worden, zumal mindest die Datierung von der künstlerischen und dann meist auch typengeschichtlichen Bedeutung abhängt, die der jeweilige Autor der Pietà Röttgen beimißt.

Die Pietà Röttgen rückte zum erstenmal ins Blickfeld der Kunstgeschichte durch die 'Große kunsthistorische Ausstellung' in Düsseldorf 1902, auf der sie als Leihgabe aus der Bonner Privatsammlung Carl Röttgen ausgestellt war. Paul Clemen würdigte sie im Jahr darauf in einem Artikel über die Düsseldorfer Ausstellung:

'Ganz verblüffend wirkt ein Blick auf die in der alten Polychromie vollständig erhaltene Pietà der Sammlung Röttgen. Sie ist eine Zeitgenossin Meister Wilhelms. Man will es schwer glauben, daß eine Kunst, die sonst sich in den Typen einer holdseligen Demut und engelhaften Reinheit erschöpft, gleichzeitig eines so grauenhaften Naturalismus fähig ist. Das Antlitz ist schmerzlich verzogen, der Mund nach allzulangem Klagen erstarrt, die Augen vom Weinen gerötet, – atembeklemmend wirkt das Bildnis, und so roh noch und primitiv die Durchbildung...²'

Im Inventar charakterisierte Clemen die Pietà als 'voll von ergreifendem, herbem Naturalismus' und präziserte seine vorher gegebene Datierung in das 14. Jahrhundert

¹ Letzte ausführliche Behandlung: W. Krönig, Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis. Wallraf-Richartz-Jahrbuch 24, 1962, 97–192 passim. – Material: Lindenholtz. Höhe: 0,88 m.

² P. Clemen, Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902. Zeitschr. f. bildende Kunst N. F. 14, 1903, 105.

auf das Ende des 14. Jahrhunderts³. Ergänzend zu diesen Urteilen Clemens können die Ausführungen seines Schülers Lübbecke herangezogen werden. Er hält die Pietà Röttgen für die großartigste Kölner Pietà der Zeit um 1400, die

'allerdings schon hart die Grenze des künstlerisch Genießbaren streift'⁴.

Was bei Clemen als positive Wertung gemeint war, wird hier ins Negative verkehrt. Doch die Kunstanschauung ist die gleiche: das Maß ist die Darstellung der Natur, Naturalismus und Idealismus das entscheidende Gegensatzpaar. Da die Darstellung des Ausdrucks an der Wirklichkeit gemessen wird, muß die künstlerische Ausführung 'roh und primitiv' wirken.

1912 wird die Sammlung Röttgen bei Lempertz in Köln versteigert, die Pietà wird vom Bonner Museum erworben. Der Versteigerungskatalog von Heribert Reiners beschreibt sie unter der Überschrift

'Pietà in ungemein realistischer Auffassung'.

Sie sei im Kölner Kunsthandel erworben und stamme angeblich aus einer Kirche in Mainz. Reiners lehnt die Einordnung in die kölnisch-niederrheinische Kunst des späten 14. Jahrhunderts ab und schlägt vor, die Pietà Röttgen für ein mittelhöchstes Werk der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu halten⁵.

Eine uneingeschränkte positive Würdigung der Pietà Röttgen wird durch einen 1915 erschienenen Aufsatz von Eugen Lühgen angebahnt, der sie und die ihr ähnlichen Vesperbilder im Zusammenhang mit seiner Untersuchung über die Wirkung der Mystik auf die Plastik mit den Pestkreuzen ins frühe 14. Jahrhundert datiert.

'Hier spricht eine selbstschöpferische, künstlerische Persönlichkeit, die sich einen neuen Stil, eine neue Formensprache geschaffen, um der inneren Erregung eines mystischen Sich-Einfühlens in Schmerz und Leid Herr zu werden'⁶.

Der Maßstab der Wirklichkeitsdarstellung ist aufgegeben, auf dem Begriff des Ausdrucks liegt das Hauptgewicht. Es kündigt sich der Einfluß des Expressionismus auf die Kunstgeschichte an.

Die eigentliche Entdeckung der deutschen Vesperbilder erfolgt dann erst um 1920. Sie ist wie ein gut Teil der entdeckenden Erforschung der deutschen Plastik des späten Mittelalters eine Leistung Wilhelm Pinders⁷. 1919 erschien in der von Carl Georg Heise, Hans Mardersteig und Kurt Pinthus herausgegebenen Zeitschrift 'Genius' sein Aufsatz 'Marienklage'⁸. Das Monument, von dem die Betrachtung ausgeht, ist wie in Pinders

³ P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz V 3: Bonn (Düsseldorf 1905) 215.

⁴ F. Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik. Studien zur deutschen Kunstgeschichte H. 133 (Straßburg 1910) 107–108.

⁵ Sammlung Carl Röttgen, Versteigerung Lempertz Köln 11.–13.11.1912. Katalog von H. Reiners, Nr. 117. – Eine davon abweichende Angabe über die Provenienz nur bei E. Lühgen, Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance, Studien zur deutschen Kunstgeschichte H. 200 (Straßburg 1917) 460 Anm. 118: aus Mainzer Kunsthandel, angeblich aus einer Tiroler Sammlung in der Gegend von Tölz. – F. Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein 1 (Berlin 1932) 91, hielt die Pietà Röttgen für oberrheinisch oder süddeutsch.

⁶ G. E. Lühgen, Die Wirkung der Mystik in der Kölner und der niederrheinischen Bildnerei gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Monatsh. f. Kunstwiss. 8, 1915, 223–237 (das Zitat S. 236). Ganz ähnliche Formulierungen in seinem Anm. 5 zitierten Buch 169 f.

⁷ Vor Pinders einschlägigen Arbeiten Behandlung von Pietà-Problemen nur gelegentlich: B. Riehl, Geschichte der Stein- und Holzplastik in Ober-Bayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Abh. bayer. Akad. d. Wiss. hist. Kl. 23,1 (München 1903) 52. – M. Semrau, Der Altar der Breslauer Goldschmiede. Jahrb. d. schles. Mus. f. Kunstgewerbe und Altertümer 4, 1907, 76–79. – E. Måle, L'art religieux de la fin du Moyen Age en France (Paris 1908) 122–128. – S. Beißel, Geschichte der Verehrung Mariens während des Mittelalters (Freiburg 1909) 397–399. – F. Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln (Berlin 1912) 46 f.

⁸ W. Pinder, Marienklage. Genius 1, 1919, 201–208.



weiteren Arbeiten zum Thema die erst von ihm ins allgemeine Bewußtsein der Kunstgeschichte gerückte Pietà der Veste Coburg. Sie ist für Pinder

‘die älteste Pietà, die wir kennen‘

‘die einzige aber, die heimlich hinter allen Mythos greift.‘

‘Jeder Schnitt eine Leidensfurche.‘

Die zugrundeliegende Idee findet Pinder in der Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. Von der Ausdrucksmöglichkeit der Lyrik wird die Plastik des 13. Jahrhunderts abgesetzt.

‘Hier war kein Platz für den Schrei des tiefsten Leidens.‘

‘Nur die deutsche Kunst hat so die Monumentalität des statuarischen Zyklus durch ein geheimes Flagellantentum auseinandergebrochen.‘

Unter dem Gesichtspunkt der Monumentalität rückt die Pietà Röttgen in die Reihe der von den früheren, großformatigen Gruppen abzuleitenden kleineren und intimeren Werke, wobei jedoch die Intensität der Schmerzdarstellung als ein positiver Faktor erscheint:

‘... allmählich abklingend im Format, und gerade dann auch das Leiden kleiner, näher und schärfer ausdeutend, wie schon in der Pietà Röttgen des Bonner Museums...‘

Die ausführliche Begründung seiner (heute längst aufgegebenen) These von der dichterischen Wurzel der Pietà folgt dann in Pinders berühmten Aufsatz im Repertorium von 1920⁹. Das Vesperbild wird aus einem christlichen Andachtsbild zur plastischen Verwirklichung des lyrischen Höhepunktes eines expressionistischen Dramas. Die These von der dichterischen Wurzel darf vielleicht als eine Art Umkehrung dieses sprachlich interpretierenden Umsetzungsprozesses verstanden werden.

‘Die plastische Pietà hat von Natur aus dichterische Wurzel. Was sie verwirklicht, ist der tragisch selbstbetrügerische Wunsch der Zurückgelassenen: durch die letzte Möglichkeit der Umarmung die Unmöglichkeit jeder künftigen zu verschleiern, den wirklichen Verlust durch den scheinbaren Besitz, das unwiederbringlich Verlorene durch sein vergängliches Bild zu ersetzen. ... Der Schmerz der Verlassenen, der den letzten Abschied verlangt, gebot dann mitten im Verlaufe der abendlichen Geschehnisse ein lyrisches Verweilen.‘

Später heißt es dann von der Coburgerin:

‘Ich glaube, hier spüren wir am nächsten noch den Atem der verlorenen Urschöpfung. Ein nordischer Geist von namenlosem Ernst, ein ‘Wirf dich hin‘, zum einsamen Beter gesprochen.‘

Der gleiche Typus

‘kommt auch in kleinem Maßstabe vor, so in der sonderbar packenden Pietà Röttgen.‘

Doch wird der Bonner Pietà die größte Nähe zur zeitgenössischen Malerei des Expressionismus zugestanden, nur vor ihr fühlt sich Pinder an Noldes Grablegung erinnert¹⁰. In dem 1923 abgeschlossenen ersten Band seiner Darstellung der deutschen Plastik des

⁹ Ders., Die dichterische Wurzel der Pietà. Repertorium für Kunstwissenschaft 42, 1920, 145–163 (das folgende Zitat S. 148 f.). – Die sehr ausgebreitete neuere Literatur über die Entstehung der Pietà kritisch gesichtet bei Krönig a. a. O. – Auf die Aufsätze Pinders von 1919 und 1920 stützen sich die einschlägigen Ausführungen von J. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens (Augsburg-Stuttgart 1921) 72–80, und von T. Demmler, Die mittelalterlichen Pietà-Gruppen im Kaiser-Friedrich-Museum. Berliner Museen 42, 1920–21, 117–126.

¹⁰ W. Pinder, Die Pietà. Bibliothek der Kunstgeschichte Bd. 29 (Leipzig 1922) 5 f. 10.

späten Mittelalters im Handbuch der Kunstwissenschaft faßt Pinder seine Ansichten über die Vesperbilder noch einmal zusammen und gibt vor allem auch einen ausführlichen Vergleich zwischen der Coburgerin und der Bonner Pietà¹¹.

'Zwischen Bamberg und Naumburg... könnte jener schwerzüngige Barlach des 14. Jahrhunderts gelebt haben, der das Urbild der Coburger Pietà ersann.'

Bei der Beschreibung der Coburger Gruppe heißt es vom Kopf Mariens:

'Das Haupt einer Greisin, einer germanischen Hünenmutter – es ist wirklich, als sei Edda und Gudrun, uralte Totenklage Stimmung noch einmal heraufgekommen.'

'Das ist inbrünstigste Vergegenwärtigung. Irgendwo abseits aufgebaut, in einem Frauenkloster sehr wahrscheinlich, hat dieses Werk, nicht gläubiger Verehrung ausgesetzt, sondern der einsamen Andacht wartend, unbeschreiblich wirken müssen, aus aller Zeit heraus und allem Ritus fremd, so ungeheuer in das Menschliche und Allgemeine hinausgeweitet, daß auch der Heide hätte niederbrechen müssen. Und doch Andachtsbild¹².'

Im weiteren Verlauf der Entwicklung

'wird aus der hünischen Greisin die bürgerliche Matrone.'

Der Vergleich des Vesperbildes von Coburg mit dem des Bonner Museums kann unter dem Gesichtspunkt des Heroisch-Monumentalen nur zu Ungunsten der Pietà Röttgen ausfallen:

'Der Wandel des Maßstabes spiegelt den Gang der großen Entwicklung. Der große, vom heroischen Charakter der Urvision gefordert, wirkt mit Kathedralenwucht, er lebt zugleich noch von der Macht der Baukunst; er enthebt trotz aller grausigen Bitterkeit der Phantasie in architekturhafte Fernen. Die spätere Epoche sahen wir überall aus dem Architektonisch-Entrückten zum Malerisch-Intimen hinübergleiten, und da wo die Vergegenwärtigung den Siedegrad der Urschöpfung noch einmal erreicht, ja überbietet, in der Pietà Röttgen des Bonner Museums, ist es gerade die Kleinheit der Gesamtform, die ein intimstes Auskosten des Gräßlichen erlaubt. Auch hier umfaßt die Symbolik der Rosa mystica, der Blutstrauben auf den Wunden (Christus als Weinstock deutend), wie in Wetzlar und Fritzlar das Erlebnis, – aber dieses ist von phantastischer Schauerlichkeit. Es ist nicht der ausgewogene Kontrast der Mutter und des Toten – das Haupt Marias überwächst den Leichnam (nur im Kleinen war das so möglich), es überwächst ihn gespenstisch, so wie auf Emil Noldes Grablegung das Haupt Christi selbst seine Glieder. Das Übermaß des Leidens ist es, das die Maße der Form zersprengt, wie die Seele der Frau; so unmittelbar, wie bei Grünwald der Drang des Hinzeigens über alles natürlich Mögliche hinweg, aber vollständig zwingend und verständlich den Finger des Johannes hinausreckt – Ausdruckskunst von seelischer Wahrheit. Und dennoch ist ein ganz anderer Grad objektiver Vergegenwärtigung trotz der expressiven Überspannung, innerhalb ihrer, erreicht. Jetzt und hier weint diese Frau, ein erbarmungswürdiges Weib aus dem Volke selbst, in hemmungsloser Erschütterung. Der Schmerz der Coburgerin ist gewaltig und von zeitloser Dauer: monumental; der Schmerz der Röttgenschen ist zersetzend und ein augenblickliches Geschehnis: intim. Und wo sich in dem heroischen Werke die Falten und die leisen Bogen der Gesamtlinien zu

¹¹ Ders., Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance Bd. 1, Handbuch der Kunstwissenschaft 1923, S. 96–101. Pinder hat an den hier vorgetragenen Wertungen der einzelnen Denkmäler auch später immer festgehalten, vgl. ders., Die Kunst der ersten Bürgerzeit, Vom Wesen und Werden deutscher Formen Bd. 2 (Leipzig 1937) 40–41. 175. – Das Buch von Pinders Schüler W. Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft 1 (Köln 1924), bringt keine neuen Gesichtspunkte.

¹² A. a. O. 98.

majestätischen Stabreimen rhythmisieren, da verschlingen sie sich im nah-empfundenen arhythmisch zu krampfhaftem Schluchzen: Runzeln statt Rhythmen¹³.

Aus der Beschreibung wird bei Pinder Nachdichtung, aus der Beschreibung eines Bildes ein Drama. Was der Pietà Röttgen als Verwirklichung einer Handlung an Rang zugestanden wird, wird ihr bei der Bewertung der künstlerischen Durchführung wieder abgesprochen. Das Heroisch-Monumentale trägt den Sieg über das Expressive davon. Das führt zu einer relativ späten Ansetzung der Bonner Pietà.

Es ist nun interessant, dieser überhitzt expressiven Beschreibung Pinders die wohl nur wenig später entstandene Thomas Manns gegenüberzustellen. Ende 1924 erschien 'Der Zauberberg'. Im Kapitel 'Vom Gottesstaat und von übler Erlösung' wird das Zimmer des Jesuiten Naphta beschrieben ('Es war zuviel Seide darin, weinrote, purpurrote Seide'). Als Hans Castorp das Zimmer betritt, wird seine Aufmerksamkeit von einem 'frommen Schrecknis im Winkel' gefesselt.

'Aber in dem Winkel links von der Sofagruppe war ein Kunstwerk zu sehen, eine große, auf rot verkleidetem Sockel erhöhte bemalte Holzplastik – etwas innig Schreckhaftes, eine Pietà, einfältig und wirkungsvoll bis zum Grotesken: die Gottesmutter in der Haube, mit zusammengezogenen Brauen und jammernd schief geöffnetem Munde, den Schmerzensmann auf ihrem Schoß, eine im Größenverhältnis primitiv verfehlt Figur mit kraß herausgearbeiteter Anatomie, die jedoch von Unwissenheit zeugte, das hängende Haupt von Dornen starrend, Gesicht und Glieder mit Blut befleckt und berieselt, dicke Trauben geronnenen Blutes an der Seitenwunde und den Nägelmalen der Hände und Füße. Dies Schaustück verlieh dem seidenen Zimmer nun freilich einen besonderen Akzent.'

Daß es sich bei dieser Pietà einzig und allein um die des Bonner Museums handeln kann, ist zweimal unabhängig voneinander von Germanisten gesehen worden, zuerst 1954 von Pierre-Paul Sagave: *Le romancier a choisi pour le salon du jésuite la représentation la plus monstrueuse de ce sujet sacré, la célèbre Pietà du musée de Bonn*¹⁴. Offenbar ohne Kenntnis der Arbeit von Sagave wurde die gleiche Identifizierung 1960 in einer Miscelle von Ruth Eis und Karl S. Guthke vorgetragen, die die exakte Übereinstimmung mit der Skulptur des Bonner Museums hervorheben und darauf hinweisen, daß 'die Beschreibung... auf keine andere Pietà des 14. Jahrhunderts mit dieser Genauigkeit zutrifft'. Außerdem haben sie sich von Kunsthistorikern bestätigen lassen, daß auch diese bereits bei Thomas Manns Beschreibung an die Pietà Röttgen gedacht haben. Im übrigen habe sich auch durch die Hilfe Erika Manns nicht feststellen lassen, wie Thomas Mann das Bildwerk kennengelernt habe¹⁵.

Und daß sich die Aufmerksamkeit des Dichters gerade auf die Bonner Pietà richtete, ist tatsächlich merkwürdig. Die bildende Kunst spielt in seinem Werk eine relativ geringe Rolle. Nur gelegentlich findet man Anspielungen auf bildende Kunst oder Beschreibungen einzelner Kunstwerke. In einigen Abschnitten des Zauberberges mag man Anklänge an Malerei um 1900 spüren, so könnten Teile von Hans Castorps Schnee-

¹³ A. a. O. 99 f.

¹⁴ P.-P. Sagave, *Réalité sociale et idéologie religieuse dans les romans de Thomas Mann, Les Buddenbrook – La Montagne magique – Le Docteur Faustus*. Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg Fasc. 124 (Paris 1954) 51 f.

¹⁵ R. Eis und K. S. Guthke, *Naphtas Pietà, Eine Bemerkung zum Zauberberg*. *German Quarterly* 33, 1960, 220–223. – H. Sauereißig, *Die Entstehung des Romans 'Der Zauberberg'* (Biberach an der Riss 1965) 18, vermutet Vermittlung durch Ernst Bertram, der damals in Bonn lebte. Die Kenntnis der Arbeit von Sauereißig verdanke ich einem freundlichen Hinweis von Dr. Adelheid Heimann.

vision Beschreibungen von Bildern Ludwig von Hofmanns sein (ein Bild dieses Malers hing über Thomas Manns Schreibtisch^{15a}). Bei Mynheer Peepers Schilderung des 'Lebens' ('...es ist ein Weib, ein hingespreitet Weib...') wird man an Franz von Stuck denken, die Traumdeutung der Musik von Debussys *L'après-midi d'un faune* im Kapitel 'Fülle des Wohllauts' zielt auf ein Bild in der Art von Hans Thoma^{15b}.

Thomas Mann kann die Bonner Gruppe im Original gekannt haben, im übrigen gab es leicht greifbare Abbildungen in Luthgens Bildheft *Gotische Plastik in den Rheinlanden* (1921), in Pinders Bändchen *Pietà in Seemanns Bibliothek der Kunstgeschichte* (1922) und in Pinders Handbuchband (1923). Im *Zauberberg* gehört sie in den Komplex der Themen *Naphta* und *Mittelalter*¹⁶. Daß der Begriff des Mittelalterlichen, der 'klassischen Jahrhunderte des Glaubens', wie es später im *Doktor Faustus* heißen wird, gerade an der *Pietà Röttgen* exemplifiziert wird, hat seinen guten Sinn, und man mag es als Bestätigung der Identifizierung nehmen, wenn beim ersten Aufklingen des Mittelalterthemas im *Zauberberg*, bei der Einführung der Oberin *Adriatica* von Mylendonk, deren Name Hans Castorp 'gerade zu mittelalterlich' anmutet, Bonn am Rheine genannt wird. Der Dialog zwischen Hans Castorp und *Naphta* knüpft an die *Pietà* an.

C. 'Das ist ja schrecklich gut. Hat man je so ein Leiden gesehen?'

'Ich hätte nicht gedacht, daß etwas zugleich so häßlich – entschuldigen Sie – und so schön sein könnte.'

N. 'Erzeugnisse einer Welt der Seele und des Ausdrucks... sind immer häßlich vor Schönheit und schön vor Häßlichkeit, das ist die Regel. Es handelt sich um geistige Schönheit, nicht um die des Fleisches, die absolut dumm ist. Übrigens auch abstrakt ist sie... Die Schönheit des Leibes ist abstrakt. Wirklichkeit hat nur die innere, die des religiösen Ausdrucks.'

C. '... Ja, das ist das Mittelalter, wie es im Buche steht, ...'

N. 'Das hat keinen wunder wie individuellen Monsieur zum Autor, es ist anonym und gemeinsam. Es ist übrigens sehr vorgeschrittenes Mittelalter, Gotik, Signum mortificationis. Sie finden da nichts mehr von der Schonung und Beschönigung, mit der noch die romanische Epoche den Gekreuzigten darstellen zu müssen glaubte, keine Königskrone, keinen majestätischen Triumph über Welt und Martertod. Alles ist radikale Verkündigung des Leidens und der Fleischesschwäche. Erst der gotische Geschmack ist der eigentlich pessimistisch-asketische. Sie werden die Schrift *Innozenz'* des Dritten, *'De miseria humanae conditionis'*, nicht kennen – ein äußerst witziges Stück Literatur. Sie stammt vom Ende des zwölften Jahrhunderts, aber erst diese Kunst liefert die Illustrationen dazu.'

Für die Wertung ist der Protest des liberalen Humanisten *Settembrini* wichtig:

'Zu höflich, um alles zu sagen, was er dachte, beschränkte er sich darauf, Fehlerhaftigkeiten in den Verhältnissen und den Körperformen der Gruppe zu beanstanden, Verstöße gegen die Naturwahrheit, die weit entfernt seien, rührend auf ihn zu wirken, da sie nicht frühzeitigem Unvermögen, sondern bösem Willen, einem grundfeindlichen Prinzip entsprängen, – worin *Naphta* ihm boshaft zustimmte. Gewiß, von technischem Ungeschick könne nicht entfernt die Rede sein. Es handle sich um bewußte Emanzipation des

^{15a} Sauereßig a. a. O. 21–22 hat soeben das Bild von L. v. Hofmann in einem Abschnitt der *Schneevision* wiedererkannt. Dort außerdem der Hinweis auf Arnold Böcklin.

^{15b} 1890 hatte Hans Thoma für den Musiksaal im Hause von Alfred Pringsheim in München einen Wandfries gemalt. Henry Thode, *Thoma, Des Meisters Gemälde. Klassiker der Kunst* Bd. 15 (Stuttgart-Leipzig 1909) 328–331.

¹⁶ Ausführliche Analyse bei *Sagave* a. a. O. 33–75.

Geistes vom Natürlichen, dessen Verächtlichkeit durch die Verweigerung jeder Demut davor religiös verkündet werde.'

Das Mittelalterbild, das hier sichtbar wird¹⁷, ist eine dichterische Verallgemeinerung, die nur in der Dialektik der Zauberberggespräche ihren Sinn hat. Doch knüpft es – die Reimser *Visitatio* hätte keinen Platz darin – an die gleichzeitige Kunstgeschichte an. Beinahe möchte man annehmen, daß Thomas Mann die oben zitierten Texte Pinders gekannt hat.

'Was das Zwölfte vorgeformt, machte erst das Vierzehnte sichtbar¹⁸.'

'Sie stammt vom Ende des 12. Jahrhunderts, aber erst diese Kunst liefert die Illustrationen dazu.'

Die mittelalterliche Kunst wurde in jenen Jahren hauptsächlich vom Spirituellen und Expressiven her gedeutet. Diese Interpretation, die die frühen *Pietà*-Gruppen kunstgeschichtlich aktuell werden ließ, benutzt Thomas Mann zur Charakteristik *Naphtas*. Was bei Pinder bereits aus dem sakralen Bereich herausgelöst und zum Höhepunkt eines expressionistischen Dramas geworden war, wird bei Thomas Mann zum Einrichtungsgegenstand eines zu elegant und kostbar ausgestatteten Zimmers. Es wird 'Schaustück'. Der Gesichtspunkt der Monumentalität, der Pinder sich für die Coburgerin gegen die *Pietà Röttgen* entscheiden ließ, mußte bei Thomas Mann wegbleiben, da 'die radikale Verkündigung des Leidens und der Fleischschwäche' bereits dem kleineren Maßstab zugesprochen worden war. Die Wahl der *Pietà Röttgen*, die schon für Pinder der gleichzeitigen expressionistischen Kunst am nächsten gestanden hatte, erscheint so als Konsequenz der für die Romandialektik benötigten Mittelalterabstraktion. Während Pinder, sich sprachlich mit dem Kunstwerk identifizierend, die *Pietà* aus plastischer Form zu einem Geschehen werden läßt, bleibt bei Thomas Mann die Schilderung sachliche Beschreibung. Hier wird nicht der Versuch unternommen, sich in das Kunstwerk hineinzusetzen, die Sprache bleibt in ehrerbietiger Distanz zum bildnerischen Geschehen (Thomas Mann läßt nicht wie der Expressionist Pinder Falten schluchzen). Die Distanzierung wird durch die Relativierung der Kennzeichnungen und Wertungen deutlich: 'schrecklich gut', 'so häßlich und so schön', 'innig schreckhaft'. Durch die Wahl des Bonner Vesperbildes ist das Thema des Nordischen weggefallen, in ihrer *Maria* hatte auch Pinder sich nicht an Nornen und Hüninnen erinnert gefühlt. Ein weiterer Gesichtspunkt ist weggeblieben, der gerade Pinder hier (wie die deutsche Kunstgeschichte der Zeit ganz allgemein) besonders beschäftigt hatte: der des spezifisch Deutschen. Die *Pietà Röttgen* wird als Zeugnis des allgemein Mittelalterlich-Asketischen betrachtet. Der Begriff des Deutschen mußte auch wegfallen durch die Konzeption des Jesuiten *Naphta*, des Sohnes eines jüdischen Schächters:

'... und die Vorstellung der Frömmigkeit verband sich ihm so mit der der Grausamkeit, wie sich in seiner Phantasie der Anblick und Geruch sprudelnden Blutes mit der Idee des Heiligen und Geistigen verband.'

Die Bevorzugung der *Pietà Röttgen* und die Umformung ihrer Beurteilung im Zauberberg hängen also von der Konzeption des *Romanes* ab.

¹⁷ Eine Untersuchung über das Mittelalter bei T. Mann fehlt offenbar. Eine Untersuchung über die Rolle des Mittelalters in der Gedankenwelt der 20er Jahre oder der Jahrzehnte 1900–1930 wäre über die Geschichte der Mittelalterwissenschaften hinaus für die allgemeine Geistesgeschichte überhaupt höchst aufschlußreich.

¹⁸ Pinder a. a. O. (Anm. 10) 4.

Andere Beweggründe führen bei Richard Hamann dazu, die Pietà Röttgen gegen Pinder höher zu bewerten als die Coburgerin und in ihr die ursprünglichere Konzeption zu sehen. Zuerst hat Hamann seine Ansichten über die Pietà Röttgen 1926 in der Festschrift für Paul Clemen geäußert¹⁹. Gegen die Höherbewertung der Coburger Gruppe wird eingewandt:

‘Man muß schon durch die deformierende Formensprache des modernen Expressionismus verdorben sein, um in ihr mehr Größe zu sehen.’

‘Es ist mir also zweifellos, daß die Bonner Pietà nicht nur das größere Kunstwerk, und zwar von allergrößter Art ist und die beiden anderen dagegen durchaus provinzielle Arbeit, sondern daß auch von allen die Bonner die früheste sein muß, noch ganz im Geiste des 13. Jahrhunderts empfunden, während die beiden anderen der Mitte und dem Ende des 14. Jahrhunderts zurücken. Fragen wir uns, wo im Mittelalter sonst noch eine solche Verbindung von kraftvoll würdevoller Repräsentation mit intensivem Ausdruck verbunden ist, solche Häßlichkeit des Menschlichen mit Schönheit der künstlerischen Form, solche Strenge der Komposition mit Kraßheit des Physiognomischen, solche Stärke der Darstellung des Leidens mit Klarheit und Großheit in der äußeren Gliederung, dann kann nur allein Naumburg und der Kreis der Stifterfiguren dabei genannt werden.’

Der Unterschied in der Bewertung der Bonner Pietà bei Pinder und Hamann entspringt offenbar einer verschiedenen Auffassung des Expressionismus und des 13. Jahrhunderts. Zwischen Bamberg und Naumburg hatte Pinder die Idee der Coburger Gruppe angesiedelt, in die Nähe des Naumburgers rückt Hamann das Bonner Vesperbild. Während Pinder sich vor der Bonner Gruppe an Nolde erinnert fühlt, muß man für Hamann durch den Expressionismus verdorben sein, um die Coburgerin höher zu stellen. Die Beweggründe Hamanns werden deutlicher, wenn man seine späteren Analysen der Pietà Röttgen heranzieht, zunächst die von 1928 aus dem Buch über die Plastik der Elisabethkirche:

‘Kleinheit, mütterlicher Schmerz, Kraßheit der Schilderung des Leichnams haben es nahegelegt, in ihr die intimste Darstellung der Marienklage zu sehen. Dennoch kenne ich keine monumentalere einer solchen Schmerzensgruppe. Sie ist durch und durch Standbild; Maria hat einen relativ kleinen Körper auf ihrem Schoß, Kind und Attribut einer Madonna, und die Glieder des Leichnams sind so gestellt, daß sie wie ein Gitter rahmend und überschneidend überall dieses Gliedergerüst den steilen Bau einer fast stehenden Maria hindurchsehen läßt. Überall drängt uns ihre Gestalt entgegen hinter diesem erstarrten, balkenhaften Gestänge, wie ein Gefangener ausgestellt in einem Stock, gebannt im Gefängnis eines ganz großen Leidens . . .

Überall ist Zusammenfassung, Drängnis, aber nirgends ist Ausgleich oder Harmonie. Der Kopf Christi reißt aus der Masse hinaus, knickt hintüber, aber bringt sie nicht ins Wanken, sondern steigert die Spannung und Wucht ins Ungeheure. Hier ist nicht mehr stille Verbindung und Zurückgezogenheit, sondern Ausstellung, Repräsentation, nicht Zwiesprache, sondern Ansprache, Anklage. Diese Blutstrauben sind nicht realistische Schilderung einer Wunde, sondern Symbole, Verkündungen, wie Anschläge ganz regelhaft an die Ecken einer Tafel hingegelgt. Im Ausdruck Mariä ist nicht mütterlicher Schmerz und ergriffenes Menschentum, sondern mit einem deutenden Blick auf Christus schwillt es als eine gewaltige Anklage heraus. Ein unschönes Antlitz wächst mit riesigen Flächen der Stirn und der Wangen über alles menschliche Maß ins Nornen-

¹⁹ R. Hamann, Die Bonner Pietà. Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen (Düsseldorf 1926) 365–374.

hafte. Es ist nicht gewöhnliche menschliche Häßlichkeit, sondern eher dämonisch, tierisch, wild herausheulend, nicht Klage, sondern Anklage. Würde es sich nicht um das Verhältnis von Diesseits und Jenseits, um christliche Urwahrheiten handeln, sondern um irdische Bezüge, dann wäre es ein Zeichen zur Revolution. So ist es die bildliche Erläuterung zu einer an breiteste Volksmassen herausgeschrienen Passionspredigt²⁰.

Diese Beschreibung wird in der 'Geschichte der Kunst' zusammengefaßt und weitergeführt:

'Sie protestiert, es ist protestantische Kunst'²¹. Die Frau aus dem Volke, bei Pinder negative Charakteristik, wird hier Ausgangspunkt der positiven Bewertung. Der soziale Protest, ein für Hamanns Kunstbeurteilungen immer wieder charakteristischer Beweggrund, kommt nach Hamann in der Pietà Röttgen am meisten zum Ausdruck. Das Mißverständnis des mittelalterlichen Realismus als protestantisch, noch 1955 im Naumburg-Abschnitt des Buches über Saint-Gilles wirksam, führt dazu, die Pietà Röttgen an den Anfang der Entwicklungsreihe zu setzen und sie um 1300 zu datieren, eine Einordnung, die allgemein akzeptiert wurde. Das Attribut nornenhaft, bei Pinder der Coburgerin vorbehalten, wird von Hamann der Bonner Maria zuerkannt. In der sprachlichen Dramatisierung des Andachtsbildes und in der Identifizierung von Schreiber und Beschriebenem, in der expressionistischen Grundhaltung, nähern sich die Texte von Pinder und Hamann einander. Die Unterschiede in der Bewertung der einzelnen Gruppen und infolgedessen die Festlegung der Typenreihe mit Datierungen sind ideologisch bedingt. Von den Analysen der Kunsthistoriker setzt sich die distanziertere Beschreibung des Dichters als sachgerechter ab²². Die ironische Tönung bei der Würdigung der Qualität des Bildwerkes sollte die Kunsthistoriker zu einer Überprüfung ihrer Hymnen veranlassen.

Nach Hamann hat dann die Forschung, die sich stärker den typengeschichtlichen Voraussetzungen zuwandte, sich über Datierungsfragen öfter geäußert, jedoch, soweit wir sehen, keine literarische Würdigung von gleichem Rang hervorgebracht. Alle sachlichen Fragen an die Pietà Röttgen – Datierung, Lokalisierung, auch Bewertung der Qualität – bleiben weiterhin offen²³.

²⁰ Ders., Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, II. Bd.: Die Plastik (Marburg 1929) 341 f.

²¹ Ders., Geschichte der Kunst von der altchristlichen Kunst bis zur Gegenwart (Berlin 1932) 334.

²² Der grundsätzliche Unterschied in der Diktion der Beschreibung macht es m. E. unmöglich, Hamanns Beschreibung in der Geschichte der Kunst a. a. O. literarisch von Thomas Mann abhängig sein zu lassen, wie das R. Eis und K. S. Guthke a. a. O. 222 versuchten. Sie stützen sich auf die in beiden Texten vorkommende Wendung 'dicke Trauben geronnenen Blutes'. Das ist aber auch die einzige Übereinstimmung. Bei Hamann ist die Pietà wie bei Pinder Teil eines expressionistischen Dramas.

²³ Die von Krönig vorgeschlagene Frühdatierung (etwa 1280) müßte durch Stilvergleiche erhärtet werden.