

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

15. Jahrgang

April 1962

Heft 4

EIN TYMPANON DER FRUHEN GOTIK IM ZISTERZIENSERKLOSTER EBRACH

(Mit 2 Abbildungen)

Die Chronik des Ebracher Priors Josephus Agricola aus den Jahren 1660/61 (Bamberg, Staatsarchiv, Archivalband Rep. D 7 Nr. 16) enthält im vierten Band, fol. 38, eine ungelente Federzeichnung, die ein skulptiertes Tympanon wiedergibt (Abb. 2). Es zeigt in der Mitte des steil gespitzten Bogenfeldes Maria; sie steht auf einem von zwei Engeln gehaltenen Tuch, faßt mit ihrer linken Hand einen der beiden von der Schnalle herabhängenden Gürtelzipfel und ihre Rechte scheint die Schnalle ergreifen zu wollen. Neben der Gottesmutter sind zwei inzensierende Engel wiedergegeben, ihr zu Häupten die Halbfigur eines weiteren Engels, der ihr eine Krone aufsetzt. Die Inschrift auf dem Rahmen nennt das Thema der Darstellung: ASSVMPCIO. GLORIOSISSIME. VIRGINIS. MARIE. MATRIS. DOMINI. N(ost)RI. IhesV. C(h)RISTI; außerdem bringt sich hier der Verfertiger des Bildwerkes in Erinnerung: F(RAT)RIS IOhANIS. LAPICIDE MEME(N)TOTE. Der Zeichner ist offensichtlich um paläographische Treue bei der Wiedergabe der Inschrift bemüht; es gelang ihm dies ungleich besser als die Aufzeichnung des Figürlichen. Hier ist er ein Opfer seines ängstlichen Bemühens um Genauigkeit geworden. Langsame, bisweilen zittrige Federstriche schreiben die Reliefdarstellung ab, und dickere Nachstriche setzen einige Akzente. Die angestrengte Kopistentreue hat insofern ihr Gutes, als sie uns über das motivische Detail sehr genau aufklärt (vgl. etwa die Knopfmärl neben Maria stehenden Engels); nicht einmal ein Sprung in der Steinplatte wird weggelassen. Für Einzelheiten wie Gürtel, Schnallen, Broschen, Spangen, Krone und Rauchfässer könnte man mühelos Analogien auf Werken des 13. Jhs. beibringen. Nur bei der Abbildung der Engelsflügel verfällt der Zeichner in schematische Strichhäkelei. Über die Faltenanordnung gibt er eine ziemlich genaue Vorstellung; nirgends findet sich ein Motiv, das den in der frühen Gotik geläufigen Formationen widerspräche. Die Unterscheidung zwischen breit fallenden Mänteln aus schweren Stoffen und dicht gefälten Kleidern aus dünnerem Tuch, zwischen eng am Körper anliegendem und ihn lose umspielenden Gewandzeug, die

ondulierten Säume, die Schüsselfalten des Marienmantels – all das kann man mit Werken dieser Stilphase vergleichen. Bedenken ergeben sich – bezeichnenderweise – nicht gegen die Angaben von Einzelheiten, sondern gegen gewisse kompositionelle Eigentümlichkeiten. Abgesehen davon, daß die Haltung der Engel mit dem Tuch nicht recht klar wird, möchte man bezweifeln, daß die Figuren tatsächlich jene überlängten Proportionen hatten, die ihnen der Zeichner gab; auch die Steilheit des Tympanons erscheint etwas verdächtig, zumal die Strichführung erkennen läßt, wie das Tympanon ihm nach und nach immer mehr in die Höhe gewachsen ist. Vollends begründet scheinen diese Bedenken angesichts der Tatsache, daß auch bei anderen Zeichnungen der Chronik, deren Genauigkeit an den Originalen nachprüfbar ist, die Proportionen durchweg etwas überlängt ausfielen.

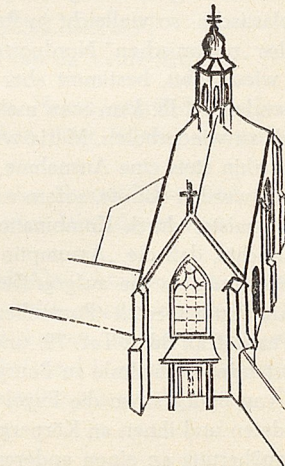
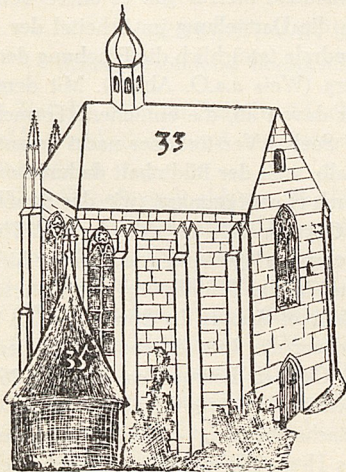
Die genauere Datierung des Tympanons ermöglichen Nachrichten über die Baugeschichte der Kirche, die es schmückte. Das Tympanon befand sich nach Auskunft des Chronisten „supra Januã sacelli Nobilium de Fuchs prope portam“. Diese Kapelle, die in der literarischen Überlieferung des Klosters bald nach ihrer Lage im Klosterbezirk „Capella ad Portam“, bald nach ihren Stiftern „Fuchsenkapelle“ heißt, wurde 1276 gegründet. Die Stiftungsurkunde (Hauptstaatsarchiv München, Bamberg Nr. 901, Reg. Boica IV/19) besagt, daß „Eberhardus miles dictus volpis et Felicitas legitimi coniugi“ eine Geld- und Güterstiftung machen, „ut in porta . . . Monasterii capella honesta construat per fratres ipsius Monasterii et in hon. gloriose virginis genetricis Dei Marie consecratur. Et quia in eadem capella ambo eligimus sepulture tradi, volumus et ordinamus, ut cum ad eius structuram viginti libras hallensium dederimus, statim estate post proximã inchoetur“ (die Urkunde datiert vom 1. September 1276). Eine diesen aufschlußreichen Angaben über Baubeginn und Bauleute entsprechende Meldung über die Vollendung der Kapelle besitzen wir nicht; es ist unbekannt, in welchem Jahr die Weihe erfolgte (sie fiel auf den Sonntag nach Mariä Himmelfahrt, wurde aber am Sonntag nach St. Bernhard gefeiert: so die Ebracher Chronikliteratur). 1280 machte ein Sohn der Stifter eine Schenkung, um sein Begräbnis in der Fuchsenkapelle zu sichern (HStA München, Bamberg Nr. 936, Reg. Boica IV/131). Ob zu diesem Zeitpunkt die Kapelle bereits vollendet und geweiht war, läßt sich der Urkunde nicht entnehmen.

Unter den Ebracher Fratres, welche die Fuchsenkapelle aufführten, befand sich, der Tympanoninschrift zufolge, ein „frater Johannes lapicida“. Im Ebracher Nekrolog erscheinen zwei Träger dieses Namens und Berufs, jeweils ohne Angabe des Todesjahres. Agricola (und nach ihm Christophorus Streng, Series Rev. Dom. Abbatum et omnium Religiosorum exempti monasterii Ebracensis ord. Cist. a tempore 1126 . . . usque ad annum 1724; vgl. dazu J. Jäger in: Zisterzienserchronik 14, 1902, S. 143 u. 163) bringt urkundliche Erwähnungen eines fr. Johannes lapicida in den Jahren 1271 und 1289 (nur diese heute noch nachprüfbar: HStA München, Bamberg Nr. 1041, Reg. Boica IV/399) jeweils mit einem der beiden Johannes in Verbindung. Beide Jahresangaben liegen aber so eng beieinander, daß durchaus die Möglichkeit besteht, sie auf denselben Steinmetzen Johannes zu beziehen. Hier genügt es festzustellen, daß in den siebziger

und achtziger Jahren, die für die Erbauungszeit der Fuchsenkapelle in Frage kommen, in Ebrach ein als Steinmetz tätiger Laienbruder Johannes nachzuweisen ist.

Die Grablege derer von Fuchs diente zugleich als Pfarrkirche für die Hintersassen der Abtei. Als nach der Säkularisation 1803 die Klosterkirche diese Funktion übernahm, wurde die Fuchsenkapelle auf Abbruch verkauft und bis auf ganz geringe Reste abgetragen. Von ihrem Aussehen vermitteln alte Zeichnungen und Aufmessungen eine recht gute Vorstellung (vgl. die Skizzen). Die aus diesen ersichtliche stilistische Verwandtschaft der Fuchsenkapelle mit den Westteilen des Langhauses und der Fassade der Klosterkirche (Weihe 1282 oder 1285) bestätigen Beobachtungen Wolfg. Wiemers (Die Baugeschichte und Bauhütte der Ebracher Abteikirche, Kallmünz/Opf. 1958, S. 26): er fand an den Resten der Fuchsenkapelle Steinmetzzeichen, deren einige als typisch für die jüngste Gruppe von Bauleuten der Klosterkirche gelten müssen. Demnach muß die Fuchsenkapelle tatsächlich, dem Willen ihrer Stifter gemäß, bald nach 1276 erbaut worden sein.

Die Fuchsenkapelle hatte offenbar zwei Portale. Genauerer läßt sich allerdings nur über das Westportal sagen: der „Delineatio des Immediaten Closter Ebrach, wie es Anno 1663 zu sehen war“ (Gemälde im StA Bamberg) zufolge war es spitzbogig, mit einfach abgetrepptem, kämpferlosem Gewände, trat nicht vor die Wand vor und glich, bei wesentlich geringeren Abmessungen, dem Eingang in das Torhaus der Abtei. Das in seiner Größe bescheidene Portal besaß kein Tympanon. Die ihm vorgebaute Vorhalle stammt wohl erst aus der Zeit nach Einbeziehung der Westwand der Fuchsenkapelle in die Klosterummauerung. Der eigentliche Hauptzugang befand sich anscheinend auf der Südseite der Kapelle und war zu allen Zeiten nur vom Klosterareal aus zu begehen. Über seine Form gibt keine der zahlreichen alten Abbildungen der Fuch-



Fuchsenkapelle im Kloster Ebrach von 1663 (l.) und aus dem 19. Jahrhundert (r.)

senkapelle Aufschluß, denn diese zeigen die Kapelle stets von Westen, Nordwesten oder Norden. Da unser Tympanon auf keiner der Wiedergaben des Westportals angedeutet ist, muß es sich wohl am Südportal befinden haben.

1907/8 wurde in Ebrach ein Skulpturenfragment der frühen Gotik gefunden: der Kopf eines Engels (Abb. 3); vgl. Theodor Müller in: Zeitschr. f. Kunstwiss. 2, 1948, S. 31 f.). Es ist sehr verlockend, sich den Engelskopf als Fragment unseres Tympanons vorzustellen, um so mehr als das Bruchstück auf keines der anderen bezeugten Werke Ebracher Bildhauer des 13. Jhs. bezogen werden kann. Da bisher keine Anhaltspunkte für die Größenmaße des Südportals zu ermitteln waren, ist jedoch ein bündiger Beweis für diese Annahme nicht zu erbringen. Gewiß aber darf man sich den Stil des Tympanonreliefs analog zu dem des Engelskopfes denken.

In ikonographischer Hinsicht verdient das Ebracher Tympanon besonderes Interesse. Sein Thema, die „Assumptio animae et corporis Mariae“, ist in den Bildzyklen früh- und hochgotischer Marienportale häufiger durch Wiedergabe der „Erweckung Mariä aus dem Grabe durch Engel“ umschrieben als durch das Bild der Himmelfahrt Mariä unmittelbar veranschaulicht worden (vgl. Ad. Weis in: Das Münster 4, 1951, S. 12 – 18; Herbert von Einem in: Festschr. Hans R. Hahnloser zum 60. Geb., Basel und Stuttgart 1961, S. 142). Das Bildwerk des Ebracher Laienbruders vermehrt die in der Skulptur des 13. Jhs. nicht sehr zahlreichen Bilder der Himmelfahrt Mariä um ein weiteres, dazu recht eigenwilliges Beispiel. Frater Johannes legte seinem Werk eine Bildformel zugrunde, die für die Darstellung der Seelenhimmelfahrt allgemein gebräuchlich war: ein Engelspaar hält ein ausgespanntes Tuch, das die zum Himmel emporgeführte Seele birgt (Weis a.a.O. S. 10; von Einem a.a.O. S. 139 f.; über Engel als Psychopompoi s. a. RDK V 451). Die Übertragung dieses Bildtypus auf die Marienikonographie ist keine selbständige Leistung des Ebracher Bildhauers; hierfür gab es ältere Beispiele, auch plastische: so vielleicht in Reims (sofern die Darstellung im Scheitel der Archivolte des „romanischen“ Nordportals der Kathedrale tatsächlich die Erhebung der Seele Mariä wiedergibt), bestimmt aber in Straßburg (Weis a.a.O. Abb. 1). Mit dem fortschreitenden 13. Jh. kam man mehr und mehr davon ab, die entliehene Formel allzu wörtlich zu wiederholen. Maria wie sonst die Seelen Verstorbener nackt darzustellen war ohnehin stets eine Ausnahme, wohl deshalb, weil der Bildinhalt dadurch mißverständlich werden konnte, sofern man nicht durch Hinzufügungen (wie der Straßburger Ekklesiameister durch Kombination mit der Gürtelspende an den Apostel Thomas) verdeutlichte, daß die „Assumptio animae et corporis“ gemeint war. Länger hielt sich die Erinnerung an die aufgegriffene Bildformel in der Schilderung der Gottesmutter in diminuiertester Gestalt (Pontaubert, Yonne: Marcel Aubert, La Bourgogne. La Sculpture, Paris 1930, Bd. 2 Taf. 79) und mit betend vor die Brust erhobenen Händen (Marienportal der Kathedrale zu Bourges: S. Muté, Cath. de Bourges, ca. 1930, cl. 261). Im Relief von Bourges, wo die Engel das Tuch beinahe wie eine Mandorla hinter der – bekleideten und ihnen an Körpergröße nicht nachstehenden – Maria ausbreiten, wird die Annäherung an einen anderen Typus des Himmelfahrtsbildes deutlich, der vom späten 13. Jh. an vorherrschend wurde: Maria in der Mandorla, von Engeln in den

Himmel geleitet (St.-Thibault-en-Auxois, Côte d'Or: Gaz. des B.-A. 64, I, 1922, S. 141 mit Abb.; Sens, Kathedrale: Aubert a.a.O. Bd. 1, Taf. 12; usw.). In Ebrach ist von dieser Neuerung nichts zu spüren: die Art, in der die Engel das Tuch halten, entspricht ganz dem alten Typus der Seelenhimmelfahrt. Freilich erscheint Maria auf dem Ebracher Tympanon in voller Körpergröße, von inzensierenden und sie krönenden Engeln umgeben; außerdem scheint auch hier das Thema der Gürtelspende dem Himmelfahrtsbild einbeschrieben zu sein – trotz der Abwesenheit des Apostels Thomas: anders dürfte sich die Haltung von Maria, eine ostentative Ablehnung der gebräuchlichen Gesten und Attribute, wohl kaum erklären lassen.

Über diese eigenwillige Zusammenstellung verschiedener ikonographischer Details hinaus unterscheidet sich das Ebracher Himmelfahrtsbild ganz wesentlich von allen älteren Darstellungen an Portalen durch die Verselbständigung des Themas. Herausgelöst aus dem Tod und Verherrlichung Mariä gewidmeten Zyklus, in dessen historisch erzählender Szenenfolge es früher stets eingefügt war, ist es zum verherrlichten Repräsentationsbild geworden. Damit nimmt die Himmelfahrt hier die Stelle ein, die sonst im Tympanon allenfalls der Marienkrönung „als Inbegriff des ‚Triomphe de la Vierge‘“ (Weis) zukam. Daß auch ältere frühgotische Marienportale in Franken für diese entscheidende Neuerung kein Vorbild boten, sei nur am Rande vermerkt.

Da zur Entstehungszeit des Ebracher Tympanons über die Frage der leiblichen Himmelfahrt der Gottesmutter eine lebhaft theologische Diskussion geführt wurde, erscheint die ikonographische Lösung in Ebrach als sinnfälliges Bekenntnis. Die Parteinahme für die Verfechter der „Assumptio animae et corporis Mariae“ ist – was hier im einzelnen nicht ausgeführt werden kann – typisch für die Haltung des Zisterzienserordens.

Karl-August Wirth

DIE HENRY-VAN DE VELDE-GESELLSCHAFT

(Unter besonderer Berücksichtigung der van de Velde-Archive)

Das Ziel der 1959 im Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, gegründeten Henry-van de Velde-Gesellschaft wird im zweiten Paragraphen ihrer Satzung folgenderweise gekennzeichnet:

Die Gesellschaft stellt sich aus der Überzeugung der überzeitlichen Bedeutung van de Veldes die Aufgabe, sein Werk und sein Andenken lebendig zu halten und alles zu tun, was diesem Ziel dienlich ist.

1958 war bereits eine große Henry-van de Velde-Gedächtnisausstellung im Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen gezeigt worden. Sie hatte einen wesentlichen Anstoß zur Gründung der Henry-van de Velde-Gesellschaft gegeben. In den folgenden Jahren wurden aus Anlaß der Jahrestagungen der Gesellschaft und in deren Zusammenarbeit mit dem Karl-Ernst-Osthaus-Museum folgende Ausstellungen gezeigt:

1959 Der junge van de Velde und sein Kreis,

1960 Moderne Theaterbauten,

1961 Wettbewerb „Handwerksform 1961“.