

# *Mittelalterliche Skulptur am Oberrhein und die Diskussion um die Kunstlandschaft*

VON BRUNO BOERNER

Wenn im folgenden Überlegungen zur Kunstgeographie am Oberrhein im Hinblick auf die mittelalterliche Skulptur angestellt werden, so sei betont, daß damit keine zusammenfassende kunsttopographische Bestandsaufnahme der vorhandenen Skulpturen in diesem Gebiet angestrebt wird. Es soll vielmehr anhand von Fallbeispielen der Frage nachgegangen werden, warum Gruppen von Skulpturen mit signifikanten Übereinstimmungen in räumlicher Konzentration auftreten. Diese Übereinstimmungen können sowohl die formale Gestaltung als auch die dargestellte Thematik oder die Funktionsbestimmung der Figuren betreffen. Zur Erläuterung der Problematik werden einige Werkgruppen aus den Hauptepochen der oberrheinischen Skulpturenproduktion im Mittelalter unter jeweils unterschiedlichen methodischen Blickwinkeln hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu dieser Kunstlandschaft diskutiert.

Zunächst gilt die Aufmerksamkeit den romanischen Portalen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts, die im Bogenfeld als thematischem Zentrum ihrer Bildprogramme Christus im Verein mit Petrus und Paulus zeigen und damit einen ikonographischen Typus darstellen, der nirgends in der Monumentalskulptur so gehäuft auftritt wie am Oberrhein. Hier zielen die Überlegungen auf die Frage, inwieweit kirchliche Interessen im Hintergrund der kunstlandschaftlich signifikanten Übereinstimmungen stehen. Angesprochen werden auch die großen Figurenportale und Fassadenprogramme der Münster von Straßburg und Freiburg i. Br., Produkte der großen gotischen Bauhöfen am Oberrhein. Daß diese Ensembles untereinander Analogien und Abhängigkeiten aufweisen, ist an sich nicht verwunderlich; interessant wird die Fragestellung erst, wenn man feststellt, daß fast zum selben Zeitpunkt, um 1300, einzelne Motive aus dem narrativen Passionszyklus des Straßburger Mittelportals in ganz ähnlicher motivischer Gestaltungsweise bei isolierten Holzfiguren in den benachbarten oberrheinischen Nonnenklöstern auftauchen. Die genannten Analogien sind deshalb beachtenswert, weil sich die beiden Figurengruppen an ein vollkommen unterschiedliches Publikum wandten, an Laien auf der einen und auf der anderen Seite an Nonnen, die in der Klausur lebten. Waren es in beiden Fällen vergleichbare pastorale Intentionen, die diese Analogien erklären? Das soll erörtert werden. Schließlich wird

das bildhauerische Schaffen des Spätmittelalters in den oberrheinischen Metropolen Straßburg und Basel betrachtet, um der Frage nachzugehen, inwieweit sich regionale Stilkonventionen und gestalterische Analogien auf regionale Produktionsbedingungen zurückführen lassen.

#### I. KUNSTLANDSCHAFTEN ALS THEMA DER KUNSTWISSENSCHAFT

In ihrem 1959 erschienenen Buch ›Meisterwerke der oberrheinischen Kunst des Mittelalters‹ behauptet Irmtraud Himmelheber, die Zusammengehörigkeit der oberrheinischen Kunst entspringe nicht den Grenzen und Besitzverhältnissen der politischen Geschichte, sondern dem »Stammescharakter« der Bevölkerung<sup>1)</sup>. Damit wird gut vierzehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs der ethnischen Komponente noch immer die zentrale Rolle für die Konstituierung der oberrheinischen Kunstlandschaft zuerkannt. Sicherlich kann ein solches Vorgehen nicht generell der Nachkriegskunstgeschichte vorgehalten werden, gleichwohl zeugt es davon, wie stark das kunsthistorische Nachdenken über die Phänomene der Kunstgeographie von diesen Prämissen geprägt war. Brigitte Kurmann-Schwarz legt in ihrem Beitrag in diesem Band die Zusammenhänge offen und weist unter Berufung auf die Thesen Thomas Da Costa Kaufmanns auch darauf hin, wie wichtig die kunsthistorische Theoriebildung um 1900 in diesem Kontext ist<sup>2)</sup>. Diese hat sich entscheidend auf die Beschäftigung der deutschsprachigen Kunstgeschichte mit der Skulptur des Mittelalters ausgewirkt.

Nicht zuletzt als Reaktion auf die positivistischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts etablierte sich um 1900 eine Forschungsrichtung, welche die Stilentwicklungen der Künste als von allen äußeren Bedingungen befreite autonome Prozesse verstanden wissen wollte<sup>3)</sup>. Heinrich Wölfflin und Alois Riegl waren die Paten dieses kunsthistorischen Paradigmenwechsels. Zwar interessierte sich weder der eine noch der andere in besonderem Maße für die mittelalterliche Skulptur; die methodischen Überlegungen beider indes beeinflussten ganze Generationen von Kunsthistorikern, und eben auch diejenigen, die sich eingehend mit der mittelalterlichen Plastik beschäftigten. Für diese Sicht der Kunstgeschichte war jede Stilepoche durch eigene visuelle Konstanten vorgeprägt, die nicht von technischen und materiellen Bedingungen abhingen, sondern auf wahrnehmungspsychologischen Gesetzmäßigkeiten beruhten. Frank Büttner spricht daher jüngst von einem »psychological

1) Irmtraud HIMMELHEBER, *Meisterwerke der oberrheinischen Kunst des Mittelalters*, Honnef 1959, S. 9.

2) Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Zur Geschichte der Begriffe ›Kunstlandschaft‹ und ›Oberrhein‹ in der Kunstgeschichte*, in diesem Band. Dort auch alle weiterführende Literatur zur Thematik der Kunstlandschaft.

3) Zum folgenden vgl. Bruno BOERNER, *Stilgeschichte um 1900 und im 20. Jahrhundert*, in: *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters*, hg. von DEMS. und Bruno KLEIN, Berlin 2006, S. 61–78.

turn« im grundlegenden Paradigmenwechsel der Kunstgeschichte an der Wende zum 20. Jahrhundert<sup>4</sup>). Kollektive psychische Energien sah man damals jegliche Kunstproduktion beeinflussen, und diese überindividuellen mentalen Kräfte definierten somit das Stilidiom ihrer Zeit. Der Formbildungsprozeß der Skulptur wurde damit als weniger von der individuellen selbstbestimmten Stilwahl des Künstlers geprägt gedeutet. »Stilwollen« (Riegl) oder »allgemeines Formgefühl« (Pinder) wurden diese überindividuellen mentalen Kräfte genannt, die den Stil einer Epoche über alle Kunstgattungen hinweg bestimmen sollten. Die Geschichte der Kunst interpretierte man so als eine Geschichte des Sehens, in der die kollektiven Sehformen die Kunststile einer Epoche ausbildeten. Wie Riegl und Pinder meinten, ist das Schaffen des einzelnen Künstlers an solche Sehformen gebunden gewesen, wodurch der schöpferischen Erfindungskraft von vornherein Grenzen gesetzt waren. Jeder Maler oder Bildhauer stünde somit in Abhängigkeit von spezifischen optischen Voraussetzungen, die auf wahrnehmungspsychologischen Gesetzmäßigkeiten gründeten und in der jeweiligen Epoche die Stilbildung sowohl der Malerei als auch der Skulptur bestimmten. »Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich«, war eine der Grunderkenntnisse Wölfflins.

Die Etikette ›autonomer Stil‹ dürfe jedoch nicht so verstanden werden, daß der ›Stil‹ der Kunstwerke von allen anderen kulturellen Phänomenen losgelöst sei. Im Gegenteil: Stil wird von den besagten Kunsthistorikern auch als Spiegel einer Zeit- und Volksstimmung gesehen, womit sie nun doch wieder eine Rückkopplung des Stils an den gesellschaftlichen Kontext proklamierten. Für Alois Riegl war das ›Kunstwollen‹ mit den ›übrigen Hauptäußerungsformen des menschlichen Wollens während der gleichen Zeitperiode schlichtweg identisch« und kommt somit auch in »Religion, Philosophie, Wissenschaft, Staat und Recht« zum Ausdruck<sup>5</sup>). Solche Auffassungen bereiteten später den Boden für die Verbindung des Stilbegriffs mit völkischen und rassistischen Anlagen und führten damit auch zur Vorstellung von einem die Kunstlandschaft prägenden Stammescharakter. Einen völkerpsychologischen Ansatz vertrat schon der Wölfflin-Schüler Wilhelm Worringer. In seinem Buch »Formprobleme der Gotik« definierte er die formalen Eigenschaften von Kunstwerken als »innere Werte«, die sich damit ebenso »im kleinsten Gewandzipfel wie in den Kathedralen der Gotik« artikulierten<sup>6</sup>). Jedes Volk unterscheide sich bezüglich seiner spezifischen psychischen Disposition von anderen Völkern. Damit resultiere auch die Kunst eines Volkes aus seinen psychischen Voraussetzungen, und so bringe jedes Volk oder jede ›Rasse‹ eine eigene, identifizierbare Kunst hervor. Noch heute viel gelesen wird die 1913 erschienene ›Deutsche Sondergotik‹ von Kurt Gerstenberg, dem es darum ging,

4) Frank BÜTTNER, Das Paradigma »Einführung« bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: 200 Jahre Kunstgeschichte in München, hg. von Christian DRUDE, München 2003, S. 82–93.

5) Alois RIEGL, Historische Grammatik der bildenden Künste. Aus dem Nachlaß hg. von Karl M. SVOBODA und Otto PÄCHT, Graz 1966, S. 22.

6) Wilhelm WORRINGER, Formprobleme der Gotik, München 1911, S. 5.

den spezifisch nationalen Charakter der deutschen Architektur des Spätmittelalters nachzuweisen; ›Gotik‹ wird dabei ausdrücklich als ›Rassestil‹ bezeichnet<sup>7)</sup>.

Damit hat der Paradigmenwechsel, den die Kunstgeschichte des autonomen Stils um 1900 einleitete, seinen Teil zur Wegbereitung der national-chauvinistischen Kunstwissenschaften der Jahrzehnte vor dem Zweiten Weltkrieg beigetragen<sup>8)</sup>. Dies geschah vor allem anhand der schon sehr früh erstellten ›Diagnose‹, die für den Stil verantwortlichen, kollektiven mentalen Kräfte stünden mit völkischen Anlagen in Verbindung. Dabei ging es in der Zeit vor dem 1. Weltkrieg jedoch nicht nur um das spezifisch ›Deutsche‹ in der Kunst, nach dem insbesondere Kunsthistoriker wie Wilhelm Pinder auf der Suche waren, sondern auch um die ›Konstanten‹ der einzelnen deutschen Kunstlandschaften, für die man die jeweiligen Stammescharaktere als bestimmend ansah<sup>9)</sup>. So unterschied sich aus dieser Sicht etwa die spätgotische Skulptur Bayerns von der des Mittelrheins oder des Oberrheins durch epochenunabhängige Parameter, die völkische Grundlagen hatten. Dieser Stammescharakter fixierte das Bleibende in der Kunst, das durch alle Epochen durchscheint, während die Untersuchung des Epochenstils sich die Aufgabe stellte, die Veränderlichkeiten der Stilentwicklung aufzuzeigen. Die Kunstlandschaft war in diesem Diskurs ein Kernbegriff. Was diese kunstwissenschaftliche Denkfigur anbelangt, lohnt es sich durchaus, einen Blick auf die Geschichte derjenigen Disziplin zu werfen, die den Begriff ›Landschaft‹ als wissenschaftlichen Terminus für die Kunstgeschichte aufbereitet hat<sup>10)</sup>.

Die wissenschaftliche Geographie konnte sich ähnlich wie die Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eigenständige akademische Disziplin etablieren. Ihre akademische Emanzipation ging einher mit der Ausbildung ihres Selbstbildes als empirisch-naturwissenschaftlich orientierte Disziplin, die es nicht mehr nur als ihre Aufgabe verstand, die Gegebenheiten der Erdoberfläche zu beschreiben, sondern sich nun in der Pflicht sah, die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der kausalen Zusammenhänge herauszuarbeiten. Dabei zählten die natürlichen Gegebenheiten der Erde für viele Wissenschaftler zu den verursachenden Faktoren und das Menschenwerk als daraus resultierende und davon abhängige Folgehandlung. Heute wird eine solche Auffassung als ›Geodeterminismus‹ bezeichnet. Um 1900, als in der Kunstgeschichte der erwähnte Paradigmenwechsel weg von der empirisch-positivistischen Ausrichtung hin zur ›autonomen Stilgeschichte‹ stattfand, vollzog sich in den deutschen Geographie-Wissenschaften eine Hinwendung zur regionalen Geographie, als deren Mentor Alfred Hettner gilt und die sich zum Ziel

7) Kurt GERSTENBERG, *Deutsche Sondergotik*, Darmstadt 21969.

8) Zur Kunstgeschichte um 1900 vgl. auch Willibald SAUERLÄNDER, Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle, in: DERS., *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, hg. von Werner BUSCH, Köln 1999, 213–228.

9) Vgl. dazu im einzelnen Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Zur Geschichte der Begriffe* (wie Anm. 2).

10) Zum folgenden vgl. Ute WARDENGA, *Theorie und Praxis der länderkundlichen Forschung und Darstellung in Deutschland*, in: DIES. und Frank-Dieter GRIMM, *Zur Entwicklung des länderkundlichen Ansatzes* (Beiträge zur Regionalen Geographie 53), Leipzig 2001, S. 9–35.

setzte, eine die ›Allgemeine Geographie‹ prägende Kausalforschung auch in der Länderkunde zu etablieren und diese damit zu einem gleichberechtigten Teil des Fachs Geographie zu machen<sup>11)</sup>.

Damit hielt ein streng raumbezogenes Denken Einzug in die Geographie, und die ›Landschaft‹ wurde zu einem Zentralbegriff der Fachwissenschaft. Es ging dieser Wissenschaftsausrichtung darum, den Dualismus von ›Physischer Geographie‹ und Kulturgeographie zu überbrücken. Hinter dem Landschaftsbild mit seiner räumlichen Vielfalt wurde nicht nur die Summe seiner Teile, sondern ein innerer Zusammenhang, eine völlige Komplementarität aller von der Natur und vom Menschen bestimmten Elemente gesehen. ›Räume‹ wurden dabei als in der Realität vorgegebene Behälter, als ›Container‹ betrachtet, in denen alles, geographische Gegebenheiten, Flora und Fauna sowie der Mensch selbst mit seinen Siedlungen und Verkehrswegen, als eine in sich stimmige Ganzheit vorhanden war. Für den Landschaftsgeographen stellte sich dann die Aufgabe, die spezifischen Eigenheiten dieser räumlich klar umgrenzten, real existierenden Ganzheiten zu beschreiben und zu deuten.

Zwei Aspekte dieser geographischen Landschaftskunde waren auch für die Diskussion der Kunstlandschaft und ihrer Begrifflichkeit von zentraler Bedeutung. Zum einen spielte das Paradigma eine große Rolle, daß man die Räume als in der Realität vorgegebene feste Behälter mit nicht variablen, sondern soliden Rändern beziehungsweise Grenzen betrachtete. Zum anderen ist der enge Konnex zu beachten, der zwischen der menschlichen Kultur und ihrer geographischen Umwelt hergestellt wurde. Alfred Hettner selbst hat diesen Zusammenhang folgendermaßen dargelegt:

Der Mensch ist nicht Zweck der Schöpfung, sondern ein Teil der Erdnatur, aus ihr hervorgegangen und von ihr abhängig. Die Betrachtung kann daher nicht teleologisch, sondern muß kausal sein. Die Abhängigkeit ist verschiedener Art, physikalisch-chemisch, physiologisch, psychologisch; am wichtigsten sind die Wirkungen der in der Natur enthaltenen Motive auf die Handlungen und damit auch auf die Zustände des Menschen. Einfluß der Natur und menschliche Tat sind keine Gegensätze, sondern gehören als die beiden Seiten eines Vorganges zusammen. Die Geographie muß entweder auf die Betrachtung des Menschen verzichten oder ihn als ein auf geographische Motive hin handelndes Wesen ansehen [...]. Der Mensch und seine Kultur hängen nicht nur von einzelnen, sondern von sämtlichen Erscheinungen der Natur der Erdoberfläche ab; die Abhängigkeit kann nur aus dem ganzen Wesen der Naturerscheinungen und aus ihrem Zusammenwirken begriffen werden. Die Geographie des Menschen muß sich daher auf ein eingehendes Studium der physischen Geographie stützen [...]. Mit Hilfe exakter Interpretation und darauf folgender Induktion aber kann die

11) Vgl. zum folgenden auch Ute WARDENGA, Geographie als Chorologie. Zur Genese und Struktur von Alfred Hettners Konstrukt der Geographie (Erdkundliches Wissen 100), Stuttgart 1995.

Geographie des Menschen über die vagen Behauptungen hinauskommen, die ihr oft vorgeworfen werden, und zu derselben Sicherheit der Ergebnisse wie die physische Geographie gelangen<sup>12)</sup>.

Der kunsthistorischen Reflexion über Kunstlandschaften war mit diesem Geodeterminismus, der die Kulturräume in Abhängigkeit von den unveränderlichen geographischen Bedingungen der Siedlungsräume sah, neben dem Stammescharakter ein weiterer scheinbarer Verankerungsmechanismus für räumliche Konstanten im Kunstschaffen vorgegeben. Dies wird etwa in August Grisebachs Buch ›Kunst der deutschen Stämme und Landschaften‹ deutlich, in dem das Kapitel über den Oberrhein folgendermaßen eingeleitet wird:

Im polyphonen Chor der deutschen Stämme hat die alemannische Stimme am Oberrhein einen eigenen Klang – auch neben den stammverwandten Schwaben an Lech und Donau. Die geographische Lage an der alten Völkerstraße des Rheins schuf wie für das politische so auch für das künstlerische Schicksal andere Voraussetzungen als jenseits des Schwarzwalds. Entscheidend jedoch war der Menschenschlag, der am Fuß der Vogesen sesshaft wurde und auch die Einwanderer in seinen Bannkreis zog. In diesem mannigfaltigen Eindrücken ausgesetzten Grenzland hätte ein schwächerer Stamm sich nicht so widerstandsfähig erwiesen, wie die alemannische Urwüchsigkeit es vermochte. Sie hat sich der Kunst der westlichen Nachbarn nicht verschlossen, aber sie sich ebenso anverwandelt wie das, was aus den Niederlanden und aus süddeutschen Gauen herüberdrang<sup>13)</sup>.

Der Menschenschlag und die geographische Landschaftsgestalt waren es also, die als ursächliche Faktoren für die Konstanten in der Stilbildung oberrheinischer Kunst ausgemacht wurden. Daß diese Kriterien in der kunstgeographischen Diskussion heute keine Rolle mehr spielen, versteht sich eigentlich von selbst. Aber es gibt noch weitere kritische Aspekte der traditionellen Kunstlandschaftsdiskussion, die auf den Prüfstand gehören. Dazu gehören die Nachwirkungen der oben erwähnten ›autonomen Stilgeschichte‹ der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die eine allzu starke Kategorisierung der Kunstepochen hinsichtlich rein formaler Merkmale vornahm und dabei sowohl die Bedeutungsinhalte als auch die Funktion der Kunstwerke völlig beiseite ließ. In der modernen Kunstgeschichte rückt gerade die mediale und kommunikative Funktion von Kunstwerken immer mehr in den Blickpunkt, und ebenso werden die formalen Eigenheiten der Kunstwerke von dieser Warte aus diskutiert. Auch kunstgeographische Überlegungen dürfen die kommunikative Funktion der Kunst nicht ausklammern.

Als dritter kritischer Punkt der traditionellen Kunstgeographie sollte geprüft werden, inwieweit es heute noch sinnvoll ist, Kunstlandschaften als fest umrissene Gebilde, als in der Realität vorgegebene ›Container-Räume‹ mit eindeutigen Grenzen zu betrachten. Dies

12) Alfred HETTNER, Die Geographie des Menschen, in: Geographische Zeitschrift 13 (1907), S. 401–425, hier S. 421–424.

13) August GRISEBACH, Kunst der deutschen Stämme und Landschaften, Wien 1946, S. 125.

bedeutet ja bezüglich der hier diskutierten Region, daß man den Oberrhein, wie immer man seine Grenzen auch festlegt, als eine Entität zu betrachten hätte, die als klar umgrenztes Wirkungsgefüge das Prozeßfeld menschlicher Tätigkeiten räumlich faßbar definierte. Doch hat eine solche epochenübergreifende Raum-Kultureinheit tatsächlich je Bestand gehabt? Was die regionale Verteilung von Kunstwerken mit analogen Merkmalen anbelangt, hat die jüngere Kunstwissenschaft längst erkannt, daß solche klar eingegrenzten Kunsträume über längere Zeiträume hinweg nicht nachweisbar sind<sup>14</sup>).

## II. KUNSTGEOGRAPHISCHE FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN

Vor dem Hintergrund dieses Befundes muß man sich fragen, ob es für die Kunstgeschichte dann überhaupt noch lohnenswert ist, sich mit Kunstlandschaften zu beschäftigen. Doch ist die Frage in dieser Weise nicht richtig gestellt, es geht eher um die Verwendung des Begriffs ›Kunstlandschaft‹, denn wir haben es in der Kunstgeschichte fast immer mit kunstgeographisch relevanten, weil räumlich fixierbaren Phänomenen zu tun, die, sowohl was die Herstellung als auch was die Aufstellung betrifft, zumeist einen territorialen Bezug aufweisen. Die Welt, in der sich Künstler und Auftraggeber von Kunstwerken begegnen, ist im Mittelalter fast immer regional begrenzt. Der Meister, der im spätmittelalterlichen Basel eine Madonna schnitzte, und der Kunde, der sie von ihm erwarb oder gar bei ihm in Auftrag gegeben hatte, um sie in einer Kirche in der Stadt oder im Nachbarort zur Aufstellung zu bringen, rechneten mit einem Betrachterkreis am südlichen Oberrhein, und auf diesen sollte die Statue ihre kommunikative Wirkung ausüben. So ist auch die Herstellung dieser Madonna auf einen räumlich fixierbaren Personenkreis bezogen und hat eine territoriale oder räumliche Bindung.

Ebenso wenig läßt sich bestreiten, daß Bau- und Bildwerke über begrenzte Zeiträume hinweg regionaltypische formale Eigenheiten aufweisen, was gewiß auf traditionelle Verankerungen und räumlich bedingte kommunikative Verdichtungen zurückzuführen ist. Solche Hintergründe müßte eine kunstgeographische Forschung ausleuchten. Dabei kommt es nicht darauf an, ob Gruppen von Skulpturen mit signifikanten Übereinstim-

14) Albert Knoepfli hat bezüglich des Bodenseeraumes als Kunstlandschaft folgende Bemerkungen gemacht: »Keines der drei eben genannten Charakteristika [topographische Umgrenzung, zeitliche Dauer und sachliche Gültigkeit, Hinzufügung Verf.] darf man als unverrückbares Gefüge und als Kontinuum auffassen. Kaum ist das Bild einer Kunstlandschaft für einen Augenblick gewonnen, so teilt es bei aller Schönheit der Konstruktion, wird fortgetragen von den diesem Bilde selbst innewohnenden kinetischen Energien. Das Grenzbild verändert sich stetig und deshalb kann für die Umfangbestimmung auch der Kunstlandschaft Bodenseegebiet immer nur von einer auf einen bestimmten Zeitpunkt und auf bestimmte Gehalte bezogenen geographischen Ausdehnung ausgegangen werden«. Albert KNOEPFLI, Probleme des Begriffes ›Kunstlandschaft‹, aufgezeigt am Beispiel des Bodenseegebietes, in: Unsere Kunstdenkmäler (1972), S. 112-122, hier S. 114.

mungen in einer Region ausschließlich vorkommen, sondern ob sie dort in räumlich verdichteter Akkumulation auftreten.

Der obige Rekurs auf die Wissenschaftsgeschichte der Geographie begründet sich nicht allein damit, daß diese Disziplin auf eine ähnliche Weise wie die Kunstgeschichte mit dem Landschaftsbegriff historisch belastet ist. Vielmehr lohnt sich ein Blick auf die Geographie vor allem deshalb, weil diese Disziplin in jüngerer Zeit neue Ansätze für die Betrachtung von Zusammenhängen zwischen Kultur, Gesellschaft und Raum erarbeitet hat. In diesem Kontext fällt vor allem auf, daß sich die Sozialgeographie immer mehr von der Vorstellung der Landschaft als fest gefügtem ›Container-Raum‹ verabschiedet hat. Insbesondere in der Nachfolge von Anthony Giddens' Strukturierungstheorie, die große Teile der Sozialgeographie nachhaltig beeinflusst hat, werden Raum und Region nicht mehr als feste Entitäten, sondern als Ergebnis gesellschaftlicher Interaktionszusammenhänge gedeutet<sup>15</sup>). Damit wird der Bedeutungsgehalt von Regionen an die soziale Praxis gebunden. Einer der ersten, die diesen methodischen Weg konsequent verfolgten, war der finnische Geograph Anssi Paasi, der Regionen als räumliche Strukturen der Gesellschaft interpretierte, die durch kollektives Handeln entstanden sind<sup>16</sup>). Region verfestigt sich für Paasi auf der lebensweltlichen Ebene des Handelns, Wahrnehmens und Bewertens. Damit sind Regionen nicht mehr als Realitäten gegeben, sondern kontingente Formen, deren Existenz endet, wenn sie in der gesellschaftlichen Praxis nicht ständig reproduziert werden.

Noch einen Schritt weiter in diese Richtung geht die handlungszentrierte Sozialgeographie von Benno Werlen<sup>17</sup>). Auch hier wird dem Raum bezüglich kultureller Phänomene eine reale Entität und seinen physisch-materiellen Gegebenheiten die Wirkkraft für subjektive und sozial-kulturelle Gegebenheiten aberkannt. Räumliche Gegebenheiten dienen allenfalls als Medien der Orientierung für alltägliche Handlungen, meint Werlen. Damit verbindet er in methodologischer Hinsicht die Forderung, den Kategorien des Handelns gegenüber denen des Raumes einen Vorrang einzuräumen. Die von der Geographie thematisierten ›Raumprobleme‹ erschienen auf diese Weise als Probleme des Handelns<sup>18</sup>). »Eine sozialgeographische Forschungsperspektive, die auf der ›Logik‹ des Handelns aufbaut, fragt nicht nur, wie die Geographie der Objekte beschaffen ist. Sie interessiert sich

15) ANTHONY GIDDENS, Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung, Frankfurt a. M. 1997.

16) ANSSI PAASI, The institutionalisation of regions: a theoretical framework for understanding the emergence of regions and the constitution of regional identity, in: *Fennia* 164/1 (1986), S. 105–146, hier S. 114: »[...] it is the place where an individual reproduces his material and intellectual existence. This is structured through participation in social actions and in interaction with other people and institutions, and through meanings given to these. One place ceases to exist when one dies. The region, on the other hand, is an institutional sphere of *longue durée* representing one specific dimension of the spatial structure of society.«

17) BENNO WERLEN, Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen, Bd 1: Zur Ontologie von Gesellschaft und Raum (Erdkundliches Wissen 116), Stuttgart 1995; DERS., Sozialgeographie. Eine Einführung, Bern u.a. 2000.

18) WERLEN, Sozialgeographie. Eine Einführung (wie Anm. 17), S. 310.

vielmehr auch dafür, wie diese Geographie von den Subjekten hergestellt wird [und] was sie für wen bedeutet [...]«<sup>19)</sup>. Werlen geht somit davon aus, daß Menschen nicht nur täglich Geschichte machen und über die alltäglichen Handlungen Gesellschaft produzieren und reproduzieren, sondern daß sie durch ihr Handeln auch die aktuellen Geographien herstellen und stets erneuern<sup>20)</sup>. Die Beziehung des Einzelnen zur Welt und zur Gesellschaft habe immer auch einen räumlichen Aspekt, daher bezeichnet Werlen das Handeln des Einzelnen als »alltägliche Regionalisierung«. Einer der ersten, die, soweit ich sehe, diese Erkenntnisse der neueren Sozialgeographie in kunstgeographische Überlegungen umzusetzen versuchten, ist Donat Grüninger. Sein Konzept der »kunsthistorischen Regionalisierung« unternimmt die Anwendung des sozialgeographischen Ansatzes auf kunsthistorische Sachverhalte. Die Modalitäten und Akteure der kunsthistorischen Regionalisierung sind für Grüninger diejenigen der Kunstproduktion, die damit seinen eigentlichen Untersuchungsgegenstand darstellen. Und die Produktion von Kunst stellt sich ihm als soziale Handlung im räumlichen Kontext dar, die er in Anlehnung an Benno Werlen eben als Regionalisierung bezeichnet<sup>21)</sup>.

Wenn Werlen von sozialen Handlungen spricht, meint er ein zielgerichtetes Handeln. Bei dessen subjektiver Sinngebung richte sich der Akteur in der Regel an erworbenem Erfahrungswissen und gesellschaftlich wie kulturell vorbereiteten Orientierungsrastern aus, die bestimmte Werte, Normen und Postulate umfassen. Durch diese werde aber das Potential möglicher Ziel- und Zwecksetzungen von subjektiven Handlungen eingegrenzt<sup>22)</sup>. Dieser Aspekt ist sowohl für die Kunstproduktion als auch für die Kunstrezeption von ausschlaggebender Bedeutung. Denn dies heißt, daß solche Tätigkeiten beziehungsweise Handlungen, auch wenn sie von einzelnen Subjekten hervorgebracht werden, nur unter spezifischen sozial-kulturellen und physisch-materiellen Rahmenbedingungen stattfinden können. Subjektive Intentionen, zum Beispiel bei der Stilorientierung im Herstellungsverfahren einer spätmittelalterlichen Skulptur, bleiben nie unabhängig von sozialen Strukturen und Positionen. Keine Handlung kann infolgedessen als ausschließlich individuell charakterisiert werden, weil Handlungen immer auch Ausdruck des jeweiligen sozial-kulturellen Kontextes sind<sup>23)</sup>. Ein Straßburger oder Basler Künstler des späten 15. Jahrhunderts ist beim Schnitzen einer Madonnenstatue in seiner Stilwahl nicht vollkommen frei, denn auch bei der Formgestaltung gibt es Erfahrungswissen und Normorientierungen, die räumlich oder regional determiniert sind. Mit der Herstellung beispiels-

19) Ebd., S. 312.

20) Benno WERLEN, Alltägliche Regionalisierungen, in: Lexikon der Geographie <<http://www.wissenschaft-online.de/abo/lexikon/geogr/265>> (Stand: 16.02.2006).

21) Donat GRÜNINGER, Die kunsthistorische Regionalisierung. Grundsätzliches zu einem neuen Forschungsansatz, in: Concilium medii aevi 7 (2004), S. 21–44, hier zitiert nach <<http://www.cma.d-r.de/7-04/grueningner.pdf>> (Stand: 16.02.2006).

22) WERLEN, Sozialgeographie. Eine Einführung (wie Anm. 17), S. 318.

23) Ebd., S. 320.

weise einer Madonnenstatue, die religiöse, gesellschaftliche und ästhetische Funktionen ausüben soll, arbeitet der Künstler somit innerhalb gesellschaftlicher Konventionen und Traditionen.

Welches sind die gesellschaftlich relevanten Handlungen, die es im Kontext der Produktion von mittelalterlichen Skulpturen zu nennen gilt? Da wäre zum einen natürlich der Herstellungsakt selbst anzuführen, der vom Künstler und seinen Gehilfen vollzogen wird. Deren Gestaltungswillen, Können und Erfahrungswissen definieren letztlich Erscheinung und Aussehen des Kunstwerks. Nicht minder von Bedeutung ist in dieser Hinsicht jedoch die Rolle des Auftraggebers und des Stifters, falls diese nicht ohnehin ein und dieselbe Person sein sollten. Deren Erwartungshaltungen und artikulierten Wünsche haben meist einen erheblichen Einfluß auf die Gestaltung des Kunstwerks. Sie definieren letztlich auch dessen Funktion und Aufstellungsort, und ohne ihre Initiative könnte es nicht existieren. Letztlich sind aber ebenso die Tätigkeiten in Betracht zu ziehen, die sich aus der Fertigstellung und Aufstellung der Skulpturen ergeben. Das betrifft nicht nur ihre Einbeziehung in eventuelle rituelle und kultische Handlungen, sondern auch die von Auftraggebern und Künstlern intendierten Reaktionen, die aus der Betrachtung des Kunstwerks resultieren sollten. Denn schon die mittelalterlichen Quellen berichten darüber, daß Bilder kommunikative Aufgaben wahrzunehmen haben. Sie vermögen Ängste zu wecken und die Präsenz eines Abwesenden zu suggerieren, ebenso stiften sie Menschen dazu an, sich mit bestimmten Gruppen zu identifizieren. Als mentale Bilder setzen sie sich in der Erinnerung des Betrachters fest, und von dort aus können sie in gewisser Weise dessen künftiges Handeln und Verhalten beeinflussen. Vor allem ist es die unmittelbare Anschaulichkeit von Bildern, die sie dazu befähigt, im Betrachter Gemütsbewegungen zu entfachen und Emotionen zu schüren. Dadurch verstärken sie die Aufmerksamkeit des Rezipienten gegenüber dem Artefakt und regen seine kognitive Auseinandersetzung mit den darin dargestellten Inhalten an.

### III. ROMANISCHE TYMPANA AM SÜDLICHEN OBERRHEIN

Im 12. Jahrhundert dürfte die Holzschnitzerei am Oberrhein noch keine allzu große Rolle gespielt haben. Regionaltypische Erscheinungsweisen gibt es aber in der monumentalen Steinskulptur, und dies betrifft in erster Linie ihre ikonographische Ausgestaltung. Auf das Tympanonbild, das Christus zwischen den beiden Apostelfürsten zeigt, trifft man am Oberrhein, insbesondere im Elsaß so häufig, daß man in der Tat von einer kunstgeographischen Eigenheit im Sinne einer räumlichen Verdichtung sprechen kann. Nirgendwo sonst hat dieses Motiv eine solche Verbreitung gefunden. Auf der linken Rheinseite ist es an den Portalen von St. Peter und Paul von Sigolsheim, St. Richardis in Marlenheim, St. Peter und Paul in Egisheim und der Damenstiftskirche in Andlau zu sehen. Auf der rechten Rheinseite findet man es in Rheinmünster-Schwarzach. Südlich des Rheins

schmückt das Motiv die Tympana der Galluspforte in Basel und des Portals von Saint-Ursanne im Jura. Einiges spricht dafür, daß es noch weitere Tympana gab, die mit diesem Motiv ausgestattet waren. So zeigt sich zum Beispiel auf einem Bogenfeldfragment an der Nordseite der St. Peterskapelle in Malsch eine an ihrem Schlüssel erkennbare Petrusfigur, die womöglich ehemals im Verein mit einer Paulusfigur den zentral dargestellten Christus flankiert hat.

Das herausragende Portal, das diesem Typus angehört, ist zweifellos die Galluspforte am Basler Münster, obendrein das erste komplett ausgestattete Figurenportal im deutschen Sprachraum (Abb. 1). Es ist mit ziemlicher Sicherheit in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts zu datieren<sup>24</sup>). Im Tympanon, dem Zentrum des Programmgefüges, thront Christus auf einem Faltstuhl. Er wird von den Apostelfürsten Petrus und Paulus flankiert, die sich ihm im Dreiviertelprofil zuwenden. Zur Rechten Christi steht Petrus, dessen linke Hand zwei mächtige Schlüssel umklammert. Hinter ihm kniet der Stifter der Pforte mit dem Tormodell. Auf der rechten Seite des Bogenfelds führt Paulus eine Frauenfigur, bei der es sich wohl um die Stifterin handelt, zu Christus hin. Der Kopf dieser Figur wurde in späterer Zeit ausgetauscht. Paulus wird von einem kleinen Engel unterstützt, der im rechten unteren Zwickel des Bogenfeldes auftaucht. Im Türsturz breitet sich die Parabel der klugen und der törichten Jungfrauen des Matthäus-Evangeliums aus. Die linke Hälfte nehmen die klugen Jungfrauen ein, die von Christus vor der offenen Paradiespforte empfangen werden. Auf der anderen Seite bleibt das Tor den törichten Jungfrauen verschlossen. Im Gewände sind die vier Evangelisten angebracht, deren Symbole über den Köpfen erscheinen. In den unteren der seitlichen Nischenarchitekturen erkennt man die sechs Werke der Barmherzigkeit, versinnbildlicht jeweils durch eine vornehm gekleidete Frau, die einem Bedürftigen die biblisch begründeten Wohltaten angedeihen läßt.

Warum hat das Motiv des von beiden Apostelfürsten flankierten Christus am Oberrhein eine solche Verbreitung erfahren? Gewiß ist das Peter und Paul-Patrozinium im Elsaß relativ häufig anzutreffen. Einige der Kirchen, die das Motiv in ihren Bogenfeldern zeigen, sind sogar den beiden Apostelfürsten geweiht, so zum Beispiel die Kirchen in Sigolsheim und in Egisheim. Zur Erklärung der regionalen Dichte des Motivs reicht dieser Hinweis aber nicht aus, denn einige der fraglichen Kirchen sind anderen Patronen geweiht. Eine besondere Nähe zum päpstlichen Rom wird mit der Wahl des Motivs sicherlich nicht zum Ausdruck gebracht worden sein, denn gerade die für das Basler Münster Verantwortlichen waren immer eher stark mit den römisch-deutschen Kaisern verbunden<sup>25</sup>). Bischof Burkhard von Fenis stand während des Investiturstreits auf der Seite Heinrichs IV., vor allem aber wurden Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde sozusagen als Stifter und

24) Zum folgenden vgl. Bruno BOERNER, Überlegungen zum Programm der Basler Galluspforte, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 45/3 (1994), 238–246 und zuletzt Schwelle zum Paradies. Die Galluspforte des Basler Münsters, hg. von Hans-Rudolf MEIER und Dorothea SCHWINN SCHÜRMAN, Basel 2002.

25) Peter KURMANN, Das Basler Münster – ein Denkmal staufischer Reichspolitik?, in: Unsere Kunstdenkmäler 43 (1992), S. 67–84.

Heilige der Stadt verehrt<sup>26</sup>). Als Gründer des Bamberger Bistums stand Heinrich II. in einer speziellen Beziehung zu den Apostelfürsten. Im Perikopenbuch, das Heinrich II. und Kunigunde dem Bamberger Dom stifteten, wird im Widmungsbild das Kaiserpaar von Petrus und Paulus zur Krönung durch Christus geleitet<sup>27</sup>). Die Miniatur verbildlicht wohl die Kaiserkrönung des Jahres 1014. Dank der Zuführungsgeste weist dieses Bild eine gewisse Analogie zur Galluspforte auf, doch deren ikonographische Gestaltung dient doch wohl ganz anderen Zwecken, als auf das kaiserliche Stifterpaar und dessen Krönung zu verweisen. Zu fragen ist grundsätzlich nach den pastoralen Funktionen der Portale, denn sie wandten sich vordringlich an die Laien. Obwohl eine überzeugende Sinndeutung der oberrheinischen Peter und Paul-Portale sehr schwer zu leisten sein dürfte, lassen sich einige Vermutungen anstellen. Es sei betont, das es sich grundsätzlich nicht um Weltgerichtsdarstellungen handelt, die den Betrachtern zur Warnung vor der Sünde die eschatologischen Ereignisse vor Augen führen. Dies gilt, obwohl das Programm der Basler Galluspforte mit Hilfe einiger »Versatzstücke« von Weltgerichtsdarstellungen eine eschatologische Komponente enthält.

Wichtig für die Interpretation dieser Tympana ist der Umstand, daß sich das Motiv in verschiedene Gruppen einteilen läßt. Dabei müssen wir auf das spezifische Handlungsge-schehen achten, das zwischen den drei Protagonisten abläuft. Mehrfach, wie etwa in Egisheim oder Marlenheim, findet sich eine statische Darstellung des Themas, die auf jegliche Interaktion zwischen Christus und den beiden Apostelfürsten verzichtet. In Sigolsheim und in Andlau wird die Übergabe des Gesetzes an Paulus und der Schlüssel an Petrus durch den auferstandenen Erlöser geschildert. Das erinnert an die Einsetzung des Klerus als Stellvertreter Christi auf Erden. In Basel hingegen wird nicht Christus als Handelnder gezeigt, hier geht die Aktion vielmehr von den Aposteln aus. Paulus führt mit einer Geste des Anempfehlens die Stifterin zu Christus, und Petrus, der mit der linken Hand zwei gewaltige Schlüssel trägt, legt mit erhobener Rechter Fürbitte für den hinter ihm knienden Stifter ein.

Von einer Schlüssel- beziehungsweise Gesetzesübergabe wie in Andlau oder Sigolsheim kann auf dem Bogenfeld der Galluspforte also keine Rede sein. Und dennoch haben die beiden Schlüssel in der Hand Petri eine große Bedeutung. Sie symbolisieren nämlich die Binde- und Lösegewalt des Priestertums, die dem Klerus bei der *traditio clavum* verliehen wurde. Der Betrachter wird damit an die Vollmacht des Ortsklerus erinnert, der als irdischer Verwalter des himmlischen Lohnes den Büßern unter Auferlegung einer Bußleistung ihre Sünden zu erlassen vermag. Kraft der Schlüsselgewalt der Priester konnte so die

26) Carl PFAFF, Kaiser Heinrich II., sein Nachleben und Kult im mittelalterlichen Basel (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft 89), Basel 1963.

27) Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4452, fol. 2r; vgl. Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrich II., hg. von Hermann FILLITZ, Rainer KAHSNITZ, Ulrich KUDER und Karl DACHS (Ausstellungskatalog Bayerische Staatsbibliothek 63), München 1994, Taf. 2–3.

Schenkung der Galluspforte für den Stifter den Nachlaß der ewigen Sündenstrafen bewirken<sup>28)</sup>.

Diesen kommunikativen Gehalt der Portalbilder kann die Darstellung in Sigolsheim noch deutlicher machen (Abb. 2). Dort empfängt und agiert Petrus in einem, denn er nimmt nicht nur mit der rechten Hand die beiden Schlüssel als Zeichen der Binde- und Lösegewalt von Christus in Empfang, sondern an seiner linken Hand, mit der er auf den dahinter stehenden Stifter deutet, baumelt ein dritter Schlüssel. Die Deutung dieser Darstellung kann nur in eine Richtung erfolgen. Der dritte Schlüssel ist derjenige der Himmelpforte, dessen Besitz aus der Übergabe der Binde- und Lösegewalt resultiert und mit dem Petrus dem Stifter den Eingang zum Paradies öffnet. Die kausale Abhängigkeit dieser Sachverhalte versucht der Bildhauer deutlich zu machen, indem er die Arme Petri, deren Hände die Schlüssel halten, überkreuz angelegt hat.

Der kommunikative Gehalt dieses Portaltypus besteht also im Hinweis auf Kirche und Geistlichkeit in ihrer Rolle als Verwalter des himmlischen Lohns. Diese Botschaft scheint den Ortskirchen am Oberrhein wichtiger gewesen zu sein als der Bild-Hinweis auf die Allmacht Gottes in Gestalt von Majestas Domini-Darstellungen oder die Drohung vor den Höllenstrafen infolge des jüngsten Gerichts, das in den romanischen Tympana anderer Regionen, etwa in Burgund, häufiger gezeigt wurde. Interessant ist dabei die Tatsache, daß der Hinweis auf Schlüsselgewalt und kirchliche Heilsvollmacht ein offenbar alle Institutionen übergreifendes Anliegen oberrheinischer Kirchen gewesen ist. Denn es findet sich sowohl an einer Bischofskirche (Basel), einem Chorherrenstift (St-Morand), an Pfarrkirchen (Sigolsheim, Egisheim, Marlenheim etc.) sowie an einem Frauenkloster (Andlau) und einem Männerkloster (Rheinmünster-Schwarzach). Ausschlaggebend scheint hier tatsächlich eine die Kommunikationsstruktur verdichtende räumliche Nähe zwischen den Denkmälern und ihren Institutionen gewesen zu sein. Es läßt sich nur vermuten, welche spezifischen regional-kirchlichen Interessen den Hintergrund für diese Bildverweise auf die amtskirchliche Monopolstellung in der Heilskompetenz bildeten. Daß mit diesen Bildern etwa die Attraktivität einzelner Ketzergruppen auf die Laien ins Visier der kirchlichen Auftraggeber genommen wurde, müßte für den Raum des südlichen Oberrheins in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erst noch nachgewiesen werden.

Was Herstellungsweise und Stilbild der Skulpturen anbelangt, erweist sich eine kunstgeographische Diskussion als schwierig und nicht sehr ergiebig. Man hat berechtigterweise immer auf den Einfluß Oberitaliens verwiesen, was schon deshalb nahe liegt, weil von dort her auch Anregungen für die architektonische Gestaltung der Bauwerke bezogen wurden. Indes ist die künstlerische Ausführung vieler Steinreliefs am Oberrhein von künstlerisch

28) Zur Schlüsselgewalt vgl. Ludwig HÖDL, Die Geschichte der scholastischen Literatur und der Theologie zur Schlüsselgewalt, Bd. 1: Die scholastische Literatur von ihren Anfängen an bis zur Summa Aurea des Wilhelm von Auxerre (Beiträge zur Geschichte der Philosophie und der Theologie des Mittelalters 38.4), Münster 1960.

so geringer Qualität, daß man selten von der Arbeit spezialisierter Bildhauer ausgehen kann. Aus diesem Grunde sind Stildatierungen im Bereich der elsässischen Bauplastik der Romanik höchst problematisch. Denn eine allmählich sich steigernde Professionalisierung der Steinbildhauer ist kaum zu beobachten. Das wird nirgends so deutlich wie in Gebweiler (Abb. 3). Das Tympanon der dortigen Kirche St. Leodegar ist eines der wenigen elsässischen Werke, die sich relativ gut datieren lassen. Es entstand mit Sicherheit nach 1182<sup>29)</sup>. Das Relief des Bogenfeldes mit Christus zwischen Maria und dem Kirchenpatron St. Leodegar ist von einer derart kruden Ausführung, daß eine Stildatierung es normalerweise in die Anfänge der regionalen Steinbildhauerei ins 11. Jahrhundert verorten würde. Das ist um so überraschender, als die das Relief umgebende Portalarchitektur mit ihren frei stehenden, zum Teil spiralartig gedrehten Säulen wie insgesamt die ganze Architektur der Kirche von erlesener Steinmetzkunst zeugt. Der hier offensichtliche Kontrast zwischen Bildhauerkunst und architektonischer Steinbearbeitung ist im ganzen Elsaß zu beobachten. Auch die Andlauer und Sigolsheimer Skulpturen schneiden im Vergleich mit der sie umgebenden Architektur schlecht ab: Der Gegensatz zwischen exzellenter Qualität der Mauerbearbeitung und grobschlächtiger Bildhauerei ist nicht zu übersehen. Nun ließe sich einwenden, daß im 12. Jahrhundert die lokale Bildhauertradition wohl noch in den Anfängen steckte und sich erst wenige Zentren für dieses Metier ausgebildet haben dürften. Was den südlichen Teil des Oberrheins betrifft, könnte man allenfalls in Basel mit seiner Münsterfabrik ein Zentrum der Bildhauerei erwarten. In der Tat findet sich dort nicht nur an der Galluspforte romanische Skulptur, sondern ebenso im Innern des Münsters, an den Kapitellen von Chor- und Kryptapfeilern und ebenso im Langhaus<sup>30)</sup>. Man tut den Basler Bildhauern wohl kein Unrecht an, wenn man den Figuren-Kapitellen des Chorumgangs und den Reliefs der Galluspforte keine Qualität von europäischem Rang attestiert. Selbst unter der Voraussetzung, daß die Zeitgenossen dies vielleicht ganz anders bewertet haben, ist der qualitative Unterschied zur romanischen Skulptur anderer Regionen Europas, etwa Burgunds, doch augenscheinlich.

Über diesen Aspekt zu reflektieren lohnt sich jedoch erst, wenn berücksichtigt wird, daß es am Basler Münster durchaus eine ältere Bildhauertradition gab. Gemeint sind die steinernen Reliefs der Basler Apostel- und Vincentiustafel – Werke von einzigartiger Qualität und Lebensnähe<sup>31)</sup>. Zumindest aus heutiger Sicht zählen sie zum Besten, was die romanische Bildhauerkunst Europas überhaupt hervorgebracht hat. Auf der Aposteltafel stehen paarweise disputierend je zwei Jünger Christi unter Arkaden. Die schlanken Figu-

29) Robert WILL, *Das romanische Elsaß*, Zodiaque 1966, S. 29; Jean-Philippe MEYER, *Voûtes romanes, architecture religieuse en Alsace de l'an mil au début du XIII<sup>e</sup> siècle* (Publications de la Société Savante d'Alsace. Collection « Recherches et documents » 70), Strasbourg 2003, S. 315 ff.

30) Zum Versuch einer Händescheidung vgl. François MAURER-KUHN, *Romanische Kapitellplastik in der Schweiz*, Bern 1971, S. 161 ff. und 228 ff.

31) Ellen J. BEER, *Die stilistische Herkunft der Apostel- und Vincentiustafel im Münster zu Basel*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 36 (1974), S. 23–64.

ren sind in Toga und Tunika mit antikisierender Faltenzeichnung gehüllt. Auch die Köpfe erinnern an antike Vorbilder. Wahrscheinlich diente im Vorgängerbau die heute noch erhaltene Aposteltafel zusammen mit einer zweiten als Abschränkung zu Seiten des Hochaltars. War dies tatsächlich der Fall, so standen die Apostel tafeln mit dem berühmten Basler Antependium aus ottonischer Zeit<sup>32)</sup> in einer gewissen Beziehung. Die kunsthistorische Datierung der Reliefs schwankt zwischen der Zeit der Ottonen und dem späten 12. Jahrhundert, meist wird aber eine Einordnung um das Jahr 1100 vorgeschlagen. »Die Apostel ta fel ist aber eines jener seltenen Beispiele, bei denen die ungewöhnlich hohe Qualität und nicht die zeitlose Primitivität eine Einordnung erschwert«, urteilt zu Recht Adolf Reinle<sup>33)</sup>. Auch die Vincentius-Tafel des Basler Münsters, die stilistisch wohl in den Umkreis der Apostel ta fel gehört, bezeugt ein hochstehendes bildhauerisches Niveau. Sie schildert in den Formen eines bewegten Erzählstils verschiedene Ereignisse aus dem Leben und Sterben des spanischen Märtyrers.

Sofern es sich bei den genannten Tafeln nicht um Importstücke handelt, verfügte also Basel in der Zeit vor der Errichtung der Galluspforte über eine hervorragende bildhauerische Tradition. Es ist ausgesprochen merkwürdig, daß im späten 12. Jahrhundert die Bildhauer der Galluspforte und der Chorpfeiler nicht den geringsten Versuch unternahmen, sich an dieser älteren Bildhauerkunst zu orientieren, die sie direkt vor Augen hatten. Vielmehr artikulierten sie sich in einem deutlich primitiveren Stil. Dies ist um so erstaunlicher, als dem schmuckreichen architektonischen Rahmen der Galluspforte eine herausragende Originalität bescheinigt werden kann. Auch die vor dem Einzug des heutigen Bodens im Chorumgang ursprünglich doppelstöckigen Arkaden des Basler Sanktuariums, in welche die berühmten Kämpferreliefs integriert waren, müssen wohl zu den architektonisch anspruchsvollsten Ensembles der deutschen Spätromanik gezählt werden<sup>34)</sup>. Einen entsprechenden Anspruch scheint man am südlichen Oberrhein zu Ende des 12. Jahrhunderts für die formale Gestaltung der Skulptur nicht erhoben zu haben. Ausnahmen gibt es gleichwohl, wie etwa das sehr späte Egisheimer Relief, das mit der älteren Bildhauerwerkstatt des Straßburger Münsters in Verbindung steht, und ferner das Tympanon im Portal von Rheinmünster-Schwarzach, das von einer Auseinandersetzung mit spätantiken und byzantinischen Elfenbeinarbeiten zeugt<sup>35)</sup>. Wie Robert Suckale anhand der Bamberger

32) Gude SUCKALE-REDLEFSEN, Die Goldene Altartafel und ihre kunsthistorische Einordnung, in: Der Basler Münsterschatz, Basel 2001, S. 293–303.

33) Adolf REINLE, Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 1: Von den helvetisch-römischen Anfängen bis zum Ende des romanischen Stils, Frauenfeld 1968, S. 446.

34) Dieses Ensemble ist durch den Einzug der Zwischengewölbe nach dem Erdbeben von 1356 zerstört worden, ein Aufsatz des Verfassers über den Basler Chorumgang ist in Vorbereitung. Zum Umbau vgl. zuletzt Peter KURMANN, Neues Bauen in altem Rahmen. Das Basler Münster des Johannes von Gmünd, in: Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung, hg. von Richard STROBEL, Annette SEIFERT und Klaus Jürgen HERRMANN (Landesdenkmalamt Baden-Württemberg. Arbeitsheft 13), Stuttgart 2004, S. 87–94.

35) Heinfried WISCHERMANN, Romanik in Baden-Württemberg, Stuttgart 1987, S. 302.

Domskulptur aufzeigen konnte<sup>36</sup>), ist eine gewisse Anlehnung an Werke der Schatzkunst oder auch der Buchmalerei durchaus typisch für die Frühzeit der Monumentalskulptur in Süddeutschland. Der Ehrgeiz, eine ähnliche Qualität wie in der Elfenbeinschnitzerei und der Goldschmiedekunst zu erreichen, läßt sich in der Bildhauerei des südlichen Elsaß jedoch nicht konstatieren<sup>37</sup>), wobei die Basler Galluspforte, auch wenn sie den Vergleich mit der Apostel- und Vincentiustafel bei weitem nicht bestehen kann, noch die mit Abstand ansehnlichste Qualität aufweist. Das Relief in St-Morand ist das einzige aller Peter- und Paulportale im Oberelsaß, das sich stilistisch an das Basler Vorbild hält. Dagegen bleiben in der Menschendarstellung Andlau und Sigolsheim in einer wohl gewollten Primitivität verhaftet.

Wir können nur vermuten, woran dies liegt. Leider sind am Oberrhein Inschriften an romanischen Portalen im Gegensatz zu Italien relativ selten. Südlich der Alpen hingegen lassen sich tatsächlich Hinweise dafür finden, daß man sich in jener Zeit bei der mimetischen Menschendarstellung bewußt Zurückhaltung auferlegte. Einen inschriftlich fixierten selbstreflexiven Kommentar über die eigene Medialität, was die Repräsentationsleistung der Figuren anbelangt, gab etwa das heute zerstörte ehemalige Südportal des Domes in Ferrara, die ›Porta dei Mesi‹ dem Betrachter als Anleitung mit. Die Inschrift forderte diesen ausdrücklich auf, in den Figuren weder den gegenwärtigen Gott noch den tatsächlichen Menschen zu erkennen, denn diese würden durch das Bild nur versinnbildlicht. *Nec Deus est, nec Homo praesens quam cernis imago – Sed Deus est & Homo praesens quam signat imago*<sup>38</sup>). Damit knüpft die Inschrift an die Diskussion an, welche die Produktion von Skulptur im frühen Mittelalter immer begleitet hat. Bilder, vor allem aber dreidimensionale Skulpturen, waren von Anfang an aufgrund des Bilderverbots im Alten Testament umstritten und standen im Ruch des Götzendienstes, lief doch der sie schaffende Mensch Gefahr, durch sein eigenes Werk Gott ein Dasein geben zu wollen.

Ob durch die antimimetische Darstellungsweise in den Portalreliefs am südlichen Oberrhein den Gottes- und Heiligenbildern tatsächlich die Suggestivität des Präsenzerlebnisses genommen werden sollte oder ob dort das Qualitätsbewußtsein für den Baudekor schlicht größer war als das für das steinerne Bildwerk, kann aus heutiger Sicht nicht mehr entschieden werden. Jedenfalls verweigerte man sich den Lektionen der am Ort vorhan-

36) Robert SUCKALE, Die Bamberger Domskulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 38/3 (1987), S. 27–82, wieder abgedruckt in: Stil und Funktion, Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters, hg. von Peter SCHMIDT und Gregor WEDEKIND, Berlin 2003, S. 175–256, hier S. 190 ff.

37) Allenfalls die Saumgestaltung der Tympanonskulpturen in Sigolsheim erinnert entfernt an Techniken der Goldschmiedekunst, vgl. Abb. 2.

38) Carol KENDALL, The allegory of the church: Romanesque portals and their verse inscriptions, Toronto u.a. 1998, S. 226. Eine fast gleich lautende Inschrift umsäumt am Nordportal von Estella (Navarra) das Tympanon mit einer Majestas-Darstellung: *Nec Deus est, nec Homo presens quam cernis imago – Set Deus est et Homo quem sacra figura signat imago*.

denen antikisierenden Skulptur auf den Apostelafeln und der gestalterischen Möglichkeiten der Kleinkunst. Nur einige Jahrzehnte später tauchte indessen am Südportal des Straßburger Münsters eine Bildhauer-Equipe auf, die mit den Tympana von Marienkrönung und Marientod, vor allem aber mit den Statuen der Maria-Ecclesia und der Synagoge Figuren schuf, die zum Schönsten und sinnlich Reizvollsten gehören, was das Mittelalter insgesamt hervorgebracht hat<sup>39)</sup>. Zum ersten Mal machte sich in Stil und Ikonographie ein massiver französischer Einfluß geltend. Obwohl sich in Egisheim diese neue Bildauffassung schon durchzusetzen begann, blieb die Ikonographie des Portals der alten Tradition der Peter und Paul-Thematik weiterhin verhaftet. Genau umgekehrt verhält es sich dagegen in Kaysersberg. Dort wurde zwar das neue ikonographische Motiv der Straßburger Marienkrönung im Tympanon der Pfarrkirche übernommen, die künstlerische Ausführung indes steht auf einem ähnlich niedrigen Niveau wie im benachbarten Sigolsheim<sup>40)</sup>. Wenn auch unbeholfen scheint der Bildhauer freilich mit den schematisch gesetzten und parallel geführten Faltenlinien in den Gewändern seiner Figuren den antikischen Stil des Straßburger Südportals wenigstens andeuten zu wollen.

#### IV. DIE GROSSEN GOTISCHEN FIGURENPORTALE UND DIE SKULPTUR IN FRAUENKLÖSTERN UM DIE WENDE ZUM 14. JAHRHUNDERT

Die Portale in Straßburg, Egisheim und Kaysersberg zeigen, daß sich die Region in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts in einer Phase der Neuorientierung befindet. Die kommunikative Funktion der Peter und Paul-Thematik scheint langsam ausgedient zu haben, während das Anspruchsniveau in der künstlerischen Ausführung der Portalskulptur im Steigen begriffen ist. Gegen Ende des Jahrhunderts beginnt eine neue Ära, in der mit den großen Westportalanlagen der Münster in Straßburg und Freiburg die anspruchsvollsten und aufwendigsten Figurenensembles entstanden, die es am Oberrhein gibt. Man kann erneut insofern von einer kunstgeographischen Eigenheit sprechen, als auch in Basel, der dritten Metropole in unserem Gebiet, zu dieser Zeit die romanische Westfassade des Münsters mit einem gotischen Figurenportal in enger Anlehnung an die beiden anderen Anlagen nachgerüstet wurde. Obwohl das Tympanon in der Reformation zerstört wurde,

39) Zum Straßburger Südportal vgl. Peter KURMANN und Eckart C. LUTZ, Marienkrönungen in Text und Bild, in: Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter, hg. von Timothy R. JACKSON, Tübingen 1996, S. 23–54.

40) Vgl. Hans REINHARDT, Le couronnement de la Vierge au portail de l'église de Kaysersberg et à la cathédrale de Strasbourg, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg 14 (1980), S. 7–12.

kann das ursprüngliche Programm aufgrund des erhaltenen Figurenbestands an der Fasadwand und in der Archivolte rekonstruiert werden<sup>41)</sup>.

Keine anderen Ensembles von Skulpturengruppen vermochten am Oberrhein eine größere Wirkung auf die Betrachter zu entfalten als diese Portalprogramme, weil sie sich in den Mittelpunkt des mittelalterlichen städtischen Lebens befanden und dementsprechend viel öfter gesehen und reflektiert wurden als alle anderen Bilder. Hinsichtlich ihres kommunikativen Effektes sind diese Portalbilder somit die kunstgeographisch relevantesten Skulpturenensembles. Die Initiative ging von Straßburg aus. 1277 legte der Bischof den Grundstein für das Westmassiv, und die Herstellung des Figurenbestandes war wohl spätestens in den 1280er und 1290er Jahren abgeschlossen. Das Programm der Dreiportalanlage zeigt zwar von der Struktur her Ähnlichkeiten mit Vorbildern in der Ile-de-France aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, es sind aber auch eigene und neue Akzente klar erkennbar, die sich aus dem spezifischen sozialen und kirchlichen Kontext erklären, wie er in Straßburg am Ende des Säkulums zu verzeichnen war<sup>42)</sup>. Es ist an anderer Stelle ausführlich auf diese Zusammenhänge eingegangen worden, so daß hier einige wenige Bemerkungen genügen<sup>43)</sup>. Obwohl es am Oberrhein, vor allem in Straßburg, immer wieder Konflikte mit den Bettelorden gab, ist das Bildprogramm deutlich vom pastoraltheologischen Know-how der Dominikaner geprägt<sup>44)</sup>.

Die ikonographische Grundstruktur der drei Portale ist einer Art Credo-Schema verpflichtet<sup>45)</sup>. »Christus natus« wird in den Kindheitsszenen am nördlichen Seitenportal von den Königen angebetet, »Christus passus« erleidet seine Passion am Mittelportal und

41) Hans REINHARDT, *Das Basler Münster*, Basel<sup>3</sup>1961, S. 27–29; Achim HUBEL, *Der Erminoldmeister und die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg* 8 (1974), S. 53–241, bes. S. 146–160.

42) Zur Skulptur der Straßburger Fassade vgl. Hans REINHARDT, *La cathédrale de Strasbourg*, Paris 1972, S. 123–132; Benoît VAN DEN BOSSCHE, *Les portails occidentaux de la cathédrale de Strasbourg*, Diss. Phil. Université de Liège 2000; DERS., *L'authenticité iconographique des portails occidentaux de la cathédrale de Strasbourg*, in: *Bulletin de la Société des Amis de la cathédrale de Strasbourg* 25 (2002), S. 21–48; DERS., *Les prophètes strasbourgeois*, in: *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung im Mittelalter*, hg. von Martin BÜCHSEL und Peter SCHMIDT (*Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst* 1), Berlin 2005, S. 117–145.

43) Vgl. zum folgenden Bruno BOERNER, *In die Haut des Herzens prägen. Mittelalterliche Skulptur und Responsivität* (Druck in Vorbereitung).

44) Zu den Bettelorden in Straßburg vgl. Andreas RÜTHER, *Bettelorden in Stadt und Land. Die Straßburger Mendikantenkonvente und das Elsaß im Spätmittelalter*, Berlin 1997. Zum Verhältnis der Dominikaner zum Münsterklerus vgl. auch Dieter MERTENS, *Der Straßburger Ellenhard-Codex in St. Paul im Lavanttal*, in: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter*, hg. von Hans PATZE (*Vorträge und Forschungen* 31), Sigmaringen 1987, S. 543–580.

45) Zu Credo-Darstellungen im Mittelalter vgl. die Beiträge in: *Pensée, image & communication en Europe médiévale. A propos des stalles de Saint-Claude*, hg. von Pierre LACROIX und Andrée RENON, Besançon 1993, S. 81–156; Suzanna Beatrice SIMOR, *»I believe«. Images of the Credo from Charlemagne to Luther*, New York 1996.

stirbt ebendort den Erlösertod am Kreuz, und »Christus resurrectus« präsentiert sich als Weltenherrscher im rechten Gerichtsportal. Überhaupt führt das Bildprogramm der Straßburger Westportalanlage fast alles auf, was vom gläubigen Laien am Ende des 13. Jahrhunderts an religiösem Wissen eingefordert werden konnte. Das linke Seitenportal stimmt ihn auf die Weihnachtszeit ein und erinnert ihn daran, daß er sich mit Gebet, Buße und Tugendübung auf das Kommen des Erlösers vorzubereiten hat. Im Mittelportal wird ihm die Passion als zentrales Erlösungsgeschehen detailliert vor Augen geführt, und die Propheten im Gewände erläutern ihm die dazugehörigen alttestamentlichen Messiasprophetieungen. In den Archivoltlen findet sich ein ganzer Katalog katechetischer Belehrungen. Die Schöpfungsgeschichte schildert die Anfänge der Welt und den Verlust des Paradieses durch die Erbsünde, während die Episoden aus dem Alten Testament den Fortgang der Heilsgeschichte veranschaulichen und auf den christologischen Sinn veterotestamentarischer Ereignisse verweisen. Die Wundertaten informieren über das Wirken Christi auf Erden und seine göttliche Allmacht; und von den Anfängen der Kirche, ihrer Legitimation und ihren Opfern handeln die Apostelmartyrien. Das rechte Seitenportal bietet den Betrachtern eine Vorausschau auf das Ende der Welt und verkündet die Trennung der *civitas Dei* von der *civitas mala*. In den Gewändefiguren der Seitenportale und in den Reliefstreifen an den Turmseiten findet sich schließlich eine moralische Bildpredigt, die mit dem Tugenden- und Lasterzyklus am linken Portal und der Jungfrauenparabel im Weltgerichtsportal den Gläubigen positive und negative Verhaltensmuster vor Augen führt.

Das Freiburger Portal, das vermutlich einige Jahre später konzipiert wurde, rekuriert ganz eindeutig auf die Straßburger Vorgabe und verdichtet das dortige Dreiportalschema auf ein einziges großes Figurenportal, das in der Turmvorhalle Platz findet. Gleichwohl bietet es einige Besonderheiten, auf die hier nicht eingegangen werden kann<sup>46</sup>). Eine entscheidende Bedeutung hat aber auch hier die Tatsache, daß wie in Straßburg dem toten Christus am Kreuz, umrahmt von Szenen der Passion, und nicht mehr wie in den älteren Portalen dem Weltenrichter die zentrale Stellung eingeräumt wurde.

Im Hintergrund dieser Portale stehen, wie erwähnt, die neuen pastoralen Strategien der Bettelorden. Im Zusammenhang einer sich zu dieser Zeit immer mehr verstärkenden Laienfrömmigkeit entwickelte sich eine spezifische Frauenfrömmigkeit. Dies wird schon daran deutlich, daß man in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts allein in der Stadt Straßburg über dreißig Beginensamnungen und sieben Dominikanerinnenklöster zählen konnte, deren Insassinnen vornehmlich aus der Umgebung kamen. Ein aktives, praktizierendes Christentum scheint mehr und mehr zum soziokulturellen Bedürfnis der Zeit ge-

46) Vgl. zuletzt Peter KURMANN, Die monumentale Steinskulptur des Freiburger Münsters und ihre Geschichte, in: Geschichte der Stadt Freiburg im Breisgau, Bd 1: Von den Anfängen bis zum Neuen Stadtrecht von 1520, hg. von Heiko HAUMANN und Hans SCHADEK, Stuttgart 1996, S. 367–376; Dieter Gerhard MORSCH, Die Portalhalle im Freiburger Münsterturn, Münster 2001.

worden zu sein<sup>47</sup>). Da uns hier die Rolle der Bilder als Instrument der Seelsorge interessiert, ist festzuhalten, daß die intensivierete Laienreligiosität die Kirche beunruhigen mußte. Ihr Anliegen war es natürlich, die Laien-Religiosität zu kontrollieren und wenn möglich gar zu definieren, das heißt, die kirchlichen Institutionen waren bestrebt, über die religiösen Bedürfnisse der Laien nicht allein informiert zu sein, sondern diese, soweit dies möglich war, auch zu steuern und in bestimmte Bahnen zu kanalisieren. Bilder spielten in diesem Kalkül eine wesentliche Rolle.

Dies führt zur Frage zurück, warum einzelne Motive aus dem narrativen Straßburger Passionszyklus, beispielsweise die Christus-Johannesgruppe oder der Christus an der Geißelsäule, in ähnlicher motivischer Gestaltungsweise als isolierte Holzfiguren in den südwestdeutschen Nonnenklöstern die Rolle von Andachtsbildern einnahmen. Es lohnt sich in dieser Hinsicht, auf die Gestaltung der einzelnen Passionsszenen, insbesondere auf die Dornenkrönung und die Geißelung Christi am westlichen Mittelportal des Straßburger Münsters einzugehen (Abb. 4). Mittels Körperhaltungen, Gesten und Blicken der Figuren wird das Augenmerk des Betrachters auf das Zentrum jeder einzelnen Szene gelenkt, wo sich jeweils Christus als Hauptdarsteller der Passionserzählung aufhält. Meist wenden sich ihm die agierenden Schächer im Halb- oder Dreiviertelprofil zu und lassen zwischen sich und ihm eine kaum merkbare Lücke frei. So führen gerade die negativ besetzten Figuren den Blick des Betrachters auf die Hauptperson und lassen ihn auf dieser verharren. Und fast immer wendet sich Christus, vom übrigen Geschehen leicht isoliert, frontal dem Betrachter zu. Er scheint tatsächlich in jedem einzelnen Passionsbild des Portals den direkten Augenkontakt zum Rezipienten zu suchen und erwidert dessen Blick, indem er ihn auf sich zieht. Obwohl die Christusfigur Bestandteil eines narrativen Zusammenhangs bleibt, bemühten sich ihre Schöpfer darum, sie aus diesem herauszulösen, um sie in Kontakt mit dem Betrachter treten zu lassen.

Noch deutlicher macht diesen Sachverhalt ein Skulpturen-Ensemble, das in der Nachfolge des Straßburger Passions-Portals steht. Obwohl etwas außerhalb unseres Untersuchungsgebiets gelegen, befindet es sich im regionalen Ausstrahlungsbereich des Straßburger Tympanons. Im nördlichen Chorportal des Heilig Kreuz-Münsters zu Schwäbisch Gmünd, entstanden um 1340, wirkt die Passionserzählung teilweise wie eine Ansammlung einzelner Andachtsbilder<sup>48</sup>). Vorbild der Gmünder Darstellung der Kreuzabnahme mit der

47) Vgl. Wolfgang BRÜCKNER, *Der gnädige Vatergott und seine heiligen Helfer. Von spätmittelalterlicher Frömmigkeit in Zeichen, Bildern und Gebärden*, in: »Ora pro nobis«, Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Heiligenverehrung. Vortragsreihe im Kontext der gleichnamigen Ausstellung, hg. von Harald SIEBENMORGEN, Karlsruhe 1994, S. 9–36, hier S. 29, 35. Zu den kirchlichen Zuständen in Straßburg vgl. *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours*, Bd. 2: *Des Grandes Invasions au XVI<sup>e</sup> siècle*, hg. von Georges LIVET und Francis RAPP, Strasbourg 1981 und Luzian PFLEGER, *Kirchengeschichte der Stadt Straßburg im Mittelalter*, nach den Quellen dargestellt (Forschungen zur Kirchengeschichte des Elsaß 6), Colmar 1941.

48) Zu den Gmünder Portalen allgemein siehe Richard STROBEL, *Die Portale des Heiligkreuzmünsters in Schwäbisch Gmünd*, Schwäbisch-Gmünd 2001; DERS., *Stadt Schwäbisch Gmünd*, Bd. 1: *Stadtbauges-*

zentralen Gruppe um Maria, die den toten Christus auf dem Schoß hält, war ohne Zweifel das sogenannte Vesperbild, das als analoges Bildmotiv um diese Zeit aufkam und im Spätmittelalter zum verbreitetsten Passionsbildnis wurde. Jürgen Michler hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Kreuzabnahme in Passionszyklen des 14. Jahrhunderts im alemannischen Sprachraum, besonders im Bodenseegebiet, des öfteren durch eine sich an das Vesperbild anlehrende Beweinungsszene ersetzt wurde, die wie eine Kombination von Grablege und Kreuzabnahme anmutet<sup>49</sup>). An einer der äußeren Seitenwände der Portalbucht wurde ein weiterer Passions-Christus aufgestellt, die Figur eines Schmerzensmanns, die gewissermaßen alle Passionsszenen in sich vereinigt. Sie wendet sich nicht nur an diejenigen, die in die Kirche eintreten, sondern auch an alle an der Kirche Vorübergehenden<sup>50</sup>). Eine ähnlich gestaltete Schmerzensmann-Figur bewahrt das Unterlinden-Museum in Colmar auf (Abb. 7). Beide Exemplare gehören offensichtlich zu den ersten Figuren dieses Typs und können um 1330/40 datiert werden<sup>51</sup>). Das leicht geneigte Haupt in die rechte Hand gelegt und auf die Brustwunde deutend, fixieren beide Figuren mit ihrem von Schmerz gezeichneten Gesicht den Betrachter. Dieser erkennt an Händen, Füßen und an der Seite die Wundmale, die Christus am Kreuz erlitten hat.

Die Funktion dieser Figuren und ihre Gestaltungsweise erklären sich, wenn man ein weiteres Exemplar dieses Typus in Betracht sieht. Dieses Mal befindet es sich im Inneren einer Kirche. Im nördlichen Seitenschiff der Abteikirche St. Peter und Paul zu Weißenburg (Wissembourg) im Elsaß ist die Ganzfigur eines Schmerzensmanns an die Wand gemalt, der allerdings sehr schlecht erhalten ist. In die einzelnen Felder des Rahmens sind die Arma Christi eingesetzt, welche hier als Zeichen für die einzelnen Passionsstationen zu deuten sind. Die Hände des Schmerzensmanns zeigen wiederum auf die Seitenwunde. Auch dieser Christus blickt herausfordernd aus dem Bild heraus und sucht den Dialog mit dem Betrachter<sup>52</sup>). Seine Ansprache an den Betrachter ist auf Spruchbändern schriftlich festgehalten:

schichte, Stadtbefestigung, Heiligkreuzmünster (Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg 6), München/Berlin 2003, S. 246–285; DERS., Zum Bildprogramm der Chorportale des Heiligkreuzmünsters in Schwäbisch Gmünd, in: Parlerbauten (wie Anm. 34), S. 249–252.

49) Jürgen MICHLER, Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992, S. 42.

50) Vgl. Gert VON DER OSTEN, Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildes von 1300–1600, Berlin 1935, S. 44–51.

51) Ebd., S. 41–46.

52) Ebd., S. 78, 154, Abb. 67.

DIS HAN ICH GELITTEN DVRCH DICH  
 ALLE MEINE WVNDEN VERSWERST  
 DU MIR. HUET UN ZU ALLE STUNDE

Überträgt man diese Worte auf die Figuren in Schwäbisch Gmünd und Colmar, stellt sich heraus, daß der sprechende Blick der dortigen Christus-Figuren als eine Anklage zu werten ist. Der Heiland wirft dem Betrachter vor, für seine Leiden verantwortlich zu sein und diese jeden Tag und zu jeder Stunde noch zu verschlimmern.

Für den heutigen Beobachter stecken diese Figuren und ihre inhärenten Bedeutungen und Betrachterfunktionen damit voller Paradoxa und Anachronismen. Es verwirrt nicht nur, daß hier ein als Mensch gestorbener Gott, der als Toter dazu noch sehr lebendig handelt, dargestellt ist. Denn zusätzlich beschuldigt dieses Gottesbild sein ihn betrachtendes Gegenüber auch noch, für sein vor Jahrhunderten erlittenes Leiden und seinen Tod im Hier und Jetzt ursächlich verantwortlich zu sein, und es wirft ihm vor, daß er es an jedem Tag seines Lebens noch zusätzlich verschlimmere.

Warum griff der Klerus zu solchen seelsorgerischen Mitteln mit Hilfe der Bilder? Über die in der Laienseelsorge angewandten Strategien geben am besten die pastoralen Handbücher Auskunft, etwa die ausführlichen Bußsummen, die vorzugsweise von den Dominikanern verfaßt wurden. Für das endende 13. und das beginnende 14. Jahrhundert am Oberrhein empfiehlt es sich, einen Blick auf die Summe des Johannes von Freiburg zu werfen, nicht nur weil dieser ab 1280 als Lektor und Prior im Dominikanerkonvent in Freiburg fungierte und damit im Kerngebiet unserer Untersuchung wirkte, sondern weil seine um 1298 abgeschlossene ›Summa Confessorum‹ zu einem Höhepunkt der Beichtsummenliteratur generell avancierte und zu einem der meist verbreiteten pastoralen Handbücher des Spätmittelalters wurde<sup>53</sup>). Eine wichtige Bearbeitung der ›Summa confessorum‹ des Johannes redigierte ein bisher noch nicht identifizierter Dominikaner namens Berthold in der Form einer sogenannten Rechtssumme. Man kann sie als ergänzende Referenzquelle konsultieren, denn der Autor hat sie – im Gegensatz zum Text des Johannes – nicht nur für *simplices clerici* und Gelehrte geschrieben, sondern in erster Linie für die Lektüre der Laien bestimmt<sup>54</sup>).

53) Vgl. Leonard E. BOYLE, The ›Summa confessorum‹ of John of Freiburg and the Popularization of the Moral Teaching of St. Thomas and of some of his Contemporaries, in: St. Thomas Aquinas 1274–1974. Commemorative Studies, Toronto 1974, S. 245–268; Marlies HAMM, Johannes von Freiburg, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon 4, Berlin/New York 21983, Sp. 605–611. Eine kritische Textedition der Summa liegt bis heute nicht vor. Aus dem Druck von Lyon (1518) sind Textentsprechungen zur ›Rechtssumme‹ Bruder Bertholds auszugsweise ediert in: Marlies HAMM und Helgard ULMSCHEIDER, Die »Rechtssumme« Bruder Bertholds, Bd. 6 und 7: Quellenkommentar (Text und Textgeschichte 16 und 17), Tübingen 1991.

54) Die »Rechtssumme« Bruder Bertholds. Eine deutsche abecedarische Bearbeitung der »Summa Confessorum« des Johannes von Freiburg, Bd. 1, hg. von Marlies HAMM und Helgard ULMSCHEIDER (Texte und Textgeschichte 1), Tübingen 1980, S. 58.

Es geht in diesen beiden Handbüchern nicht zuletzt um die vielleicht wichtigste religiöse Pflicht der Laien, die Buße. Als intensive Religiosität der Laien wird insbesondere ein inniges Büsserleben vorgestellt. Berthold betont, all diejenigen, die Gnadengaben von Gott empfangen wollen, müßten ihre Sünden beichten und bekennen. Wer dieses Gebot Gottes und der heiligen Kirche verschmähe, könne der himmlischen Seligkeit nicht teilhaftig werden<sup>55</sup>). Die Empfindung der Reue wird in enger Verbindung mit dem Gnadentod und der Passion Christi gesehen, und mit ihr soll sich der reuige Büsser – *contritus* – auseinandersetzen. Die Vergegenwärtigung der Leiden Christi und die innere Auseinandersetzung mit ihnen wurden zum wichtigen Bestandteil des Bußprozesses. Die Passion Christi, so betont Johannes von Freiburg, sei das Heilmittel für jegliche Sünde<sup>56</sup>). Die *contritio*, die wahre Reue des Sünders, kann seiner Meinung nach auf zwei Arten animiert werden. Einmal durch die Gottesliebe, welche die Unzufriedenheit über die Sünde im Willen schürt, zum anderen durch das Empfinden des Schmerzes, der körperlich gefühlt wird. Mit beiden kann die *contritio* in einer Weise hervorgerufen werden, daß die ganze Strafe nachgelassen wird. Und, so meint Johannes, der Schmerz über die Sünde muß sich auf verschiedenen Stufen bemerkbar machen. Am heftigsten muß der Schmerz des Poenitenten über seine eigenen Sünden ausfallen, denn der Sünder verletzt seinen Erlöser, der ihn mit dem eigenen Blut von den Fesseln der Erbsünde und von der Gewalt der Hölle befreit hat<sup>57</sup>). Daher verlangt Berthold, für den die Buße die Wiederherstellung der »Gottesfreundschaft« bedeutet, der Poenitent solle insbesondere während der Messe, in der Gott selbst geopfert wird, Christus um Vergebung bitten. In der Beichte sollen Schmerzen und Reue vor allem deshalb groß sein, weil Gott durch seine, also des Sünders Schuld, die Marter erleiden mußte<sup>58</sup>).

Vor dem Hintergrund dieser normativen Anweisungen in der Bußliteratur läßt sich die Gestaltungsweise der oberrheinischen Passionsfiguren leicht verstehen. Zusammen mit der Predigt und anderen pastoralen Unterweisungen appellieren sie mit ihrem sprechenden Gestus an das Gewissen des Betrachters und regen ihn dazu an, sich mit seinem eigenen Handeln auseinanderzusetzen. Er soll dazu gebracht werden, seine Sünden zu bereuen und sie zukünftig zu unterlassen. Die Bilder weisen mit ihrer rhetorisch aufgefaßten Ausdrucksgestalt darauf hin, daß die persönliche Sünde des Betrachters die Leiden Christi, die dieser für alle Sünder auf sich nimmt, noch vergrößert. Das Mitleid mit dem Passionschmerz des Erlösers muß daher einhergehen mit dem Schmerz über das eigene Fehlver-

55) Die »Rechtssumme« Bruder Bertholds, Bd. 6 (wie Anm. 53), B 50, S. 111

56) Johannes von Freiburg, *Summa confessorum*, Lugdunum 1518, III, 34 q. 31: *Omnis enim peccati, sive originalis sive actualis, est remedium passio Christi.*

57) Ebd. III, 34 q. 8: *Quero etiam que sint cause inductive contritionis*; ebd. III, 34 q. 21: *Dolor peccati triplex debet esse, scilicet acer, acrior, acerrimus. Acer, quia offendimus deum creatorem omnium; acrior, quia patrem nostrum celestem qui nos pascit multipliciter, acerrimus, quia redemptorem nostrum qui nos liberavit proprio sanguine a vinculis peccatorum, crudelitate demonum et acerbitate gehenne.*

58) Die »Rechtssumme« Bruder Bertholds, Bd. 6 (wie Anm. 53), B 51, S. 112.

halten. Die Bilder suggerieren, daß Christus selbst es ist, der in Kontakt mit dem Betrachter tritt, um ihm diese Zusammenhänge in Erinnerung zu rufen. Daher agieren Figuren wie der Schmerzensmann am nördlichen Chorportal des Münsters in Schwäbisch Gmünd oder der Geißelheiland des Straßburger Passionsportals außerhalb der Kirchenmauern im öffentlichen Raum, um den Laien in seiner Alltagswelt zu erreichen.

Hier stellt sich die Frage, inwieweit in den südwestdeutschen Dominikanerinnenklöstern des Spätmittelalters bezüglich der neuen Gestalttypen von Holzfiguren analoge Funktionen festgestellt werden können, da man hier ja auf ganz andere Voraussetzungen trifft. In diesen Konventen entstand um 1300 bekanntlich eine ganze Reihe von Nonnenviten, die jeweils Sammlungen von kurzen Lebensbildern der ersten Schwestern der Klöster enthalten und in denen des öfteren von Bildwerken wie dem Geißelchristus, den Christus-Johannesgruppen, den Madonnenfiguren, den Kreuzigungsbildern etc. die Rede ist. Während die Nonnen vor diesen Bildern beteten, wurden sie von ihnen zu imaginären Dialogen mit Christus und den Heiligen inspiriert<sup>59)</sup>. Außerdem tritt Christus in den zahlreichen Visionen und Erscheinungen der Schwesternbücher in Gestalten auf, die an bekannte Bildwerke erinnern. So wendet er sich am Kreuz hängend, an der Geißelsäule stehend, als Kreuzträger, als Schmerzensmann oder als Jesuskind an die Nonnen. Schon Wilhelm Pinder und andere haben sich mit diesen Nonnenviten beschäftigt, um die »Andachtsbildwerke« aus der sogenannten Frauenmystik zu erklären<sup>60)</sup>. Im folgenden wird eine viel pragmatischere Lesart vorgeschlagen. Der oft beschriebene meditative und insbesondere der mystische Faktor soll mehr oder weniger beiseite gelassen werden. Gefragt wird vielmehr nach den Verbundfunktionen, das heißt nach den sich einander ergänzenden Funktionen von Text und Bild in der Religiosität der Nonnen. Daß die Hilfeleistung für die Meditation, die diesen Bildern zugeschrieben wurde, eine wichtige Rolle spielte, zeigt etwa folgende Szene: Von einer Schwester *Hilti Brümsi* wird in einer der Kurzviten aus dem St. Katharinentaler Schwesternbuch erzählt, sie betete eines Tages vor einem Bild, *da vnser herr an der sule stuond*<sup>61)</sup>. In den süddeutschen Dominikanerinnenklöstern scheint

59) Aufzählungen von den in den Viten erwähnten Andachtsbildern finden sich bei Elisabeth VAVRA, Bildmotiv und Frauenmystik – Funktion und Rezeption, in: Frauenmystik im Mittelalter. Wissenschaftliche Studientagung der Diözese Rottenburg-Stuttgart 1984 in Weingarten, hg. von Peter DINZELBACHER und Dieter R. BAUER, Ostfildern 1985, S. 201–230 und bei Walter BLANK, Dominikanische Frauenmystik und die Entstehung der Andachtsbilder um 1300, in: Alemannisches Jahrbuch (1964/65), S. 57–86; vgl. auch Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und dem Ruhrlanmuseum Essen, München 2005. Vgl. zur Forschungsgeschichte der Dominikanerinnenkonvente Johanna THALI, Beten – Schreiben – Lesen. Literarisches Lieben und Marienspiritualität im Kloster Engelthal, Tübingen/Basel 2003, S. 38 ff.

60) Wilhelm PINDER, Die dichterische Wurzel der Pietà, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 42 (1920), S. 145–163.

61) Das »St. Katharinentaler Schwesternbuch«. Untersuchung, Edition, Kommentar, hg. von Ruth MEYER (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 104), Tübingen 1995, S. 111.

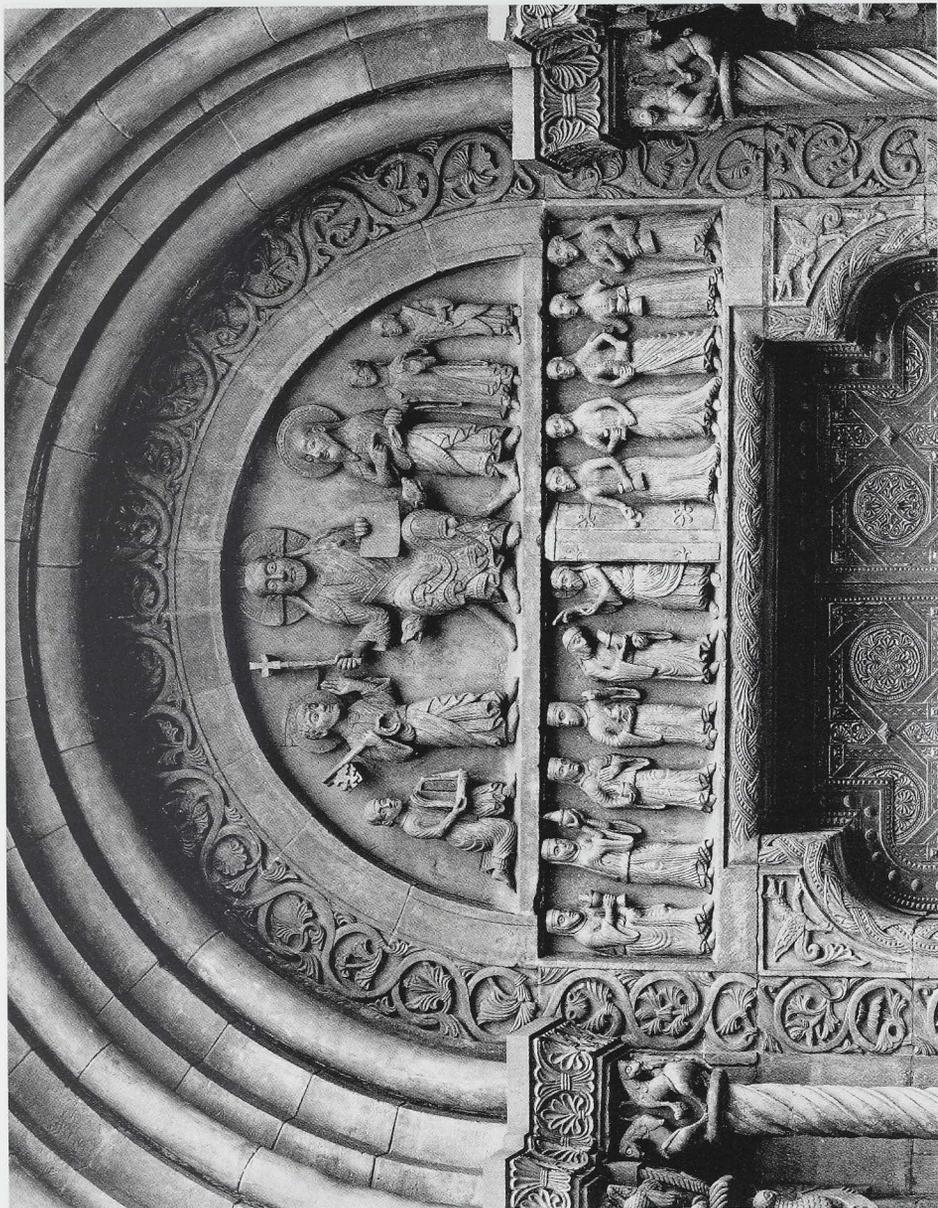


Abb. 1 Basel,  
Münster. Gallus-  
pforte, Gesamtan-  
sicht.

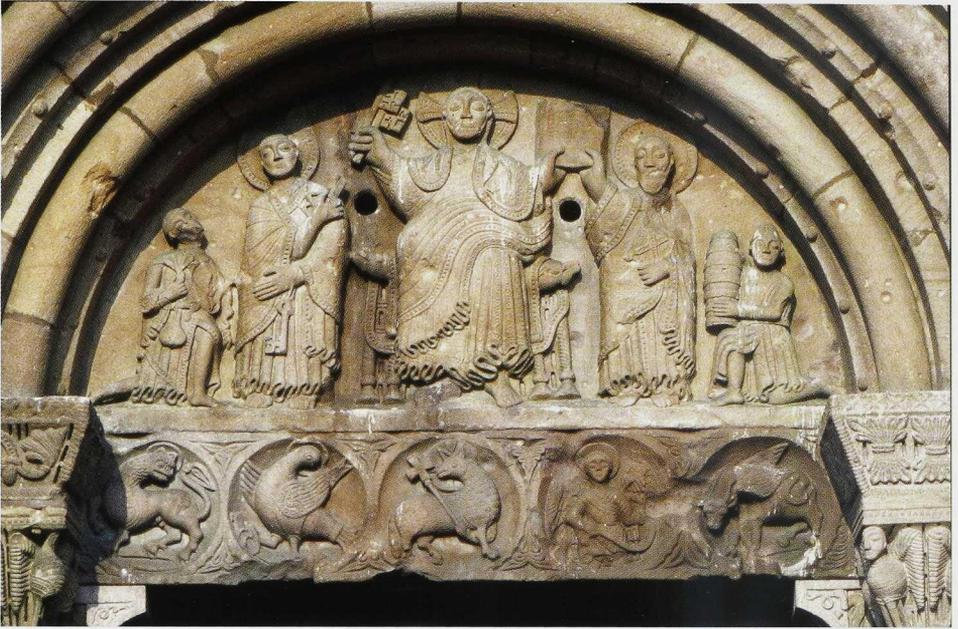


Abb. 2 Sigolsheim, St. Peter und Paul. Westportal, Tympanon.



Abb. 3 Gebweiler, St. Leodegar. Westportal, Tympanon.

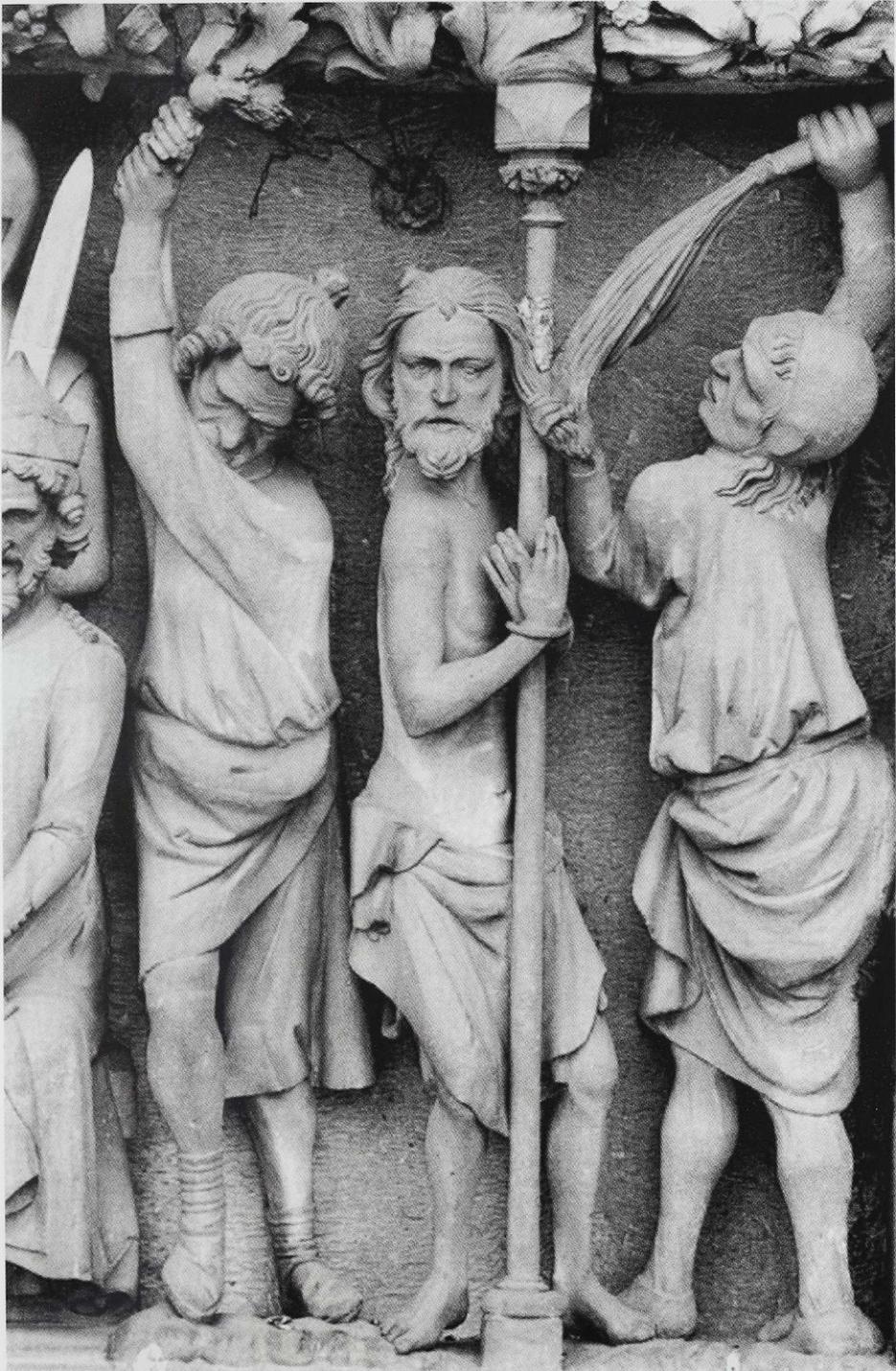


Abb. 4 Straßburg, Münster. Mittleres Westportal, Tympanon, Christus an der Geißelsäule.

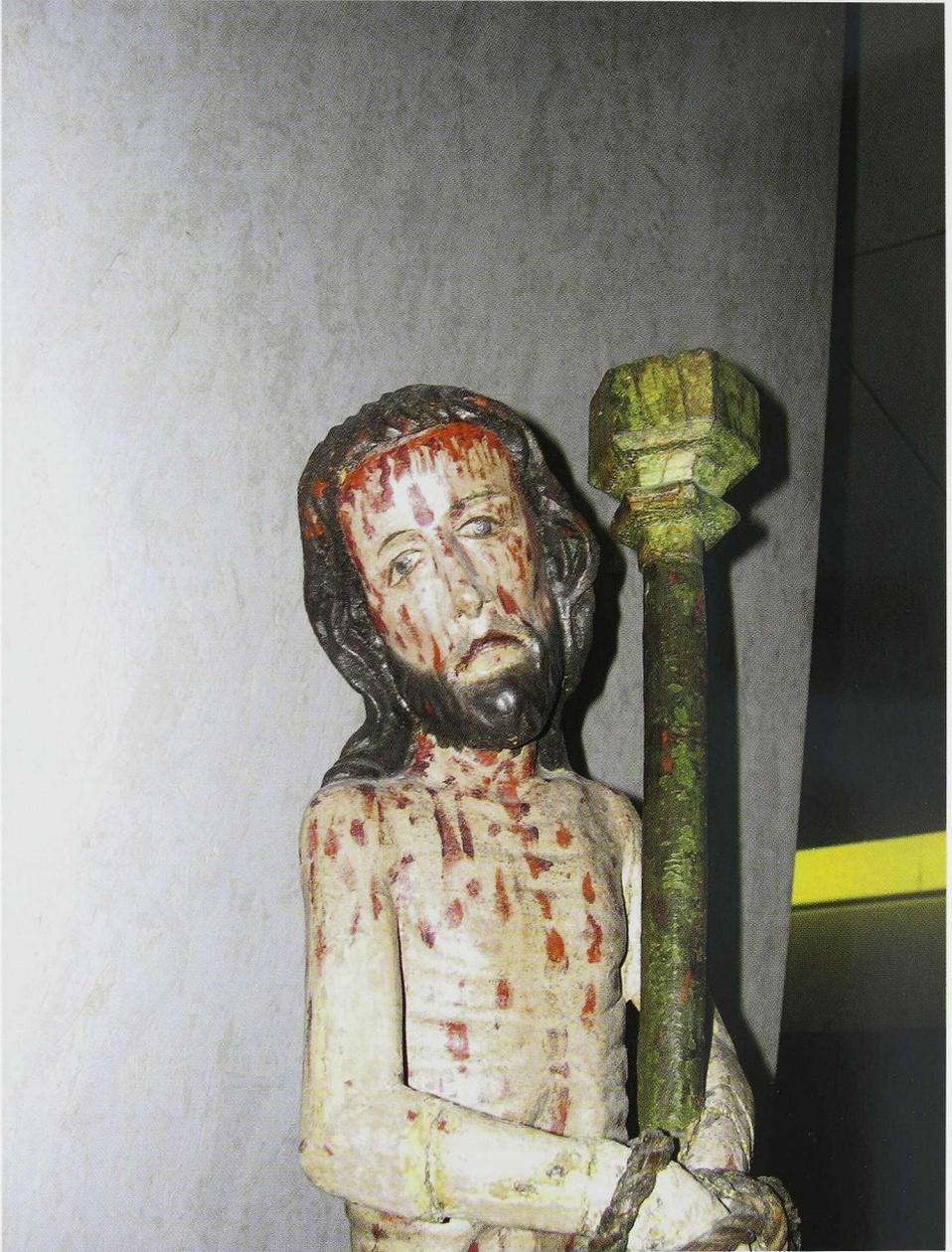


Abb. 5 Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum. Christus an der Geißelsäule.

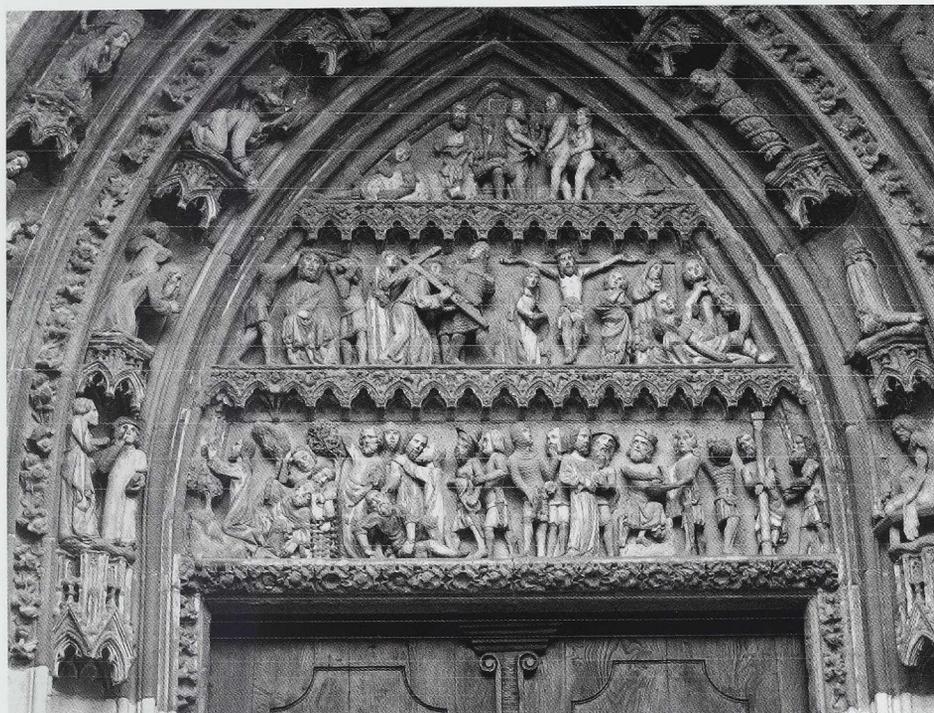


Abb. 6 Schwäbisch Gmünd, Heiligkreuzmünster. Passionsportal, Tympanon.



Abb. 7 Colmar, Unterlinden-Museum.  
Schmerzensmann.



Abb. 8 Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie. Madonna aus Dangolsheim.



Abb. 9 Basel, Historisches Museum. Madonna aus Eiken.



Abb. 10 Paris, Musée du Louvre. Madonna aus Isenheim.



Abb. 11 Freiburg, Augustinermuseum. Madonna aus Jechtingen.



es mehrere Figuren gegeben zu haben, die Christus an der Geißelsäule zeigen. Keines der wenigen erhaltenen Exemplare läßt sich indessen mit Sicherheit einem bestimmten Kloster zuordnen. Eine Statue des 14. Jahrhunderts aus dem Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart vermag aber eine ungefähre Vorstellung von Gestalt und Ausdruck eines solchen Bildwerks zu geben (Abb. 5). Auch hier sucht der Heiland den Augenkontakt mit dem Betrachter, so daß sich das Werk durchaus mit dem Geißelchristus des Straßburger Passionsportals vergleichen läßt. Vor einer solchen Skulptur also richtete Schwester Hilti laut Quelle an Christus die Bitte, daß er ihr den ganzen Schmerz und die Bitterkeit zu spüren gebe, die er selbst an der Säule erleiden mußte. Gott entsprach ihrem Wunsch, und alle ihre Glieder wurden von einer Pein ergriffen, die volle vierzehn Tage anhielt. Es geht in diesem Text also um die *imitatio Christi* im Sinne der Leidensnachfolge. Das Bild dient der Schwester gewissermaßen als »Anschub« zur Passionsmeditation. Diese vollzieht sich in einer Intensität, die für die Laienwelt zu dieser Zeit noch nicht als sehr typisch bezeichnet werden kann.

Der Dialog zwischen Christus an der Säule und einer Nonne konnte in den Schwesternbüchern aber auch in einer ganz anderen Art und Weise dargestellt werden. Das zeigt uns der Visionsbericht einer Dominikanerin, der im Schwesternbuch des Adelhausener Dominikanerinnenkonvents in Freiburg enthalten ist. Von der Schwester Margret Flasterin wird darin berichtet, daß ihr eines Tages, gerade als sie sich zum Gebet niederließ, nachdem sie in der Konventsmesse die Kommunion empfangen hatte, der Herr erschien, wie er mit »frischen Wunden« blutig geißelt neben der Geißelsäule stand, und das Blut sich über seinen Leib ergoß<sup>62</sup>. Vorwurfsvoll fragt der in der Vision geschaute Christus die Beterin, wie lange sie noch in ihrem »üppigen verlassenem« – gemeint ist: sündigen – Leben verbleiben wolle. Er fordert sie auf, ihn anzuschauen, um seine mannigfaltige Not und Angst zu sehen, die er für sie erlitten habe. Dann verlangt er, sie solle auch auf seine »frischen Wunden« und sein Blut schauen, das er »für sie« vergossen habe. Wann, fragt er, wolle sie sich endlich zu ihm zurückkehren und Buße tun? Daraufhin tritt die gewünschte Reaktion bei der Nonne ein, und sie gelobt Besserung und Buße.

Dieses Mal scheint das didaktische Kalkül, mit dem diese kurze Vitengeschichte präsentiert wird, durchaus vergleichbar zu sein mit der oben skizzierten Laienseelsorge der Dominikaner. Der Prozeß der Umkehr und Buße der Schwester vollzieht sich in folgenden Schritten: Sie wird durch Christus ermahnt, er beschuldigt sie und fordert sie schließlich zum Mitleid auf. Die Folge sind Zerknirschung und Reue auf Seiten der Nonne über ihre eigenen Sünden. Dies sind die einzelnen Etappen, die nacheinander die Nonne zurück auf ihren rechten Weg führen. Der niedergeschriebene Christudialog der Vision, der von einigen privilegierten Nonnen in Ekstase erlebt wird, kann im Verein mit dem schrittweise

62) Adelshausener Schwesternbuch. Die Chronik der Anna von Munzingen. Nach der ältesten Abschrift mit Einleitung und 5 Beilagen, hg. von Joseph KÖNIG, in: Freiburger Diözesan-Archiv 13 (1880), S. 129–236, hier S. 170.

zu verfolgenden Reueprozeß von den Leserinnen oder Zuhörerinnen der Viten vor dem Bildwerk des Geißel-Christus nachvollzogen werden. Dazu muß das Bild allerdings bestimmten Anforderungen genügen. Seine Bild- und Ausdrucks-Gestalt haben die Betrachterin in einen solchen Zustand zu versetzen, wie ihn der Erlebnisbericht der Vision schildert.

Die in der Visionserzählung dem geißelten Christus in den Mund gelegte Ermahnung an die Schwester, sie solle sich dankend seines Leidens und seiner Gnadentat erinnern und daraus für die persönliche Lebensgestaltung, insbesondere in Sachen Buße und Reue, die Konsequenzen ziehen, kann jede einzelne Schwester zu jeder Zeit vor einem Bildnis abrufen. In den Nonnenviten ist also exemplarisch vorgeführt, wie sich der ›Gebetsdialog‹ zwischen gläubiger Schwester und Christus gestalten muß und welche lebenspraktischen Konsequenzen die Nonnen im Nachvollzug dieses Dialogs zu ziehen haben. Text und Bild sind demnach wie in der Laienseelsorge sich einander ergänzende mediale Instrumente der *cura monialium*. Während die Schwesternbücher den Nonnen die Inhalte ihres Christus-Dialogs vorgeben, liefert ihnen das Bildwerk die nötige Anschaulichkeit und die emotionale Einstimmung, die für das innere Erleben der Dialogsituation unentbehrlich ist. Die beschriebenen Analogien im Bildgebrauch von Nonnen und Laien sind wohl nicht zuletzt auf das pastorale Wirken der Bettelorden zurückzuführen, die ja für die Betreuung beider Gruppen zuständig waren.

Selbst wenn davon auszugehen ist, daß ein solcher Einsatz von Bildern nicht auf den Südwesten Deutschlands beschränkt war, kann man hier trotzdem eine räumliche Verdichtung sowohl von Bildwerken als auch von literarischen Quellen konstatieren, die mit dem Bildgebrauch in Zusammenhang stehen, soweit der Überlieferungsbestand eine solche Verallgemeinerung überhaupt zuläßt. Nirgendwo sonst kamen in der zweiten Hälfte des 13. und der ersten des 14. Jahrhunderts gleich mehrere Passionsportale zur Ausführung und wurde eine derart große Anzahl von Dominikanerinnenkonventen gegründet, in denen Schwesternbücher entstanden und Passionsfiguren Aufstellung fanden. Zu beachten ist dabei, daß ein Großteil dieser Konvente aus laikalen Beginensamnungen hervorging<sup>63</sup>. Die Frauenreligiosität in institutionalisierten und nicht-institutionalisierbaren Formen war im alemannischen Sprachraum zu einer veritablen Massenbewegung angewachsen, die das religiöse Leben in dieser Region entscheidend mitprägte. Es muß nicht zuletzt die durch diese spezifische Religiosität hervorgerufene Atmosphäre gewesen sein, die zur besonderen Rolle des dreidimensionalen Bildwerks am Oberrhein führte.

63) Vgl. etwa Andreas WILTS, *Beginen im Bodenseeraum* (Bodensee-Bibliothek 37), Sigmaringen 1994; Brigitte DEGLER-SPENGLER, *Die Beginen im Rahmen der religiösen Frauenbewegung des 13. Jahrhunderts in der Schweiz*, in: *Die Beginen und Begarden in der Schweiz*, hg. von Cécile SOMMER-RAMER (Helvetia Sacra 9.2), Basel/Frankfurt a. M. 1995, S. 31–91.

## V. OBERRHEINISCHE SKULPTUR DER SPÄTGOTIK

Man könnte diese frömmigkeitsgeschichtliche Konnotation auch im Hinblick auf die spätmittelalterliche Bildhauerei am Oberrhein erörtern, doch seien diesbezüglich im folgenden die formalen Aspekte und die gesellschaftlichen Bedingungen hervorgehoben, unter denen die Skulpturenproduktion am Ende des Mittelalters stand. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts beginnt die große Zeit der Skulptur der Spätgotik und Renaissance am Oberrhein. Wieder sind es einzelne Zentren, die sich in größerem Maße hervortun. Basel ist ein weiteres Mal zu nennen, vor allem aber wieder Straßburg. Von dieser Stadt gingen die entscheidenden Impulse aus.

Die Möglichkeiten, kunstgeographische Forschungen zur oberrheinischen Skulptur der Spätgotik zu betreiben, unterliegen starken Beschränkungen. Dies liegt insbesondere daran, daß die beiden wichtigsten Zentren des südlichen Oberrheins, Straßburg und Basel, einen großen Teil ihrer religiösen Bildwerke als eigentlichen Hauptpart der Skulpturenproduktion in den Bilderstürmen der Reformationszeit verloren haben<sup>64</sup>). So kennen wir von den Straßburger Skulpturen der Zeit nur noch einen Bruchteil. Die Stadt war in der Mitte des 15. Jahrhunderts mit ungefähr 17.000 Einwohnern die drittgrößte Stadt des Reichs und eine der ausschlaggebenden wirtschaftlichen Metropolen, die auch für die Bildhauerei einen bedeutenden Markt abgab. Der regelrechte Aufschwung dieser Kunstgattung wird vor allem mit dem Auftauchen des Niklaus Gerhaert in Verbindung gebracht, der sich selbst als aus dem niederländischen Leyden herkommend bezeichnete. Ob er dort gebürtig oder vor seinem Aufenthalt am Oberrhein nur als Künstler ansässig war, läßt sich nicht entscheiden. Seit 1463 ist er jedenfalls in Straßburg nachweisbar<sup>65</sup>). Gerhaert scheint mehr als irgendein anderer Bildhauer die Entwicklung der Skulptur seiner Zeit beeinflusst zu haben. Von den Figuren des 1462 sicherlich fertiggestellten Nördlinger Hochaltars, von denen zumindest das Kruzifix als sichere Arbeit Niklaus Gerhaerts gilt, nahm man bislang an, daß sie in Straßburg entstanden sind. Dies bedeutet, daß der Künstler wohl schon um 1460 in Straßburg tätig war. Roland Recht nimmt an, daß allein das Kruzifix, nicht aber die Begleitfiguren des Nördlinger Altars als Werke des Niklaus zu identifizieren wären, die anderen seien einem anderen Meister zuzuschreiben<sup>66</sup>). Zwischen 1465 und 1467 schnitzte Niklaus die Skulpturen für den Hochaltar des Konstanzer Münsters, der leider

64) Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? Katalog zur Ausstellung, Bernisches Historisches Museum, hg. von Cécile DUPEUX, Peter JEZLER und Jean WIRTH, Zürich 2000.

65) Zu Leben und Werk Niklaus Gerhaerts vgl. zuletzt Susanne SCHREIBER, Studien zum bildhauerischen Werk des Niclaus (Gerhaert) von Leiden (Europäische Hochschulschriften 28/400), Frankfurt a. M. 2004. Die Anwesenheit Niklaus Gerhaerts in Straßburg beweist ein Brief Kaiser Friedrichs III. an den Rat der Stadt, in dem er diesen auffordert, den Künstler, *unser[n] und des reichs lieben getrewen Niclasen, pilhawer*, an seinen kaiserlichen Hof zu schicken. Zum folgenden und zur Biographie Gerhaerts vgl. Roland RECHT, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525)*, Strasbourg 1987, S. 115 ff.

66) Ebd., S. 125 ff.

den Bilderstürmern zum Opfer fiel. Dieser Verlust ist allein schon deshalb besonders schmerzlich, weil das überlieferte Werk des Bildhauers vor allem aus halbfigurigen Stein-  
skulpturen besteht. 1464 verpflichtete sich Niklaus gegenüber dem Rat der Stadt Straß-  
burg, sein »Werk in Stein mit dem städtischen Wappen und anderem Zierat« (*steinwerck  
mit ir statt wopen und mit ander zierunge*), das er für die Kanzlei ausführte, zwanzig Jahre  
lang instand zu halten<sup>67</sup>). Heute existieren davon noch die Kopf-Fragmente der Halbfigu-  
ren des Jakob von Lichtenberg und der Bärbel von Ottenheim sowie das vollständig er-  
haltene ›Selbstbildnis‹. Es sind vor allem diese Figuren, die es am ehesten erlauben, sich ein  
Bild von der Arbeit des Niklaus zu verschaffen. Dazu kommt noch ein mit der Signatur  
»n – v – l« und dem Datum 1464 versehenes Epitaph eines Kanonikers in der Johanneska-  
pelle des Straßburger Münsters. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Niklaus Gerhaert den min-  
deren Status eines Schultheißenbürgers, erst 1464 erwarb er das Vollbürgerrecht zu Straß-  
burg, was wohl mit dem Wunsch einherging, fortan in der Stadt seßhaft zu werden. 1467  
schuf er den signierten steinernen Kreuzifixus für Baden-Baden. Im selben Jahr erfolgte der  
erneute Ruf Friedrichs III. nach Wien, wo der Künstler 1473 verstorben sein soll.

Was in den Regionen am Oberrhein am Werk Gerhaerts faszinierte, war die energische  
und raumgreifende Körperlichkeit seiner Figuren sowie deren lebendige Individualisie-  
rung, verbunden mit einem erstaunlichen Detailrealismus in der Ausführung. Die indivi-  
duelle Charakterisierung der Halbfiguren des Kanzleiportals ist von einer porträthaften  
Durchgestaltung geprägt. Die Figuren vermitteln den Eindruck einer in der Skulptur zu-  
vor nie beobachteten Lebensnähe. Die kompositionelle Erfindungskraft des Meisters wird  
besonders deutlich in der Anlage der Büste des ›Selbstporträts‹. Trotz ihres dynamischen,  
spiralartigen Aufbaus, der durch die Bewegung von Händen, Armen und Kopf bewerk-  
stelligt wird, vermittelt die Figur den Eindruck einer in sich ruhenden Geschlossenheit.

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden in Straßburg und seiner Umgebung  
zahlreiche Werke in der stilistischen Nachfolge des Niklaus Gerhaert, doch kein einziges  
Bildwerk, wie Michael Baxandall meint, das mit seiner Qualität hätte mithalten können<sup>68</sup>).  
Doch wie bereits betont sollte die gesamte künstlerische Situation von Straßburg zu dieser  
Zeit vorsichtig beurteilt werden, weil vieles in den Bilderstürmen der Reformation unter-  
ging. Prägende Bildhauer der Zeit nach Niklaus Gerhaert waren etwa Niklaus Hagenauer  
und Veit Wagner<sup>69</sup>). Das Werk dieser beiden Künstler wurde hauptsächlich aus Zuschrei-  
bungen rekonstruiert. So ist vor allem der Umfang des Œuvres Hagenauers nicht geklärt.  
Er schnitzte zusammen mit seiner Werkstatt die Figuren des Isenheimer Altars, dessen  
Gemälde bekanntlich aus der Hand Grünewalds stammen. Die Holzfiguren Hagenauers  
sind zwar reich in ihrer Gewandgebung, jedoch ermangelt es ihnen im Vergleich mit Ger-  
haert an der Subtilität der Ausführung. Sicherlich ein Erbe des Niederländers ist jedoch

67) Zum folgenden ebd., S. 129.

68) Dazu Michael BAXANDALL, *Die Kunst der Bildschnitzer*, München 1984, S. 31 ff.

69) Zum folgenden vgl. ebd. und RECHT, *Nicolas de Leyde* (wie Anm. 65), S. 261 ff.

die Ausdruckskraft der Gesichter. Auch Veit Wagner muß in Straßburg, dem Umfang seiner Aufträge nach zu urteilen, eine größere Werkstatt geführt haben. Mehrere Aufträge führte er für die Kirche St. Georg in Hagenau aus, so zum Beispiel das Schnitzwerk der Orgel, einen Marienaltar und die Kanzel der Kirche. Gleichzeitig schuf er die Figuren und Reliefs für den Hochaltar in Alt-St. Peter zu Straßburg. Außerdem wird dem Meister der imposante steinerne Ölberg von 1498 aus der Straßburger Thomaskirche, der sich jetzt im Münster befindet, zugeschrieben. Wagner bemüht sich ähnlich wie Hagenauer um eine ausdrucksstarke Charakterisierung der Köpfe, jedoch liegt ihm mehr an der harmonischen Gesamtgestaltung der Figuren. Als seine gelungensten, nachweislich eigenhändigen Arbeiten gelten die vier Reliefszenen vom Hochaltar aus Alt-St. Peter in Straßburg.

Hans Wydyz, ein weiterer Nachfolger Gerhaerts, war vermutlich der Sohn des Straßburger Bildhauers Bartholomäus Wydyz. Er selbst wird zum ersten Mal im Jahre 1497 in der Freiburger Liste der Reichssteuer erwähnt, die ihn als *pildhower* bezeichnet. Im Jahre 1505 vollendete er den signierten Dreikönigsaltar für die Hauskapelle des Kanzlers Konrad Stürtzel in Freiburg. Um 1514–16 hat Wydyz zusammen mit Hans Baldung Grien, der damals die Tafeln des Hochaltars im Freiburger Münster malte, den Altar in der Schnewlin-Kapelle geschaffen. Später scheint Wydyz wieder nach Straßburg zurückgekehrt zu sein.

Mehr als Hagenauer und Wagner erinnern Wydyz' Arbeiten an die Subtilität der Gerhaertschen Bildnerei und verbinden diese mit neuen Ideen der Renaissance. In seiner Frühzeit schuf er vor allem schlanke, zierliche Gestalten, die zwar dem Realismus Gerhaerts nicht besonders nahe stehen, aber bezüglich des Verhältnisses zwischen Körper und Gewand dessen plastisch-räumliche Auffassung weiterführen<sup>70</sup>. Es sind aber gerade diese Eigenheiten, die heute als typisch für die oberrheinische Skulptur der Spätgotik gelten. Trotzdem schrieb Eva Zimmermann zu Recht, daß »den organischen Aufbau der Gerhaertschen Skulptur, ihre verschlungene räumliche Bewegung, die aber wie selbstverständlich anmutet, die Spannung zwischen der Vergeistigung des Vorgangs und der starken sinnlichen Belebung der Materie [...] keiner von den Schülern nachzuvollziehen vermocht [hat].« Von Gerhaerts Formensprache, so meint sie weiter, habe vor allem das komplizierte System der Mehrschaligkeit, das unter anderem auf einer Durchdringung der Plastik mit Hohlräumen beruht, anregend auf die oberrheinischen Bildhauer gewirkt<sup>71</sup>.

Keine andere Figur führt dieses Prinzip der ›Mehrschaligkeit‹ perfekter vor als die Dangolsheimer Madonna, die sich heute in Berlin befindet (Abb. 8). In welchem Verhältnis diese Statue aus Nußbaumholz zum Werk Gerhaerts steht, ist eine Frage, welche die

70) Vgl. etwa die Hl. Agnes im Freiburger Augustinermuseum, dazu Detlef ZINKE, Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance 1100–1530. Augustinermuseum Freiburg, Auswahlkatalog, München 1995, S. 98, Nr. 47. Zu Wydyz vgl. zuletzt auch Sybille GROSS, Hans Wydyz. Sein Œuvre und die oberrheinische Bildschnitzkunst (Studien zur Kunstgeschichte 109), Hildesheim 1997.

71) Eva ZIMMERMANN, Zur spätgotischen Plastik am Oberrhein, in: Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530, Karlsruhe 1970, S. 69–76, hier S. 73.

Kunstgeschichte schon seit Jahrzehnten beschäftigt<sup>72)</sup>. Einige Kunsthistoriker nehmen an, sie sei ein eigenhändiges Werk Gerhaerts, andere glauben, daß sie von einem anonymen Straßburger Meister in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts geschaffen wurde, der Gerhaert in dessen Straßburger Zeit als kongeniale Größe zur Seite zu stellen sei. Vor allem wäre in diesem Falle Gerhaert nicht allein für die entscheidenden Impulse der spätgotischen Bildnerei am Oberrhein verantwortlich.

Zu beachten ist, wie bei der Dangolsheimerin der von einem eng anliegenden Kleid verhüllte Körper spannungsvoll mit der äußeren, stark abgehobenen Mantelhülle kontrastiert. So wird es dem Betrachter ermöglicht, den unter der Fülle des Gewandes verborgenen Körper in Haltung und Bewegung zu realisieren. Für die ästhetische Wirkung der Figur ist das ein entscheidender Faktor. Denn erst wenn sich der Betrachter des labilen Standmotivs der Dangolsheimer Madonna bewußt wird, kann er sich über die Ursache des innerhalb der Figur vollzogenen, in den Raum ausgreifenden Bewegungsimpulses Klarheit verschaffen. Während das linke Bein der Madonna mit angewinkeltem Knie nach vorne tritt, ist das rechte zurückversetzt. Um das Gewicht des quer an ihrer linken Hüftseite anliegenden, scheinbar heftig sich bewegenden Kindes auszugleichen, beugt sich die Madonna nach hinten. Dabei rafft sie mit ihrer Rechten, die gleichzeitig den einen Fuß des Kindes hält, ihren Mantel hoch, wodurch die überkreuz geschlagenen Faltenbahnen dieses Kleidungsstücks entstehen. Das auf diese Weise gebildete Gewandmotiv ist das markanteste Erkennungszeichen der Figur. Freilich ist die Skulptur der Dangolsheimer Madonna nicht das einzige Kunstwerk, an dem dieses Gestaltungsmuster zur Anwendung kam. Es erscheint auch in einem Kupferstich des anonymen oberrheinischen Stechers, der mit den Buchstaben ›E. S.‹ signierte. Seine sogenannte ›Muttergottes mit den Maiglöckchen‹ zeigt aber eine vereinfachte Form unseres Motivs. Ob es Gerhaert oder der Meister E. S. erfunden hat, läßt sich nicht mit Sicherheit eruieren, denn der Meister E. S. arbeitete ebenfalls in den 1460er Jahren. Häufig wird die Ansicht vertreten, daß der Stich der Skulptur zeitlich vorausgeht, wobei man freilich vermutet, der Meister E. S. habe seinen Stich nach dem Vorbild einer heute verlorengegangenen Skulptur gestochen, die zwar vor der Dangolsheimerin geschaffen worden sei, aber eben noch nicht deren künstlerische Komplexität erreicht habe<sup>73)</sup>. Doch für diese Annahme gibt es nicht den geringsten Beweis.

Wie dem auch sei, Tatsache ist, für eine ganze Reihe weiterer Statuen am Oberrhein bedienten sich die Hersteller fortan desselben Kompositionsmusters, wobei keines der Exemplare jemals wieder die Qualität der in Berlin aufbewahrten Madonna erreichte. In dem Roland Recht eine größere Anzahl solcher oberrheinischen Skulpturen aufzählt, betont er, daß das druckgraphische Werk mehr noch als das plastische Werk für die Verbrei-

72) Vgl. die Zusammenfassung der Diskussion von Petra KRUTISCH, Die Beurteilung der Dangolsheimer Madonna, in: Die Dangolsheimer Muttergottes nach ihrer Restaurierung. Eine Ausstellung des Kaiser-Friedrich Museums-Vereins in der Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1989, S. 25–34.

73) Vgl. ebd., S. 38.

tung des spezifischen Gestaltungsmotivs gesorgt habe<sup>74</sup>). Man sollte jedoch auch bedenken, daß der Madonnenstatue möglicherweise auch ein besonderer Kultstatus zugute kam. Reliquien, die sich noch heute in einem Sepulchrum im Rücken der Muttergottesfigur aus Dangolsheim befinden, deuten auf eine besondere Verehrung hin, während die weitgehende Allansichtigkeit auf eine exponierte Aufstellungssituation verweist<sup>75</sup>). Sicher greift auch das ästhetische Moment: Die außerordentliche künstlerische Qualität der Dangolsheimer Madonna muß gleichermaßen Künstler und Kundschaft fasziniert und zur Nachahmung angeregt haben<sup>76</sup>). Daß ein gelungenes Kompositionsschema zum attraktiven Nachahmungsmuster avancierte, kann in der spätgotischen Kunst am Oberrhein mehrmals beobachtet werden und stellt für kunstgeographische Überlegungen ein wichtiges Moment dar.

Hierzu lohnt sich nochmals ein Blick auf Basel, nach Straßburg das zweite wichtige oberrheinische Zentrum der spätmittelalterlichen Skulpturenproduktion. Doch auch diese Stadt hat den Großteil ihres Skulpturenbestandes zumeist in den Bilderstürmen der späten 20er Jahre des 16. Jahrhunderts verloren. Der Verlust ist hier derart gravierend gewesen, daß wir in Basel dank schriftlicher Quellen mehr Künstler namentlich kennen als Kunstwerke, die wir ihnen zuschreiben können. Viele der heute noch existierenden Skulpturen, die vermutlich aus Basler Werkstätten stammen, waren für das Umland bestimmt und dort vor dem Eifer der Ikonoklasten eher geschützt als in der Stadt selbst. Das alles erlaubt nur sehr hypothetische Aussagen über das Erscheinungs- und Stilbild der spätmittelalterlichen Basler Skulptur. Deren Blütezeit hat offenbar etwas später eingesetzt als in Straßburg, und von dort aus bezog sie auch ihre wesentlichen künstlerischen Impulse<sup>77</sup>).

Eine der aktivsten Werkstätten scheint diejenige der Guntersumer gewesen zu sein. Das von Vater Jos und Sohn Dominikus geführte Atelier fertigte die heute verlorenen Altartafel für die Basler Dominikanerkirche und für die Stephanskirche in Mülhausen (Mulhouse) an<sup>78</sup>). Den Guntersumern wird auch eine der »Nachahmerfiguren« der Dangolsheimer Madonna zugeschrieben, die aus Eiken stammt und sich heute im Historischen Museum in Basel befindet. Das durchaus zu den qualitativvolleren Nachfolge-Exemplaren

74) RECHT, Nicolas de Leyde (wie Anm. 64), S. 172.

75) Vgl. Gerhard LUTZ, Zwischen Meisterwerk und Massenproduktion. Überlegungen zur spätgotischen Skulptur in Deutschland, in: Stilfragen zur Kunst des Mittelalters (wie Anm. 3), S. 165–183.

76) Roland Recht kann auch zeigen, wie sich das Motiv, wenn auch in weit geringerem Maße als am Oberrhein, desgleichen in anderen deutschsprachigen Gebieten verbreiten konnte. Vor allem im benachbarten schwäbischen und lothringischen Bereich konnte er gleich mehrere Exemplare ausfindig machen. Vereinzelt Nachahmer finden sich aber auch in Tirol, Bayern und Österreich. Vgl. RECHT, Nicolas de Leyde (wie Anm. 65), S. 175 ff.

77) Zum folgenden vgl. Annie KAUFMANN-HAGENBACH, Die Basler Plastik des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts (Basler Studien zur Kunstgeschichte 10), Basel 1952 und Sophie GUILLOT DE SUDUIRAUT, La Vierge à l'enfant d'Issenheim (Les dossiers du Musée du Louvre 53), Paris 1998, S. 43 ff.

78) Hans ROTT, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Bd. 3: Der Oberrhein, Quellen 2 (Schweiz), Stuttgart 1936, S. 96 f., 99 f.

zu rechnende Bildwerk scheint sich stärker an der Dangolsheimerin orientiert zu haben als am Stich des Meisters E. S. Das legt zumindest die Art und Weise nahe, wie die Madonna das Kind auf ihren Armen und an seinen Füßchen hält (Abb. 9). Obwohl die Figur versucht, ebenfalls eine gewisse Raumwirkung anzustreben, erreicht sie bei weitem nicht die Eleganz und Subtilität des Vorbilds aus Dangolsheim.

Zeitgleich mit den Guntersumern war der Bildschnitzer Martin Lebzelter in Basel tätig. Er gelangte aus Ulm, dem großen schwäbischen Zentrum der Bildschnitzerei, nach Basel und war vielleicht der Sohn des Ulmer Bildschnitzers Paul Lebzelter. Der Stil des Martin Lebzelter zeigt denn auch in seiner Basler Zeit noch Spuren der von Hans Multscher ausgegangenen Tradition, denn Multscher war der ausschlaggebende Faktor der Ulmer Bildschnitzerei im 2. Drittel des 15. Jahrhunderts gewesen<sup>79)</sup>. Diese Tradition wirkt selbst um 1500 in den Ulmer Werkstätten von Michael Erhart und Niklaus Weckmann nach<sup>80)</sup>. Drei Figuren aus einem für Delsberg (Delémont) geschaffenen Altarretabel (heute im dortigen Museum), die zu den ganz wenigen urkundlich gesicherten Arbeiten der Werkstatt Martin Lebzelters gehören, zeigen eine deutliche Ulmer Komponente. Der Basler Bildschnitzer, der in jüngster Zeit das meiste Forschungsinteresse der Kunstgeschichte auf sich zog, ist Martin Hoffmann<sup>81)</sup>. Von ihm berichten die Quellen, er stamme aus Stolberg in Thüringen. 1507 wird sein Name zum ersten Mal erwähnt, als er das Basler Bürgerrecht erlangte und sich in die ›Zunft zu Spinnwetterern‹ einschrieb. Auch von ihm sind nur wenige Werke urkundlich gesichert. 1521 erhält er Zahlungen für die Herstellung von Wappen und Prophetenfiguren für den Saal des großen Rates in Bern. Die Prophetenbüsten sind die einzigen erhaltenen Figuren Hoffmanns, von denen man sicher weiß, daß sie von seiner Hand stammen. Sie bilden damit auch die Ausgangsbasis für die Zuschreibung einer ganzen Reihe anderer Werke. Das Verfahren ist nicht ganz unproblematisch, weil bei den Büsten ja allein die Köpfe ein vollständigeres Bild abgeben, von Gewand und Körper ist hingegen nicht allzuviel zu sehen. Doch geht es an dieser Stelle nicht darum, ein solches für die Erforschung spätgotischer Skulptur durchaus gängiges methodisches Vorgehen auf den Prüfstand zu stellen, denn der Bildhauer Martin Hoffmann interessiert hier nur insofern, als ihm in letzter Zeit eine höchst qualitätsvolle Figur zugeschrieben wurde, die ähnlich wie die Dangolsheimer Madonna ein in der Region oft kopiertes Kompositionsmotiv vorgegeben hat (Abb. 10). Diese Figur, eine Madonnenstatue, entstammt der vormaligen

79) Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Eine Ausstellung des Ulmer Museums und des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, Ulm 1997.

80) Dazu allgemein: Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Katalog der Ausstellung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, Stuttgart 1993; zu Martin Lebzelter: GUILLOT DE SUDUIRAUT, *La Vierge à l'enfant d'Issenheim* (wie Anm. 77), S. 47 ff., und DIES., *Un sculpteur souabe à Bâle. Martin Lebzelter*, in: *Skulptur in Süddeutschland, 1400–1770*, hg. von Rainer KAHSNITZ, München, 1998, S. 157–176.

81) Vgl. Sophie GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Nouvelles attributions au sculpteur Martin Hoffmann et à son entourage bâlois*, in: *Revue du Louvre* 48 (1998), S. 46–56.

Sammlung Spetz und befindet sich heute im Louvre. Man glaubt, daß sie für den Isenheimer Antoniterkonvent geschaffen wurde, und deshalb heißt sie meist »Isenheimer Madonna«. An Zuschreibungen dieser Figur fehlt es nicht: Der Nürnberger Veit Stoß wurde ebenso genannt wie der für Breisach tätige Monogrammist H. L. Neuerdings neigt man dazu, sie dem in Basel ansässigen Martin Hoffmann zuzuordnen<sup>82)</sup>. Wieder ist es das spezielle Verhältnis zwischen dem Figurenkern und der Gewandshale, das den besonderen Reiz dieser Figur ausmacht. Der hochgezogene Mantel blendet sich wie ein Schirm vor den schlanken Körper, dessen Proportionen wie bei der Dangolsheimerin gut zu erahnen sind. Der Teil des Mantels, der von der linken Schulter herabfällt, wird von der Madonna nach oben gerafft und auf Bauchhöhe zusammen mit dem Kind an den Körper gehalten. Durch das Hochziehen und die Gegenbewegung, die den schweren Stoff wieder nach unten fallen läßt, entsteht die kunstvolle Faltenkomposition, vor der Front des Körpers. Zuerst bilden sich oben strahlenförmig ausfächernde Röhrenfalten, denen in der Mitte der Figur ein Geschiebe aus unregelmäßig geformten viereckigen Knorpelfalten antwortet. Ebenso wie die Dangolsheimerin hat auch die Isenheimer Madonna eine stattliche Anzahl von Nachfolgewerken nach sich gezogen. Die meisten stammen aus der näheren und weiteren Umgebung von Basel. Eine davon ist die Muttergottesstatue aus der im Breisgau unweit Breisachs gelegenen Ortschaft Jechtingen<sup>83)</sup>. Nicht nur das Gewandschema, auch der Gesichtstypus und die Haartracht dieser Figur halten sich an das Vorbild der Isenheimer Madonna. Die Gewandstruktur der Jechtinger Figur ist jedoch beträchtlich vereinfacht, und wie alle anderen Nachfolgewerke entbehrt sie der eleganten Stofflichkeit des Vorbilds (Abb. 11).

Das Werk des Niklaus Gerhaert, die Dangolsheimer sowie die Isenheimer Madonna vermögen zusammen mit den Nachfolgewerken der beiden letzteren aufzuzeigen, wie innerhalb einer Region einzelne Spitzenwerke wesentliche Impulse für die Kunstproduktion mehrerer Generationen vermitteln und wie sich daraus regionaltypische Gestaltungsweisen ergeben. Die Ausbildung regionalspezifischer Stilformen und Gestaltungsmuster muß durch die Verankerungsmechanismen des regionalen Produktionskontextes erklärt werden. Zunächst sei ein Blick auf die institutionellen Voraussetzungen geworfen. In Straßburg konnten sich die Bildhauer seit 1402 von der Münsterfabrik lösen und sich einer städtischen Zunft anschließen. In der »Schiltermolerzunft« vereinigten sich zusammen mit den Bildhauern die Maler, die Goldschmiede, die Buchmaler samt anderen Künstlern und Handwerkern<sup>84)</sup>. In Basel zeichnete sich eine solche Vereinigung schon früher ab. Bereits

82) Vgl. ebd. und DIES., *La Vierge à l'enfant d'Issenheim* (wie Anm. 77), S. 61 ff. Nach wie vor für eine Zuschreibung an Veit Stoß plädiert Ulrich SÖDING, *Veit Stoß am Oberrhein. Zur kunstgeschichtlichen Stellung der »Isenheimer Muttergottes«*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 29 (1992), S. 50–76, hier S. 50 ff.

83) Vgl. ZINKE, *Bildwerke des Mittelalters* (wie Anm. 70), S. 80.

84) In der Büheler-Chronik wird die Liste der Berufe, die in der »Schiltermolerzunft« 1482 angegeben waren, aufgeführt: *Zur Steltzen oder der Schiltermolerzunft: alle Moler, Illuministen, Briefmoler, in gemein Goltschmiede, Bildthauer, Glaser, Buchetrucker, Buchbinder, Armbruster, Furmenschneider, Kartenmoler,*

1248 bildete sich mit bischöflicher Genehmigung ein Zusammenschluß selbständiger Bauhandwerker der Stadt. Diese Vorform einer Zunft der Bauleute umfaßte die Maurer (*ce-mentarii, murarii*), die Gipser (*gipsarii*), die Zimmerleute (*carpentarii*), die Faßbinder und Wagner (*vasorum et curruum operarii*). 1264 bestätigte Bischof Heinrich von Neuenburg den Bauleuten, die sich ›Zunft zu Spinnwettern‹ nannten, den Zunftbrief. Steinmetze wurden seit etwa 1350 als Mitglieder dieser Zunft erwähnt, später kamen auch die Bildschnitzer hinzu<sup>85</sup>).

Die Zünfte ermöglichten es den Bildhauern und Bildschnitzern, durch die Aufstellung von Regeln und Normen – indem sie eindeutig Rechte und Pflichten definierten – eine wirtschaftliche Handlungssicherheit zu gewinnen. Dabei griff die Zunft weitreichend in das Funktionsgefüge der Werkstätten und selbst in die Herstellungsprozesse der Kunstwerke ein. Sie entschied über die Zulassung als Meister, bestimmte über die Arbeitszeit und die Anstellung von Lehrlingen oder Gesellen. Zudem nahm sie auch Einfluß auf das private und religiöse Leben ihrer Mitglieder, deren *praxis pietatis* weitgehend durch die Zunft geregelt wurde. Meistens war mit der Zunft eine *confraternie* verbunden, die vor allem den Kirchendienst zu versehen hatte. In Basel hatte die ›Zunft zu Spinnwettern‹ ihre eigene Kapelle. Schließlich entschied die Zunft auch über die Teilnahme am Militärdienst sowie an allgemeinen Gottesdiensten, und ferner sorgte sie für die Witwen verstorbener Mitglieder, sie vertrat deren Interessen gegenüber anderen Handwerkern, aber auch gegenüber Kaufleuten und Patriziern<sup>86</sup>. Einige der Satzungsregeln von Bildhauerzünften nahmen sogar Einfluß auf die Art und Weise, wie die Bildschnitzer das Holz zu bearbeiten hatten und beeinflussten so, wie Michael Baxandall feststellte, die Formgestaltung der Skulptur. Eine wichtige Aufgabe der Zünfte war es auch, den heimischen Markt von auswärtiger Konkurrenz abzuschotten. Die ideale Bildhauerzunft, meint daher Baxandall, wehre Handwerker aus anderen Städten ab und hindere Gesellen daran, sich als selbständige Meister in der Stadt niederzulassen. Mechanismen wie etwa die Meisterprüfung seien durchaus in der Lage gewesen, ungewöhnliche oder auch nur unkonventionelle Leistungen zu unterdrücken<sup>87</sup>.

Daß ein solches Zunftgebaren tendenziell zu einer regionalen Stilvereinheitlichung führte, liegt auf der Hand. Baxandall spricht in diesem Zusammenhang von einer ›Zunftskulptur‹, deren Einheitlichkeit in der formalen Gestaltung nicht zuletzt eben aus den

*Geschriftgierer und setzer, Bapierer und sunst muesiggenger, die lütt haben dohin zu dienen.* La chronique strasbourgeoise de Sebald Büheler, in: *Fragments des anciennes chroniques d'Alsace*, hg. von Léon DACHEUX, Strasbourg 1887, fol. 242a. Vgl. auch RECHT, *Nicolas de Leyde* (wie Anm. 65), S. 63 ff.

85) Zu den Basler Zünften vgl. Hans FÜGLISTER, *Handwerksregiment: Untersuchungen und Materialien zur sozialen und politischen Struktur der Stadt Basel in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1981.

86) BAXANDALL, *Bildschnitzer* (wie Anm. 68), S. 118 ff.

87) Ebd., S. 125.

Abschottungstendenzen gegenüber auswärtigen Einflüssen resultiere<sup>88)</sup>. Aber man sollte in diesem Zusammenhang nicht außer acht lassen, daß vorgeschriebene Gestaltungsweisen den Bildschnitzern den Herstellungsprozeß auch erleichtern. Sie ermöglichten eine gewisse Routine in der alltäglichen Arbeit, und sie waren Bestandteil eines kollektiven Wissens innerhalb einer bestimmten Region, zumindest für einen begrenzten Zeitraum. Regionale Stiltendenzen erweisen sich so als Ergebnis kollektiver Lernprozesse. Letztere konnten sich nur in einem räumlich begrenzten Rahmen abspielen, der die dazu erforderlichen kommunikativen Verdichtungen gewährleistete.

Für die Herausbildung regionaler Traditionen bei der Herstellung künstlerischer Erzeugnisse ist jedoch nicht allein die Zunft, sondern auch das übergeordnete Milieu des Handels ganz allgemein zu berücksichtigen. In einem regional bestimmten Bezugsrahmen manifestiert sich in der Produktion und im Verkauf spätmittelalterlicher Skulpturen ein komplexes Netzwerk, ein Geflecht von Akteuren, das außer den Bildschnitzern selber und ihren Werkstätten auch die Auftraggeber und die kirchlichen Institutionen, in denen die zumeist religiösen Bildwerke ihre Aufstellung fanden, mit einschließt. Die Auftraggeber mit ihren religiösen und ästhetischen Vorlieben sind für die Orientierung der bestellten Skulpturen an etablierten Gestaltungsmustern vermutlich ebenso verantwortlich wie die Bildschnitzer selbst. Die Erwartungen der Auftraggeber an das bestellte Kunstwerk wurden zweifelsohne von Eindrücken geprägt, die sich bei der Betrachtung von bereits vorhandenen attraktiven Bildwerken in den Kirchen der Stadt und ihrer Umgebung einstellten. So mußten sich fast zwangsläufig in einem Gebiet mit einer beträchtlichen Kommunikationsdichte, wie sie die Stadt Straßburg und ihr Umland bildeten, über einen gewissen Zeitraum hinweg bestimmte geschmackliche Vorlieben entwickeln. Regionale Stil- und Gestaltungs konventionen von Kunstwerken gewinnen in diesem Sinne einen normativen Charakter, dem auch gesellschaftsregulierende Funktionen zuzuschreiben sind<sup>89)</sup>. Bei häufig wiederkehrenden Situationen, wie sie etwa die Auftragsvergabe oder die Bestellung eines Bildwerks darstellen, stabilisieren sie die wechselseitig aufeinander bezogenen Erwartungen der Akteure, nämlich diejenigen sowohl der Bildschnitzer als auch der Auftrag-

88) Ebd.

89) In diesem Zusammenhang können für kunstgeographische Studien auch Erkenntnisse und methodische Vorgehensweisen der Wirtschaftssoziologie und der Wirtschaftsgeographie gewinnbringend verarbeitet werden. Vgl. zum Folgenden etwa Hans Joachim KUJATH, Die soziale Ordnung von Wirtschaftsregionen, in: *Geographische Revue* 2/1 (2000), S. 31–53; DERS., Regionen im globalen Kontext, in: Strategien der regionalen Stabilisierung. Wirtschaftliche und politische Antworten auf die Internationalisierung des Raumes, hg. von DEMS., Berlin 1998, S. 13–37; Roberto CAMAGNI, Introduction: From the Local »Milieu« to Innovation through Cooperation Networks, in: *Innovation Networks. Spatial Perspectives*, hg. von DEMS., LONDON/New York 1991, S. 1–9; Dieter LÄPPLÉ, Essay über den Raum, in: *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*, hg. von Hartmut HÄUSSERMANN, Detlef IPSEN, Thomas KRÄMER-BADONI, Dieter LÄPPLÉ, Marianne RODENSTEIN und Walter SIEBEL (Stadt, Raum und Gesellschaft 1), Pfaffenweiler 1991, S. 157–208.

geber, und tragen so zu einer kollektiven Gesamtorientierung und zur Vertrauensbildung innerhalb ein und desselben Milieus bei.

In diesem Zusammenhang ist zu beachten, daß gerade die steinernen und hölzernen Bildwerke, nicht zuletzt aufgrund ihrer spezifischen formalen Gestaltungsweisen, zum Zeichen-, Symbol- und Repräsentationssystem von regionalen Milieus gehören. Die zahllosen Heiligenfiguren verkörpern im Spätmittelalter das ›kollektive Gedächtnis‹ von Familien, Bruderschaften und Zünften in einer besonderen Weise, weil sie sich am besten dazu eignen, einen emotionalen Bezug zu dem Heiligenpatron herzustellen, der als das eigentliche symbolische Verbindungsglied der Institution fungiert. Aber Skulpturen tragen in einem weiteren Sinne auch zum Gruppenbewußtsein einer ganzen Stadtbevölkerung bei. Auf einem aquarellierten Holzschnitt aus dem späten 15. Jahrhundert ist die vom Straßburger Rat angeordnete ›Große Prozession‹ von 1477 abgebildet, die an den Sieg vom Vorjahr über den Burgunderherzog Karl den Kühnen erinnern sollte<sup>90</sup>). In dem *krüzgang* werden an vorderster Stelle das große Reliquienkreuz und die Statue der wundertätigen Jungfrau aus dem Münster herumgetragen. Die beiden Figuren waren die wichtigsten Kultbilder der Stadt. Insbesondere die Marienstatue, ein von der Stadtbevölkerung hochverehrtes Gnadenbild aus dem 13. Jahrhundert, für das im Münster eine eigene Kapelle vor dem Lettner errichtet worden war, kann als identitätsstiftendes Symbol der städtischen Gemeinschaft angesehen werden. Ihm gebührte daher ein Ehrenplatz in rituellen Gemeinschaftshandlungen, wie sie die großen Prozessionen darstellten. Leider gibt es keine näheren Anhaltspunkte über das Aussehen des marianischen Gnadenbildes, da es in den Reformationswirren 1525 verloren gegangen ist. Zuvor repräsentierte es die Stadtpatronin Maria, deren Bild auch auf dem Wappen der Stadt zu sehen war. Bemerkenswerterweise zeigt die Abbildung Mariens auf dem Holzschnitt des späten 15. Jahrhunderts nicht das Stilbild einer hochgotischen Sitzmadonna aus dem 13. Jahrhundert, sondern eine spätgotische Gewandfigur mit raumgreifender Drapierung und spitzen, eckigen Falten. Der Schöpfer des Holzschnitts glich das Aussehen des Gnadenbildes zweifellos dem Geschmack seiner Zeit an.

An dieser Stelle läßt sich fragen, ob die zeitgenössischen Stilkonventionen zum identitätsstiftenden Symbolsystem der städtischen Gemeinschaft gehörten und ob ihnen auch in dieser Hinsicht eine kulturspezifisch integrative Wirkung beigemessen werden kann. In den Augen der Bildhauer mag dies wohl so gewesen sein. Eine Quelle berichtet, wie sich die Straßburger Bildner daran erinnerten, welchen Anteil die Werke der berühmten Bildhauer und Bildschnitzer am Ruhm der Stadt hatten; sie beriefen sich hierbei auf »berühmte« Vorgänger, deren Werke das Gefallen von Königen und Kaisern fanden: [...] *besunder meister Niklaus von Leyen, meister Hans Geuch, meister Hans Kamensetzer, meister Lux*

90) Aquarellierter Holzschnitt aus Conradus Pfettisheim, Peter Hagenbach und der burgundische Krieg, Straßburg: Heinrich Knobloch 1477, Strasbourg, Bibliothèque Nationale et Universitaire, Inv. R 10809; vgl. die Abbildung in: Bildersturm (wie Anm. 64), S. 188, Nr. 47.

*Kotter, Veit Wagener, die do alle berümpft sin gesesen gegen konigen und keiseren und gegen fursten und heren, des ein loblich stat Stroßburg lob und rum hat gehabt [...]*<sup>91)</sup>. Ganz eindeutig besagt diese Quelle, daß für die Bildhauer die Arbeit ihrer Vorgänger zum bedeutenden ›Image‹ der Stadt wesentlich beigetragen hat. Die Werke der Meister der Vergangenheit sind somit zu den Identifikationssymbolen der städtischen Gemeinschaft zu rechnen, ein Grund mehr, an der Manier der Altvorderen festzuhalten.

Es ist jedoch offensichtlich, daß es sich nur um Stilkonventionen sehr allgemeiner Art gehandelt haben kann, die sich über eine begrenzte Zeit in der Region halten konnten. Immer wieder wurden sie im einzelnen durch neue Einflüsse modifiziert, so daß ihre Verankerung als traditionelle Gewohnheit labil blieb. Beim Betrachten der Statuen, die in der Nachfolge der Dangelshheimer und Isenheimer Madonna stehen, stellt sich heraus, daß es sich meistens mehr um die Übernahme motivischer als um eine solche stilistischer Art handelte. Das Kompositionsmuster, weniger die stilistische Durchführung, konnte den »Nachahmern« als Vorbild dienen. Aufschlußreich ist auch die Tatsache, daß die Protagonisten, die für die entscheidenden stilistischen und motivischen Inventionen verantwortlich zeichneten, aus entfernten Gebieten an den Oberrhein gekommen waren. Wie bereits festgehalten, stammte Niklaus Gerhaert aus den Niederlanden, Lebzelter aus Ulm und Martin Hoffmann aus Thüringen. Paradoxerweise war es aber gerade die zunehmende Mobilität der wandernden Künstler und Handwerker, welche die Zünfte und ansässigen Handwerker veranlaßte, in ihrer Region vereinheitlichende Stilkonventionen auszubilden. Denn letztere gehörten im Sinne einer protektionistischen Verkaufsstrategie zu einer ganzen Reihe von Abschottungsmechanismen. Die Herstellung einer ›regionalen Identität‹ der Produkte sollte den Absatz auf dem heimischen Markt vor der zunehmenden auswärtigen Konkurrenz schützen. Daß die Vorbilder für die eigene Produktion einst von Meistern geschaffen wurden, die selber Zugereiste gewesen waren, störte die einheimischen Bildhauer eine Generation später anscheinend nicht mehr, denn inzwischen wurden, wie wir gesehen haben, ehemals Zugereiste wie Niklaus Gerhaert, der selbst nur ein gutes Jahrzehnt in der Stadt verweilte, längst als nahezu mythische Helden der Straßburger Skulpturenproduktion verehrt.

Gerhaerts bildhauerisches Wirken am Oberrhein darf insofern unter dem Stichwort ›Regionalisierung‹ aufgeführt werden, als sich Einzelaspekte seines bildnerischen Gestaltens im Sinne regionaler Konventionen verfestigt haben. Nicht alle außergewöhnlichen Bildhauer am Oberrhein konnten eine solche Rolle spielen. Das exzentrische Werk des anonymen Meisters H.L. mit seinen aufgewühlten und schnörkelreichen Gewandbildun-

91) Hans ROTT, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Bd. 3: Der Oberrhein, Quellen 1 (Baden, Pfalz, Elsaß), Stuttgart 1936, S. 269; vgl. BAXANDALL, Bildschnitzer (wie Anm. 68), S. 121 und RECHT, Nicolas de Leyde (wie Anm. 65), S. 83. In der Quelle geht es darum, daß die Bildhauer den Malern vorwarfen, sich in ihren Werkstätten selbst Bildschnitzer zu halten, wo doch die *arbeit der freien künst den bildhouwern zustendig ist*, ROTT, ebd., S. 268–270.

gen vermochte in der Umgebung so gut wie keine stilbildende Wirkung zu entfalten, obwohl das Schnitzwerk seines Breisacher Hochaltars sicherlich zu den eindrucksvollsten Erzeugnissen der oberrheinischen Kunst an der Schwelle zur Renaissance gehört<sup>92</sup>).

## VI. ZUSAMMENFASSUNG

Abschließend läßt sich konstatieren, daß die raumbildenden Faktoren der mittelalterlichen Skulpturenproduktion am Oberrhein äußerst facettenreich sind. Daß das dominierende Tympanonmotiv der romanischen Portale am südlichen Oberrhein den thronenden Christus zwischen den beiden Apostelfürsten zeigt, erklärt sich wohl aus einem kollektiven Bedürfnis der kirchlichen Institutionen in diesem Gebiet, die Schlüsselgewalt und die Heilsvollmacht der Amtskirche zu betonen. Dagegen verweisen verwandte Motive religiöser Skulptur um 1300 in Nonnenkonventen und Laienkirchen auf Analogien im Bildgebrauch von Nonnen und Laien. Hier liefern Parallelen in den normativen Anweisungen von Bußbüchern und Nonnenviten Aufschlüsse darüber, wie der innere Dialog mit dem leidenden Christus Nonnen und Laien in vergleichbarer Art und Weise zu Buße und Umkehr bewegen sollte. Bildnisse des leidenden Erlösers hatten unter anderem die Funktion, diesen inneren Dialog zu fördern. Daß solche Figurenmotive am Oberrhein relativ häufig nachweisbar sind, ist wahrscheinlich auf das intensive pastorale Wirken der in dieser Region sehr präsenten Bettelorden zurückzuführen. Sie waren für die seelsorgerische Betreuung sowohl von Nonnen als auch von Laien zuständig.

Der Frage nach der Funktion religiöser Bildwerke ließe sich im Rahmen kunstgeographischer Erörterungen sicher auch bezüglich der spätgotischen Skulptur am Oberrhein nachgehen. Doch bot es sich im vorliegenden Kontext an, einen Aspekt zu betrachten, der bei kunstlandschaftlichen Erörterungen mittelalterlicher Skulptur immer im Vordergrund stand, nämlich die Ausbildung regionaler Stilkonventionen. Für letztere ist weder ein autonomes ›Stilwollen‹ noch ein ›allgemeines Formgefühl‹ verantwortlich zu machen; vielmehr handelt es sich um das Resultat von Kommunikationsprozessen, die sich dank einer räumlichen Verdichtung von Beziehungen verschiedenster Art vollzogen. Regional begrenzte Eigenheiten formaler Art, die spätmittelalterliche Skulpturen kennzeichnen, gehörten zumindest während eines bestimmten Zeitraums zum kollektiven Wissen und führten im Verein mit regionaltypischen Herstellungstechniken zu einer ›Routinisierung‹ der alltäglichen Arbeit in den Bildschnitzerwerkstätten. Vereinheitlichungen in der Gestaltungsweise von Bildwerken zeugen jedoch auch von deren gesellschaftsregulierenden Funktionen, indem sie eine gewisse gesellschaftliche Orientierung und Vertrauensbildung innerhalb bestimmter sozialer Gruppen fördern. Im Verbund mit Bedeutungs- und Funk-

92) Vgl. Velten WAGNER, *Der Meister H. L. an Oberrhein und Donau* (Tuduv-Studien. Reihe Kunstgeschichte 59), München 1993.

tionskomponenten gehören stilistische Konventionen zum Symbol- und Repräsentationssystem regionaler Milieus. Darüber hinaus veranlaßte andererseits die wachsende Mobilität wandernder Bildschnitzer die lokalen Netzwerke, mit protektionistischen Maßnahmen dafür zu sorgen, daß sich in der Region vereinheitlichende Stilkonventionen ausbildeten. Gleichwohl sind letztere stetigen Veränderungen ausgesetzt, denn Künstler wie Auftraggeber bleiben grundsätzlich empfänglich für neue, äußere Einflüsse. Aus diesem Grund läßt sich weder ›das Straßburgische‹ noch ›das Baslerische‹ oder gar ›das Oberrheinische‹ auf einen einheitlichen Nenner bringen. Im Hinblick auf die spätmittelalterliche Skulptur am Oberrhein kann infolgedessen von einer ›Kunstlandschaft‹ nur in einem äußerst begrenzten Sinne gesprochen werden. Der Begriff selbst taugt allenfalls für einen metaphorischen Gebrauch. Mehr als einen eng definierten Aspekt der künstlerischen Produktion innerhalb der Region zu einer bestimmten Zeit bezeichnet er nicht.

Es sind zweifellos nicht die materiell-physischen Gegebenheiten, welche die Kunstlandschaft definieren, sondern diese muß als räumlich und zeitlich limitiertes Prozeßfeld der Kunstproduktion und -nutzung verstanden werden, das in einen sich stets verändernden gesellschaftlichen Kontext eingebettet ist und von dessen Normen und Regelsystemen mitbestimmt und gegebenenfalls variiert wird. Die physisch-materiellen geographischen Gegebenheiten, wie in unserem Fall der Oberrheingraben, haben allenfalls den Charakter von Orientierungsmerkmalen, ohne daß ihnen ein deterministischer Charakter zugesprochen werden kann.

#### *Abbildungsnachweis*

Dorothea SCHWINN SCHÜRMAN, Hans-Rudolf MEIER und Erik SCHMIDT, Das Basler Münster, Basel 2006, Taf. S. 83: Abb. 1 – Peter Kurmann, Pieterlen: Abb. 2 – Brigitte Kurmann-Schwarz, Pieterlen: Abb. 3 – Benoît VAN DEN BOSSCHE, La cathédrale de Strasbourg. Sculpture des portails occidentaux, Paris 2006, fig. 45: Abb. 4 – Bruno Boerner, Dresden: Abb. 5–7 – Die Dangolsheimer Muttergottes (wie Anm. 72), S. 11, Abb. 1: Abb. 8 – Historisches Museum, Basel: Abb. 9 – Sophie GUILLOT DE SUDUIRAUT (wie Anm. 77), Taf. 2: Abb. 10 – Augustinermuseum, Freiburg, Inv. Nr. S 106/D: Abb. 11.