

der Figur, das jugendliche Aussehen der Gottesmutter und die zartfarbige und goldene Fassung veranlaßten einst Wilhelm Pinder, diese Gruppe von Madonnenbildern »Schöne Madonnen« zu benennen. Dem Stil der Zeit entsprach das Überspielen der Tektonik, d. h. der üppig fallende Mantel verbirgt den Leib Mariens, die rieselnden Falten geben sich ornamental. Fast allen Madonnen gemeinsam ist der sinnende Blick. Wahrscheinlich entstand dieser Bildtyp in Böhmen, verbreitet war er außerdem in Österreich, Süddeutschland und am Mittelrhein. Wenige Bildwerke gehören dem niederländisch-französischen Kunstkreis an; diese Plastiken sind somit ein typischer deutscher Beitrag zur mittelalterlichen Kunst.

Nur zwei Künstler sind uns namentlich bekannt: Claus Sluter und Hans von Judenburg, ansonsten sind die Schöpfer dieser Bildwerke in den Bauhütten der Städte zu suchen. Das bevorzugte Material war Stein und Steinguß. Größtenteils sind die Madonnen unterlebensgroß gearbeitet. Die meist stehend dargestellte Madonna trägt das Kind auf einem Arm oder hält es mit beiden Händen. Die Schönen Madonnen wurden als Sakralwerke geschaffen und gehören in eine Zeit hoher marianischer Frömmigkeit. Sie befanden sich in Kirchen und Kapellen, auf Säulen und vor Bäumen, auf Rathaus- oder Gerichtsplätzen und an Portalen. Im 14. und 15. Jahrhundert entstanden die marianischen Wallfahrtsorte. Gnadenbilder, statt Gräber und Reliquien der Heiligen, wurden nun das Ziel der Wallfahrer.

Der Autor untersucht eingehend die stilistischen Eigenheiten der einzelnen Gruppen. Die Bildwerke wurden mitunter exportiert, so daß Entstehungs- und Aufstellungsort nicht identisch sein müssen. Die Schönen Madonnen teilten das Schicksal mittelalterlicher Kunst: Nachfolgende Jahrhunderte mißachteten sie. Mitunter jedoch wurden sie im Barock in einen neuen Zusammenhang gebracht (auflebende Marienverehrung) und verändert (mit Stoffen bekleidet oder neu gefaßt). Neben der stilistischen Unterscheidung widmet der Autor seine Aufmerksamkeit der theologischen Aussage dieser Bildwerke. Die westliche Kirche empfing viele Anregungen zur Marienverehrung aus der Ostkirche, die Ikonen blieben sicher nicht ohne Einfluß (das Motiv des am Schleier zupfendenden Kindes). Die Schönen Madonnen müssen in engem Zusammenhang mit der spätmittelalterlichen Marienverehrung gesehen werden.

Der Apfel in der Hand Mariens weist hin auf die neue Eva, auch auf die Braut Christi (das Hohelied, damals auf Maria bezogen, kennt den Apfel als Ausdruck der Liebe). Die Krone symbolisiert die Krone des ewigen Lebens. Wenn die Gottesmutter jedoch noch ein Zepter trägt, wird auf ihren Titel als Königin des Himmels angespielt. Schon seit frühchristlicher Zeit wird die Makellosigkeit und Schönheit Mariens literarisch gepriesen, jetzt wird sie in diesem Sinne abgebildet. Mantel und Kopfschleier wiesen damals die verheiratete Frau aus, sie bezeichnen hier die Mütterlichkeit Mariens. Sie ist Mutter des neuen Adam und aller Lebenden. Es gibt noch kein spielerisches Zueinander von Mutter und Kind wie bei den späteren Madonnen. Das Kind ist hier mehr Attribut, dadurch scheint sie die Hauptperson zu sein. Der Mond zu ihren Füßen symbolisiert die Vergänglichkeit. Sie steht schon darüber (der Strahlenkranz des apokalyptischen Weibes jedoch ist hier noch nicht anzutreffen). Schöne Madonnen sind Einzelfiguren, sie sind herausgelöst aus einem architektonischen Zusammenhang und aus einem ikonologischen Zyklus. Durch Attribute und Aufstellung wird deutlich, wie sich in jener Zeit das Bild Mariens von der Dienerin hin zur »selbstwaltenden Mutter und Herrin« (S. 118) wandelte.

Berichtigt sei, daß Sluter nicht Carl, sondern Claus hieß (S. 18). Gern wüßte ich auch, wo sich die Schöne Madonna der Sammlung Dermota (S. 87) befindet. Ein Literaturverzeichnis ist beigegeben.

Dank dem Autor für diesen Augenschmaus, auch dafür, daß er allgemeinverständlich geschrieben hat und dem Laien erklärt, wie ein Steinguß hergestellt wird.

*Siegling Kolbe*

WERNER MEZGER: Das Gewölbe des Rottweiler Münsters. Mit Fotos von Oswin Angst (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil 7). Rottweil a. N.: Stadtarchiv 1982. 80 S. 79 Abb. auf Tafeln. Kart. DM 20,-.

Im Band 7 seiner Veröffentlichungen legt das Stadtarchiv Rottweil eine Arbeit über das Gewölbe und im Speziellen über die Schlußsteine und Konsolen im Südschiff des Rottweiler Münsters vor. Der Autor verfolgt mit seiner Studie zwei Ziele: »Zum einen möchte sie erstmals ein Kunstdenkmal im Bild vorstellen, dessen Einzelheiten vor Ort mit bloßem Auge kaum oder gar nicht erkennbar sind, zum anderen möchte sie den Gegenstand im Text so erschließen, daß der Leser über die reine Beschreibung hinaus hie und da auch tiefere Einblicke in die Ideenwelt des Spätmittelalters erhält« (Vorwort).

Diese Ziele hat Mezger in seiner Studie erreicht, nicht nur durch die hervorragenden fotografischen und drucktechnisch guten Abbildungen, sondern auch durch die leicht lesbare Sprachform.



»Das Gewölbe als Kunstwerk« (»Zur Baugeschichte«; »Das Südschiff und seine Symbolik«; »Der steinerne Himmel«; »Die Schöpfer des Gewölbes«) wird im ersten Teil behandelt und geht auf die Symbolik des Kirchenbaus der Spätgotik ein. Sowohl die Zitationen aus Sauer (»Symbolik des Kirchengebäudes«), Molsdorf (»Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst«) und Kunze (»Himmel in Stein«) reizen den Leser zur weiteren Beschäftigung mit der tiefen Bedeutung mittelalterlicher Zahlenberechnungen, als auch die dem Verfasser eigene Komposition und Konkretisierung dieser Gedanken auf das Rottweiler Münster hin.

Im zweiten Teil werden die Haupt- und Nebenschlußsteine, die Konsolen im Seitenschiff und in den Seitenkapellen einzeln beschrieben und in einem Kapitel »Zur Ideengeschichte« abschließend in die Vorstellungen- und Ideenwelt des ausgehenden 15. Jahrhunderts eingeordnet.

Zusammenfassend soll ein Zitat des Verfassers muten: »Viele der Motive muten uns Menschen des 20. Jahrhunderts höchst merkwürdig an und sind ohne ausführliche Erklärungen kaum noch zu verstehen. Wer sich aber ein wenig um die Zusammenhänge bemüht, und wer für die spätmittelalterliche Bilderwelt einen Blick entwickelt, der gewinnt gerade an Hand der Kapellenkonsolen einigen Aufschluß über die Hoffnungen und Ängste, mit denen die Erbauer von Heilig-Kreuz vor einem halben Jahrtausend lebten« (S. 51).

Die »Dokumentation« im dritten Teil enthält das Literaturverzeichnis, eine genaue Bezeichnung der einzelnen Schlußsteine und Konsolen, auch anhand eines Plans, und schließlich die guten farbigen Reproduktionen.

Es sei noch erwähnt, daß der Verfasser der berufene Mann ist, die beschriebenen Schlußsteine des Rottweiler Heilig-Kreuz-Münsters in Beziehung zur Entstehung der Fasnacht und der spätmittelalterlichen Narrenidee zu bringen (z. B. S. 38f.). Solche Veröffentlichungen sind wünschenswert und sollten der Öffentlichkeit im Buchhandel zugänglich gemacht werden.

*Paul Rathgeber*

WILLI STÄHLE: Schwäbische Bildschnitzkunst I der Sammlung Dursch, Rottweil. Katalog 14. und 15. Jahrhundert (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil 8). Rottweil: Stadtarchiv 1983. 223 S. Brosch. DM 16,-.

Willi Stähle gilt als ausgezeichnete Kenner der Kunstsammlung der Lorenzkapelle in Rottweil. Seine dreißigjährige Arbeit für die Sammlung Dursch schlägt sich nieder in den Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil. Nach einem Werk über die Steinbildwerke (Rottweil 1974) und dem Ausstellungskatalog »jener 46 ausgewählten Meisterwerke schwäbischer Bildschnitzkunst des 14. bis 16. Jahrhunderts, welche im Frühjahr 1977 in der renovierten Lorenzkapelle aufgestellt werden konnten« (Vorwort zum Katalog der Schausammlung, Rottweil 1977) beschreibt der Verfasser nun mit Sachverstand im vorgelegten ersten seines auf zwei Bände ausgelegten Werkes die Holzbildwerke des 14. und 15. Jahrhunderts der Sammlung Dursch in Rottweil.

Nach einem kurzen geschichtlichen Überblick über die Entstehung der Sammlung (S. VII; vgl. auch S. 7–15 des Ausstellungskatalogs) beschreibt der Katalog die Skulpturen, geordnet nach der Entstehungszeit. Stähle ordnet sowohl thematisch als auch nach einzelnen Bildschnitzern und erreicht dadurch hilfreiche Vergleichsmöglichkeiten der einzelnen Stilarten. Der einzelnen Charakterisierung und Stileinordnung sind Material- und Formalbeschreibung, Abmessungen und Vermutungen über die Fassung vorangestellt.

Leider werden die einzelnen Darstellungen zu persönlich und gefühlvoll beschrieben und lassen deshalb exakte stilgeschichtliche Beschreibungen vermissen. Dies ist jedoch mit der emotionalen Bindung des Verfassers an seine langjährige Arbeit für die Kunstsammlung der Lorenzkapelle begreiflich.

Einzelne Meister (Meister von Eriskirch, Hans Multscher, Hans Rueland, Michel Erhard) werden gesondert vorgestellt, ebenso gibt es zusammenfassende Beschreibungen über: Thronende Madonnen, Frühe Schnitzaltäre, Schutzmantelmadonnen.

Man wünschte sich durch ein paar Farabbildungen die für diese Zeit typischen Farbfassungen, wenigstens in ihren Resten, dokumentiert. Die vorgelegten Schwarzweißaufnahmen (Hellmut Hell und Joachim Feist) sind hervorragend. Das Quellen- und Literaturverzeichnis ist – zusammen mit den Literaturverzeichnissen des genannten Ausstellungskatalogs – ausführlich und vollständig. Man darf gespannt sein auf den angekündigten zweiten Band.

*Paul Rathgeber*