

Titelbild des Bandes) mit zwei weiteren Heiligen aus der Werkstatt des Daniel Mauch. Allein dieser Durchgang demonstriert eindrucksvoll, wie fast alle Ulmer Werkstätten des ausgehenden Mittelalters bis ins 16. Jahrhundert hinein mit repräsentativen Beispielen vertreten sind.

Eine besondere Rolle spielte in der Region das Prämonstratenserklöster Adelberg. Als geistiges Zentrum wirkte es auf sein Umland. Daß aber in Adelberg selbst über Jahre hinweg eine eigene Bildhauerwerkstatt, deren Werke in Adelberg selbst und in der Umgebung, in Börtlingen, Ottenbach, Göppingen, Süßen, aber auch in Schwäbisch Gmünd zu finden sind, existiert hat, ist eine neuere Erkenntnis von Wolfgang Deutsch. Niedergelegt hat er sie in einem Manuskript zur geplanten Festschrift der 800-Jahrfeier des Klosters Adelberg im Jahre 1978, deren Druck bis heute leider nicht zustande kam. Heribert Hummel referiert zusammenfassend aus dieser Vorlage und macht somit dankenswerterweise wichtige Forschungsergebnisse zum ersten Mal einer breiten Öffentlichkeit zugänglich (S. 161–175). In der Adelberger Werkstatt können nach Deutsch vier verschiedene Meister mit ihren Gesellen, die zum Teil Werke von hoher Qualität hinterlassen haben, zwischen 1510 und 1525 unterschieden werden (S. 164). Mit eigenen Recherchen trägt Hummel zur Person des Abtes Leonhard Dürr bei, der mit seinem Kunstwillen diese Einrichtung getragen hat (S. 163 f).

Neben der großen, ins Monumentale gehenden Kunst stellt der Band aber auch die kleineren Werke vor. Heribert Meurer widmet sich den gotischen Werken der Goldschmiedekunst (S. 258–269) und lokalisiert die Herkunft eines Glasgemäldes mit der Darstellung Christi am Ölberg (heute auf Schloß Degenfeld) in einer Nürnberger Manufaktur (S. 77). Weder in Bezug auf die nähere Identität des Dargestellten noch im Hinblick auf den Künstler konnte bislang ein Konsens zum Bildnis eines Herrn von Frundsberg aus dem Jahre 1523 gewonnen werden, von dem Kurt Löcher handelt (S. 188f). Die Apostel-Credo-Tafeln aus der Evangelischen Kirche in Ebersbach Fils untersucht Kurt Halbauer (S. 247–257). Datiert sind die nur fragmentarisch erhaltenen Holztafeln auf 1499. Die Bruchstücke des Apostolischen Glaubensbekenntnisses darauf entsprechen genau dem Text des pseudoaugustinischen Sermo 240 (S. 251), wie er oft auf den Dorsalfeldern mittelalterlicher Chorgestühle vorgefunden werden kann. Heribert Hummel hat außerdem noch die in den Bibliotheken auffindbaren ehemaligen Werke der »spätgotischen Buchkunst zwischen Donzdorf und Wiesensteig« gesammelt und sorgfältig beschrieben. Zugleich gibt er eine faßliche Einführung in das spätmittelalterliche Buch-, Schreibstuben- und Bibliothekswesen.

Mit dem Alltagsgut des Mittelalters und den eher kunsthandwerklichen Gegenständen befassen sich Eleonore Landgraf und Walter Lang. Während erstere die aus Kirchen und Burgen stammenden Bodenfliesen untersucht (S. 291–308), widmet sich letzterer den Objekten im Übergang von Gebrauchs- zu Kunstgegenstand: einem Wassergießgefäß in Tiergestalt, kleine tönerner Frauenköpfe und -gestalten, einer glasierten Kachel mit bildlicher Darstellung der Verkündigung Mariens, Glas- und Tonwaren. So behandelt der vorliegende Band in großer Vollständigkeit mit kunsthistorischer Präzision die gotische Kunst des Göppinger Kreisgebiets. Für den Fachmann gibt er eine wertvolle Bestandsübersicht und wartet zudem mit einer Vielzahl neuer Einsichten auf. Seine allgemeinverständliche Anlage empfehlen ihn jedem Heimatgeschichtlich und kunsthistorisch Interessierten.

*Wolfgang Urban*

PETER HAWEL: Die Pietà. Eine Blüte der Kunst. Würzburg: Echter 1985. 132 S. mit 12 Farb- u. 40 Schwarzweiß-Abb. Pappbd. DM 39,-.

Das Buch gleicht in seiner ansprechenden Gestaltung Hawels Band »Schöne Madonnen« (siehe RJKG 4, 1985, S. 313). Der Verfasser zeigt ausführlich den theologischen Hintergrund der Entstehung des Vesperbildes (Pietà) auf und ordnet die verschiedenartigen Darstellungen kunsthistorisch und zeitgeschichtlich ein. Er beschränkt sich bei der Auswahl der Bildwerke auf den deutschsprachigen Raum, in dem dieser ikonographische Typus entstand und weite Verbreitung fand. Der größte Teil der Objekte gehört dem Mittelalter an; eine Auswahl barocker Plastiken wurde hinzugefügt, während moderne Bildwerke ausgeklammert bleiben, da diese nicht nur das Leiden Jesu, sondern auch das Leid des geschundenen Menschen thematisieren. Die zahlreichen mittelalterlichen Vesperbilder lassen den Betrachter emotional an der Passion Jesu teilnehmen, es sind von der Architektur losgelöste Bildwerke, die oft zu Gnadenbildern in Wallfahrtsorten wurden.

Der Leser erfährt, wie sich die »frühchristliche Bilderscheu« zur »Bilderfrömmigkeit« (S. 13) wandelte, wie durch Reliquienverehrung und Architekturplastik das Bildwerk Eingang in den sakralen Raum fand; auch, wie allmählich neben dem triumphierenden Christus das Bild des leidenden Jesu erscheint. Die vielen

mittelalterlichen Weltgerichtsdarstellungen bezeugen die Angst der Menschen vor dem Gericht. Das Leiden Jesu soll Gottes Erbarmen hervorheben. *Compassio* bedeutet Teilnahme am Leiden Jesu. So entstanden zahlreiche Passionsbilder – nur ein Teil ist biblisch begründet –, neben der *Pietà*, z. B. die Schutzmantelmadonna, der Gnadenstuhl und das Heilige Grab. Der Autor zeigt auf, daß diese Bilder christozentrisch zu deuten sind, aber auch, daß, je später sie entstanden, umso stärker Maria in den Vordergrund tritt. (Zur Darstellung der Schutzmantelmadonna gehörte zunächst auch der strafende Gottvater und Christus, der hinweisend auf sein Leiden die Strafen auf Bitten seiner Mutter abwehrt.)

Die Bezeichnung »Vesperbild« hängt damit zusammen, daß die Stundengebete dem Verlauf der Passion Jesu zugeordnet wurden. Am Abend (*Vesper*) erfolgte die Abnahme vom Kreuz. Hawel gliedert die Vesperbilder in drei Gruppen: 1. Der Schmerzestypus (1300–1380) betont Schmerz und Leid Jesu. Maria wirkt wie erstarrt. 2. Jene des Weichen Stils (ca. 1380–1420), die eine Übereinstimmung zwischen Mutter und Sohn zeigen. Das »Es-ist-vollbracht« wird dargestellt. Die leibliche Schönheit Mariens ist in Zusammenhang mit ihrer Makellosigkeit zu sehen. 3. Bei den Vesperbildern des ausgehenden Mittelalters sitzt oder liegt Jesus oft auf dem Boden, wobei er Halt im oder am Schoß Mariens findet (*Humilitas*-Typ) oder Maria zeigt ihren toten Sohn den Gläubigen (*Ecce-Homo*-Typ). Hawel weist darauf hin, daß Maria kompositorisch hier die Stelle einnimmt, die Gottvater bei der Gnadenstuhldarstellung besetzt.

Anfangs ist Jesus in der Gestaltung die beherrschende Figur, um 1400 erscheint das Verhältnis beider zueinander ausgeglichen, während im späten Mittelalter Maria kompositorisch in den Vordergrund tritt. Als Material wurde meist Holz, in der Zeit des Weichen Stils auch Steinguß gewählt. Im Barock findet sich der *Glykophilousa*-Typ – Maria küßt und liebkost ihren Sohn –, der die Vorstellung von der »hochzeitlich gestimmten Braut, die ihren Seelenbräutigam Jesus innig liebt und verehrt« (S. 99), veranschaulicht. Durch die Akzentverschiebung im Laufe des Mittelalters von der Darstellung des leidenden Jesus zum marianischen Gnadenbild, »tritt Maria als Gnadenvermittlerin und Walterin des Opfers Christi[...] in den Vordergrund« (S. 119). Östliche Theologen befaßten sich früher als westliche mit dem Schmerz Mariens, doch fanden jene Überlegungen auch Eingang in die westliche Kirche. Durch ihr Mutterleid sei sie »zur Teilhaberin am Erlösungswerk ihres Sohnes« (S. 126) geworden. Der Autor verweist auf entsprechende mittelalterliche Texte. Er meint, diese Marienfrömmigkeit sei im Blick auf die Passionsfrömmigkeit zu sehen. Christi Opfer entspreche der Größe der Schuld der Menschen. Der »strafende Vatergott« findet eine Entsprechung in der »mütterlich liebenden Maria« (S. 128).

Hawel fügt Literaturhinweise an. Der Leser wäre für ein Verzeichnis der abgebildeten und besprochenen Bildwerke dankbar gewesen. Wo befindet sich die *Pietà* Röttgen (S. 56)? Auf Seite 67 bringt der Autor Michelangelos *Pietà* in der Peterskirche in Rom in Zusammenhang mit barocker Plastik – eine Auffassung, der entschieden widersprochen werden muß. Man hätte sich gewünscht, daß dieses unvergleichliche Bildwerk – auch wenn ein Prinzip durchbrochen worden wäre – in das so schöne Buch Aufnahme gefunden hätte.

Sieglinde Kolbe

GERT K. NAGEL: Schwäbisches Künstlerlexikon. Vom Barock bis zur Gegenwart. München: Verlag Kunst & Antiquitäten 1986. 560 S. 84 Farbabb. 1084 Schwarzweißabb. Linson. DM 110,-.

Das Lexikon ist eine in Wort und Bild sehr vermehrte Neubearbeitung eines Taschenbuches von 1975, dessen Titel aussagekräftiger und genauer war als der heutige: »Schwäbische Maler, Bildhauer, Kunstgewerber und Architekten. Ein illustriertes Lexikon von Künstlern der letzten 200 Jahre«. Die Neubearbeitung weckt hingegen im Titel die falsche Hoffnung, daß auch die Künstler des Barock, also die Zeit etwa ab 1680, behandelt würden. Tatsächlich geht es dann doch wieder um die Zeit ab etwa 1750. Auch sonst tut man gut daran, das Vorwort zu lesen, um zu erfahren, was das Künstlerlexikon bieten will. Schwaben ist für Gert K. Nagel (vom Stuttgarter Kunst- und Auktionshaus Dr. Fritz Nagel) da, wo schwäbisch gesprochen wird; näherhin meint er Württemberg mit Hohenzollern, die angrenzenden badischen Gebiete des östlichen Schwarzwaldes, das Nordufer des Bodensees und auch noch Bayerisch Schwaben. Man muß freilich nicht hier geboren sein und gearbeitet haben, um Aufnahme zu finden. Oft genügt für Nagel schon, daß der Künstler in Stuttgart etwa einmal seine Ausbildung erfahren hat. Der Zufälligkeiten in der Auswahl der Künstler sind damit weite Grenzen gesteckt. Um was es dem Lexikon geht, wird präzise formuliert: »Sinn dieser Publikation soll sein, Kunstfreunden, Sammlern und Händlern als brauchbares Nachschlagewerk zu dienen« (S. 7).

Ob das Künstlerlexikon dem angesprochenen Benützerkreis »brauchbar« erscheint, sei dahingestellt;