



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Gesammelte Aufsätze

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1938

Die dichterische Wurzel der Pièta

urn:nbn:de:hbz:466:1-42052

DIE DICHTERISCHE WURZEL DER PIETÀ

Erschienen im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ Bd. XLII, Berlin 1920

Vorbemerkung: Für das zweite Heft der neuen Zeitschrift „Genius“ habe ich einen Aufsatz „Marienklage“ kürzlich abgeschlossen, der das Ergebnis einer längeren Nachforschung nach den Quellen der Pietà-Darstellung gekürzt und ohne den wissenschaftlichen Beweisapparat veröffentlicht. Ich glaube jedoch diesen Beweisapparat den Fachgenossen schuldig zu sein, zumal er sich über die Voraussetzungen jenes kleineren Aufsatzes inzwischen erweitert hat. Natürlich bin ich mir der Lückenhaftigkeit des Materials bewußt, mit der ich rechnen mußte. Auch kann ich nicht sicher sein, selbst erschöpfend gearbeitet zu haben, zumal ich mich auf einem Grenzgebiete befand. Auch so aber halte ich es für erlaubt, unter allem Vorbehalte meine vorläufigen Ergebnisse zu veröffentlichen. Ich bitte Fachgenossen wie Germanisten um Nachsicht. Meinen Breslauer Kollegen Max Koch und Siebs sage ich für erste Hilfe beim Aufsuchen der Literatur, dem ersteren außerdem für freundliches Herleihen von Büchern aus seinem eigenen reichen Besitze herzlichen Dank.

Geschrieben in Breslau, Frühjahr 1919.

Im Laufe des 14. Jahrhunderts beschenkt die deutsche Plastik – wie es scheint früher, sicher aber leidenschaftlicher zeugend und häufiger als irgendeine ihrer Nachbarinnen – die europäische Kunst mit einer Reihe von Darstellungen der Pietà. Schon in der Frühzeit steht das mächtige, überlebensgroße Vesperbild von Koburg (1) da, scheinbar plötzlich hervorgewachsen. Die Menge der Darstellungen schwillt durch das ganze Jahrhundert an und erreicht ihre größte Breite am Beginne des folgenden. Woher kommt dieser jähe Zustrom? Wo liegt die Quelle?

Ohne entscheidende Bedeutung ist sicher der Hinweis auf die Einführung des „festum spasmi Mariae“ (Mariä Kümmernis, Mariä Ohnmachtsfeier) durch das Kölner Konzil von 1423, ohne Bedeutung wenigstens für die Herkunftsfrage. Die Behauptung, dieses Fest habe die Pietà-Gruppen unmittelbar hervorgerufen, findet sich bei Julius Schmidt (2): „Die Szene ist nicht in den Erzählungen der Evangelien gegeben, sondern erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts ausgebildet worden. Höchstwahrscheinlich gab hierzu Anlaß die Einführung des Festes Mariä Betrübniß“ usf.

Dies ist zunächst historisch falsch. Wir wissen ja heute, daß um 1423 die wichtigste Geschichte des Vesperbildes bereits zurückliegt. Die leidenschaftlichen Diagonalkompositionen des Westens, Koburg, Erfurt-Ursulinerinnen (3), Wetzlar (4), Fritzlar (5), Bonn (chemals Röttgen), Germ.

Mus. Nr. 226, Deggingen (6) u. v. a., sind ebenso wie jene feierlich stilleren Gruppen des Ostens, die zum Teil auf böhmischen Versand zurückzugehen scheinen, durchweg älter. Aber die Behauptung ist vor allem unpsychologisch. Eher liegt das Verhältnis umgekehrt, eher noch hat die Pietà das festum spasmi erzeugt, hat die Kirche geheiligt und verwertet, was an Stimmungen in jener niedergelegt war, genauer: eher ist das Fest „Mariä Kummernis“ ein mittelbares und späteres Ergebnis der gleichen Stimmung, der wir das Bildwerk verdanken. Schon Paul Weber hat es denn auch in seinem Aufsatz „Eine böhmische Bildhauerarbeit in der Elisabethkirche zu Marburg“ (7) nur einschränkend erwähnt: es habe „dem Thema eine besondere Popularisierung gegeben“. Aus dem genaueren Bericht in Beißels „Geschichte der Marienverehrung“ (8) erfährt man übrigens, daß der nächste Anlaß des Festes die Zerstörungen der Hussiten waren, für die man die Madonna gewissermaßen sühnend entschädigen wollte.

Daß kirchliche Verordnungen Werke erzeugen, ist zwar ein durchaus denkbarer Vorgang, jedoch nicht jener, der für diese Untersuchung von Belang wäre. Immer führt die eigentliche Frage in das Schöpferische, immer liegt, was wir zuletzt wissen wollen, zwischen der Gelegenheit und dem künstlerischen Ergebnis.

Wir können aber die Wurzel der Pietà-Gattung, jene „Erzählung“ zunächst, „die nicht in den Evangelien enthalten ist“, sehr weit zurückverfolgen. Sie liegt tief im Dichterischen, und auch in unserem Falle trifft in etwas der Satz Julius von Schlossers zu, daß in der mittelalterlichen Kunst „das Wort das Bild meistert“. Es hat es jedenfalls, als Vorform der sichtbaren Vision, nachweislich erzeugt.

Die Verschlingung unseres Problemes mit den Fragen des Dichterischen ist schon mehrfach, doch immer nur ganz von weitem, gesehen worden (9). In seinen schönen „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance“ (10) hat Max Herrmann ausgesprochen, daß „in der Gesamtlage der (Theater-) Vorführung ein starker Einfluß der erzählenden Kunst und der bildenden Kunst und ihrer in der Beweinung gipfelnden Darstellung der Schmerzen Mariä in einer Wechselwirkung vorliegt, die noch der zusammenfassenden Betrachtung harret“. Noch näher unserem Probleme fragte Detzel (11), „ob die Feder des Schriftstellers oder der Pinsel des Malers unseren Gegenstand (die Pietà) zuerst gezeichnet hat. Es fehlt wenigstens nicht an genauen mittelalterlichen Schilderungen dieser Beweinung des Herrn“. Auch Paul Weber spricht in dem erwähnten Aufsatz von der Beziehung

des Vesperbildes zu den Marienklagen, „die sich aus dem Passionsspiel der mittelalterlichen Mysterienbühne entwickelten“. Die allgemeine Richtung des Hinweises trifft sicher zu. Leider liegt aber schon hier ein Irrtum: die Marienklage ist vielmehr umgekehrt in das Passionsspiel hineingewachsen. Hier spielt wohl die unbewußte Voreingenommenheit des verdienstvollen Verfassers der „Ecclesia und Synagoge“ für die Priorität des Schauspiels hinein. Der Glaube an sie, auch der bildenden Kunst gegenüber, ist durch Emile Mâle (12) erneut vertreten und in fast grotesker Weise von Gustave Cohen in seiner an Bildern, Anregungen und Irrtümern reichen „Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiel des Mittelalters in Frankreich“ (13) aufgenommen worden (vgl. Abschnitt über Kunst und Mysterienspiele S. 98 ff.) (14).

Selbstverständlich gibt es auch zahlreiche Einwirkungen des Dramas auf die bildende Kunst in Einzelzügen. Außer Weber haben z. B. – von der älteren Literatur ganz abgesehen – C. Meyer (15) und Tscheuschner (16) Beispiele genug gegeben.

Aber es ist allgemein Vorsicht geboten, und in unserem Falle ist von der Priorität der Bühne sicher keine Rede, wie ich zu beweisen hoffe. Mir sind übrigens auch nur drei Stellen bekannt geworden, an denen sie – mit verschieden deutlicher Betonung – behauptet wird. Wirklich grotesk bei Gustave Cohen (17). Cohen druckt eine Rubrik aus Jean Michels Passion (gegen 1490) ab, aus einer Zeit, wo über anderthalb Jahrhunderte lang schon die plastische Pietà bekannt war, als Beweis für die „erstaunliche Plastik“ dieser Bühnenanweisungen und den darin enthaltenen „Stoff zu lebenden Bildern“, der „der Nachbildung durch Meisterhand“ würdig war. Es ist in Wahrheit nur die Wiederholung einer der Pietà noch wieder um mehrere Jahrhunderte vorausgehenden, ziemlich feststehenden Beschreibung, wie sie ähnlich z. B. auch das Malerbuch vom Berge Athos enthält (18), u. a.: „Die Mutter des Herrn setzt sich auf den Boden und nimmt Jesus auf den Schoß“. „Eine schönere und eindrucksvollere Kreuzesabnahme kann nicht gedacht werden. Einzelheiten, wie die wundervolle Bewegung der Mutter, ihren Sohn in den Schoß nehmend, lassen uns unwillkürlich an den berühmten Rubens der Antwerpener Kathedrale (!) denken“. Bei solchen Worten könnte man glauben, Frankreich kenne die Pietà überhaupt nicht (was selbstverständlich ein gründlicher Irrtum wäre) (19). Aber auch Bergner (20) deutet die Priorität der Pietà auf der Bühne an; und Meyer (21) spricht, vage vermutend, wenigstens von der Möglichkeit: „Doch mögen einige Züge, wie der, daß der Leichnam Christi in Mariens Schoß gelegt wird, oder Mariä Ohnmacht, ebenfalls von den

Mysterien entlehnt sein.“ Bei F. X. Krauß fand ich (22) den leider nachher enttäuschenden Hinweis, unser Problem sei in Scherers deutscher Literaturgeschichte, S. 247, behandelt. Ich konnte davon nichts entdecken.

Vergegenwärtigen wir uns dieses Problem: im früheren 14. Jahrhundert steht die plastische Vision der Szene mit scheinbarer Plötzlichkeit sichtbar da. Dieser Punkt, rein kunstgeschichtlich ein Anfang, ist für eine lange innerliche Vorgeschichte schon ein Ende.

Die plastische Pietà hat von Natur aus dichterische Wurzel. Was sie verwirklicht, ist der tragisch selbstbetrügerische Wunsch der Zurückgelassenen: durch die letzte Möglichkeit der Umarmung die Unmöglichkeit jeder künftigen zu verschleiern, den wirklichen Verlust durch den scheinbaren Besitz, das unwiederbringlich Verlorene durch sein vergängliches Bild zu ersetzen. Etwas Dichterisches also, als plastischer Anblick erst möglich, wenn sich das künstlerische Erlebnis vom Spiegel der Handlung zum Spiegel der Gefühle gewendet; in unserem Falle, wenn die Seele der erlebenden Mutter, wenn Maria überhaupt in den Mittelpunkt des künstlerischen Traumes geschoben war. Der Schmerz der Verlassenen, der den letzten Abschied verlangt, gebot dann mitten im Verlaufe der abendlichen Geschehnisse ein lyrisches Verweilen. Nicht genug damit: um die plastische Pietà möglich zu machen, mußte dieser Schmerz der Mutter selbst aus dem Schmerze aller Miterlebenden, Johannes, Nikodemus, Joseph von Arimathia, der anderen Marien heraus gleichsam auf einen Thron gehoben werden. Er ist ein isolierbares Moment im Gesamtverlaufe. Wenn erst für das Auge geschaffen wurde, war es die Plastik, die ihm zustreben mußte. Der Malerei fiel der Zusammenhang der Klagenden zu – Giotto hat ihn in der Arena zu Padua unüberbietbar für das Mittelalter festgelegt. Also: ein isolierbares Moment, damit die Plastik zugreifen, ein dichterisches Vorerlebnis, damit überhaupt eine sichtbare Vision sich bilden könne. Wo wir dieses Vorerlebnis, wo wir auch nur den lyrischen Wunsch der Mutter nach der letzten Liebkosung nachweisen können, da beginnt die heimliche Geschichte der Pietà. Wo seine Erfüllung erzählt wird, formt sich der lyrische Wunsch zum unsichtbaren Bilde des Dichters, wo das dichterisch Geschene greifbar versinnlicht wird, haben wir die plastische Pietà, ein Andachtsbild gewiß, zugleich aber verstohlen hineingelegt eine heimliche Feier des menschlichen Leidensgefühles überhaupt, jenseits alles Liturgischen und religiös Gesonderten.

Das Evangelium Johannis legt zu dieser Vorgeschichte erst den Boden (19, Vers 25–27). „Stabat autem iuxta crucem Jesu mater eius et soror

matris eius Maria, Cleophae uxor, et Maria Magdalena. Cum vidisset ergo Jesus matrem ac discipulum astantem, quem diligebat, dicit matri suae: mulier ecce filius tuus. Deinde dicit discipulo: ecce mater tua.“ Es gehört zur Größe der Bibel, daß sie Kompositionsgrundrisse für sichtbare Formen unter dem Schleier des Wortes enthält. So ist Christus zwischen den beiden Schächern eine symmetrische Vorstellung, die sich dem vorherrschenden Denken des Mittelalters, dem architektonischen, ohne weiteres einfügt. Christus als Achse, die Schächer als Flanken, – jeder weiß, daß diese symmetrische Dreiheit eine Grundform bildender Kunst geliefert hat.

Auch hier spürt man die geheime Bildkraft des Wortes, wie es über den bloßen Schauplatz hin einen geistigeren Raum wölbt, den es einsam bestrahlt, wie es zwei Diagonalen durch ihn verschränkt: ecce mater tua, ecce filius tuus. Eine Auslese aus dem Szenischen. Die Nebenfiguren verschwinden, zwei Gestalten stehen um die Achse des Kreuzes. Auch hier ruht ein symmetrischer Kompositionskern, dessen feierliche Architektur schon das frühe Mittelalter in zahlreichen Schöpfungen verwirklichte. Aber hier ruht auch, tiefer verschlossen und schwieriger zu heben, traumhafter verhüllt und innerlich später, jene seltenere Form, die wir suchen, und die erst durch eine Verückung der Achse möglich sein wird, durch die Aufrichtung der Klagen in der Mitte des Raumes, zunächst des geistigen der Dichtung (23). Hier steckt – nur in der blassen Spiegelung des Trostes – der noch unsichtbare Keim aller Marienklagen. Von hier aus über die Abendgeschehnisse hin mußte der Vorgang dichterisch erweitert und mußte in ihm gleichsam ein Schacht gegraben werden, der zu dem Zärtlichkeitsgeföhle der Mutter für den Sohn führt und in ihr, der alles Menschliche übertragen, die Menschenmutter sichtbar macht.

Diesen Schacht gräbt die Dichtung schon sehr frühe. Nach neuerer Ansicht im 11. oder 12., nach anderer, freilich älterer, entsteht sogar schon im 4. Jahrhundert auf östlichem Boden das große Drama *Χριστὸς Πάσχων* (24). Das letzte große griechische Trauerspiel, bewußt euripideisch, in iambischen Trimetern, mit Boten und teilnehmenden Chören, – das letzte griechische Trauerspiel und das erste Passionsspiel, das wir kennen. Man hat es „eine Marienklage großen Stiles“ genannt (25). Tatsächlich steht die Theotokos, sehr kaiserlich und auf sehr hohem Kothurne, im Mittelpunkt aller Handlung. Das ganze Drama spielt um ihre Geföhle. Spiegelung des Vorgangs im Gefühl, Lyrisierung, ist aber der erste Schritt in der Richtung, die wir suchen.

3 Pinder, Gesammelte Aufsätze

Beide Stadien des Dichterischen sind schon hier zu erkennen: der lyrische Wunsch, der noch unter dem Gekreuzigten sich regt, in einer Situation also, die im Sichtbaren von der Komposition der Triumphkreuze noch umspannt wäre, der Wunsch, den Toten noch einmal in zärtlicher Umarmung zu besitzen – und dann die Erfüllung, wenn endlich den vom Kreuze Genommenen die Hand berührt:

V. 1273: Laß mich mein Kind beweinen und begraben, laßt
Die Füße mich berühren und umfah'n den Leib!
Empfang den Leichnam, unglückselige Hand!

Hier ist der Wunsch da, in dem das Bild noch ungehoben schlummert. Als er aber erfüllt ist:

V. 1309: So faß ihn denn, den Toten, unglückselige Hand!
Weh, weh mir! Was erblick ich? Wen berühr' ich hier?
Wie drück ich, heiliger Scheu und Ehrfurcht voll, ihn an
Die Mutterbrust? Wie mach ich meinen Jammer Luft?
Vergönne mir, Dich Toten anzureden, Sohn,
Mit Küssen zu bedecken den geliebten Leib!
Sei mir begrüßt, zum letzten Mal Gesehener,
Den ich gebar, den von den Frevlern jetzt erwürgt
Zu sehn mir das Verhängnis grausam vorbehielt.

Eine großtönende Deklamation, zweifellos vom Worte aus und kaum für das Auge erfaßt – wir wissen nicht einmal, ob das Drama für Aufführungen bestimmt war (26) –, aber der Bildstoff des späteren Plastikers liegt schon da, noch ohne sich zu formen. Indessen, eher als zur echten Pietà führt hier der Weg zu Kompositionen wie der byzantinischen Miniatur des Pariser Evangeliiars Bibl. Nat. 74 (27) oder dem Relief der Externsteine.

Es kennzeichnet die lyrische Wurzel der Vorstellung, daß die Worte des Wunsches anfangs wichtiger erscheinen als die Erfüllung. Die Prosadichtung des apokryphen Evangelium Nicodemi gibt in der Fassung Acta Pilati B (28) an mehreren Stellen Marienklagen. Für die Worte der Erfüllung fehlt der Platz, denn die Kreuzabnahme selbst wird überhaupt nicht geschildert. Wieder aber ruft vorher – im Rahmen der erweiterten johanneischen Vorstellung der Gruppe unter dem Kreuze – ein ohnmächtiger Wunsch der unter dem Kruzifixus Verzweifelnden das fern aufdämmernde Bild wach (29). „Neige dich, Kreuz, damit ich meinen Sohn umarmend ihn zärtlich küsse, meinen Sohn, den ich mit allen meinen Brüsten ernährte, wie ich ihn, keinen Mann kennend

(„Muoter unde meit!“), auf rätselhafte Art gebar. Neige dich, Kreuz, ich will meinen Sohn umschlingen! Neige dich, Kreuz, daß ich mich meinem Sohne wie eine Mutter vereinige.“ Wir sind dem Bilde der Pietà sicher ferner als im *Χριστὸς Πάσχων*. Die Worte der Acta Pilati sind hier lyrischer und weiter ins Unmögliche greifend als die Worte des Dramas. Doch wäre eine Entwicklung zur Pietà auch von da aus denkbar gewesen. Immer aber bleibt das Sehen jener Zeit, das undeutliche dichterische Sehen, bei den Marienklagen mit dem Kreuze verknüpft: *στανθοθεοτοκία* nennt man sie (30). Aber die Enkomia, ein Hauptteil des Sonnabend-Gottesdienstes in den Athosklöstern, enthalten als Morgengesang der Chöre eigentlich schon eine lyrische Pietà: „Wie sie dich liegen sah, die Allreine, weinte sie Muttertränen: O mein süßer Frühling, mein süßestes Kind, wohin schwand deine Schönheit?“ (31).

Ich vermag natürlich nicht zu sagen, ob das abendländische Mittelalter diese morgenländischen Fassungen kannte. Wechßler (32) läßt für die Acta Pilati B die Frage offen. Zu seiner Zeit (und wohl auch heute noch) weiß man jedenfalls nur von einer einzigen lateinischen Übersetzung, und zwar nur der Acta Pilati A, die gänzlich ohne Marienklagen sind (33).

Mögen die griechischen Dichtungen nur ein Vorspiel sein – sicher klafft jetzt eine Lücke bis zum 12. Jahrhundert. In dieser Zeit, in der die Marienverehrung ebenso wie das innere Nacherleben der Passion einen gewaltigen Aufschwung nimmt, beginnt die Entwicklung gleichsam von vorne, nun aber unaufhaltsam und mit Notwendigkeit im Sichtbaren mündend. Die Kreuzung jener beiden Elemente ist die Voraussetzung – aus ihrer Begegnung nur kann die Pietà erwachsen. Die Entwicklung beginnt mit den lyrischen Wunschworten der Maria unter dem Kreuze in den lateinischen Sequenzen. Wechßler (34) führt 14 solcher lyrischer, nur latent monodramatischer Marienklagen auf und unter ihnen als Lat. V. die Sequenz „Planctus ante nescia“. Von dieser Sequenz aber hat Anton Schönbach (35) durch eine grundlegende Abhandlung nachgewiesen, daß sie die Mutter aller deutschen Marienklagen ist. Er hat 18 Versikel zusammengestellt, die in einer großen Reihe auch der späteren dramatischen Marienklagen – selbst in späteren Passionsspielen wie dem Alsfelder von 1501 – vorkommen. Unter diesen von der Germanistik viel beachteten Versikeln finden sich gerade diejenigen Worte nicht, auf die es mir für unsere Untersuchung ankommt. Sie sind aber doch in der Sequenz enthalten, und sie sind auch noch im 12. Jahrhundert in das Mittelniederdeutsche übertragen worden. Es sind die Verse 65 ff. (36).

Reddite moestissimae
 Corpus vel exanime,
 Ut sic minoratus
 Crescat cruciatus
 Osculis amplexibus (37).

Eine erstaunlich bewußte Psychologie: das Wissen um die trügerische Verminderung der Qual, die dann gerade wachsen muß (und soll!) durch die letzten Küsse und Umarmungen. Es ist eine lyrische Sequenz, in liturgischer Verwertung als Gesang und ohne Augeneindruck zu denken. Der sichtbare Rahmen der Gestalt, den die Worte voraussetzen, ist immer noch jener der *σταυροθεοτοκία*, noch immer der des Johannes-Evangeliums. Aber in das innerste Seelische eindringend, lassen die Verse als sehnsüchtig gewünschtes Ziel – die Pietà heraufdämmern. Nur wo der Weg zur Pietà führt, sind gerade sie aufgenommen worden, die nicht zu den beliebten 18 Versikeln gehören. Besonders gern aber, wie es scheint, doch gerade in deutschen Dichtungen. „Unsir vrowen klage“ (38) wurde noch im 12. Jahrhundert am Niederrhein gedichtet. Hier sind jene Verse des „Planctus ante nescia“ so übersetzt:

V. 82: Gevit mir doch den doden lip,
 Wan ich sin mudir bin unde ein viel armiz wip,
 Dat ich mich gisade (sättige) minis ruen (Schmerzes)
 Unde min leit dicke (vielfach) ernuen.

Jene Worte des „Planctus ante nescia“ haben sich aber auch in die bald einsetzende Prosadichtung begeben. Und diese hat sich nun – sehr begreiflich – nicht mit dem lyrischen Element des Wunsches begnügt, sondern die Erfüllung breit erzählt. An der Spitze der heutigen Überlieferung steht, obwohl selbst wahrscheinlich kein Original, der „Tractatus de Planctu beatae Mariae virginis“ (39). Die Verehrung, die das Mittelalter dieser Dichtung zollte, geht schon daraus hervor, daß man sie dem heiligen Bernhard von Clairvaux zuschrieb. Der „Tractatus“ ist nichts anderes als eine Marienklage mit wenigen Betrachtungen. Man höre:

„Stabat dolens seu confectu dolore expectans corpus Christi deponi de cruce et plorabat dicens: reddite miseri matri corpus velut exanime... deponite illum, ut habeam mecum eius corpus mihi solamen vel saltem sic defunctum. iuxta crucem stabat Maria (der alte Wortklang nach dem Johannes-Evangelium der Vulgata) . . . voluit amplecti Christum in alto pendentem“

(wie im Nicodemus-Evangelium). Nach der Abnahme: „quem cum attingere valebat, in osculi et amplexibus ruens de suo carissimo filio satiari non poterat.“ Man hört, wie die Worte der Sequenz aus der sehnsüchtigen Ahnung in die Erfüllung, aus dem Lyrischen in das Erzählende übergleiten. Die Schilderung läßt noch weiter Maria stehen, immer klingt das Stabat Mater durch, das Jacopones da Todi unvergeßlicher Gesang verewigt hat (40). Aber mitten in der Klage um den Abgenommenen heißt es:

„In gremio enim meo te mortuum teneo, tristissima mater tua“ (41). Eine Übersetzung in das Sichtbare müßte zwar auch hier noch, dem Ganzen folgend, keine isolierte Pietàgruppe geben. Aber der monologische Charakter, der die Dichtung und das spätere Bildwerk verbindet, läßt die Form schon undeutlich und flüchtig aufleuchten. Die weiteren Klagen steigern sich bis zum Selbstmordgedanken. Herrmann (42) hat die hervorragende Bedeutung des „Tractatus“ allgemein und besonders für die mittelalterliche Gestik hervorgehoben. Für uns ist wichtig, daß jetzt der Lyrik des Wunsches die Schilderung der Erfüllung gefolgt ist, und zwar auch noch jedenfalls im 12. Jahrhundert.

Vom „Tractatus“ geht eine Reihe wichtiger Schöpfungen gerade deutscher Dichter aus. Noch Ludolf von Sachsen (um 1330 Prior zu Straßburg) benutzte ihn in seiner Vita Christi. Vor ihm ist Hugo von Trimberg wahrscheinlich der Verfasser jener „Vita Beatae Virginis Mariae et Salvatoris Rhythmica“, die wohl noch im 13. Jahrhundert das Werk des Pseudo-Bernhard ins Breitere überträgt (43). Der Schweizer Walther von Rheinau hat die Vita übersetzt (44), der schöne Konstanzer „Spiegel“ (45) hat sie in vielem verwertet und nicht anders Bruder Philipp der Karthäuser in seinem Marienleben (46). Die Vita Hugos von Trimberg ist sehr breit in der Klageschilderung bei und nach der Kreuzabnahme. Ein eigentliches Bild der Pietà ist aber auch hier noch nicht zu sehen. Die Darstellung ist zu bewegt dazu. Eher entsprechen ihr Kompositionen wie die im Psalter von Bonmont zu Besançon (Abb. Dehio, Gesch. d. deutschen Kunst I, 351) sowie der *ἐπιτάφιος θρόνος* und der *ἐνταφίασμος τοῦ χριστοῦ* des Athosbuches.

Vers 5948: Super corpus filii ruit amens facta,
Jacuit exanimis mater incontacta,
Vix resumpto spiritu cepit lamentari usf.

Alle Glieder, die sie küßt, werden aufgezählt. Nicht die Gruppe selbst erscheint, wohl aber die Züge, die sie sich aneignet wird:

Vers 5968: Caput atque collum eius ulnis amplexatur,
Comprimens ad ubera sua lamentatur.

Vers 5966: Sic filii corpusculo mater incumbemat
Amplectens illud, et at hoc avelli vix valebat.

Die Schilderung der Bewegungen ist reich bis zur Übertreibung, der eigentlich lyrische Gehalt, der aus dem Umriß der Gruppe leuchten kann, sehr gering. Gerade dieser aber ist das Neue und Wichtige am Konstanzer „Spiegel“, der wohl schönsten Fassung von „unser vrouwen klage“ im Mittelhochdeutschen. Der Dichter selbst gibt an, daß er einem anderen, einem „Capellanus“, nachdichtete, dessen Werk mit den Worten „quis dabit capiti meo“ angefangen. (Es sind die ersten Worte des Tractatus!). Aber seine eigene Fähigkeit zur plastischen Vision geht weit über den Vorgänger hinaus und unterscheidet ihn auch stark vom Verfasser der Vita Beatae Virginis Mariae (47).

Vers 17: Do sin muter vil reine
ir kindes lip ein kleine
berüeren mohte mit der hant,
mit begierde begreife si den heilant.
si leite sin houpt an ihr Brust,
do wart sin mund so gar durkust.
si triudelt sin wunden,
vil tief, noch unverbunden.

Aus der Bewegung hebt er den Blick der Mutter – und in ihrem Blicke für uns den Anblick. Der Dichter tritt gleichsam selbst zur Seite und schaut auf sein Bild:

Vers 34: ir kind lag vor ihr ougen vâl,
es lag wunt, tot unde blint.
doch kuste si ir totez kint,
si kuste in minneclîchen
und zarte im süezeclîchen
sin ougen, wangen und den munt,
und kust si mê den tusent stunt,
siten, hende und vüeze,
di trute si vil süeze.
sie sach in an und aber an.

Vers 55: si nam sin hande in ihr hant,
di waren ir vil wol erkant,

si leit si an ir wangen,
ir herze ward bevangen
mit jamer und mit biterkeit.

Auch diese Worte haben weiter gewirkt, so besonders deutlich auf die Marienklage des 14. Jahrhunderts (48).

Das Entscheidende ist, daß hier die Vorstellung ausruht. Die Atemlosigkeit, die sich in Worten und Gebärden überschlägt, ist überwunden, es ist Dauer, etwas von räumlicher Ruhe, Blick und Bild in die Dichtung hineingekommen. Dies macht die Verse des „Spiegels“ zum fast letzten und wichtigsten Dokument noch vor dem Eintritt der plastischen Verwirklichung (49). Sicher sind wir hier an der Grenze angelangt, wo die Vision des bildenden Künstlers einsetzen konnte.

Auch das mittelniederdeutsche Gedicht aus der Königsberger Handschrift Nr. 905, das Fritz Rohde (50) veröffentlicht hat, bringt bei allem Anschluß an den pseudobernhardinischen „Tractatus“ den Sinn für die sichtbare Szene, den Halt im Strome der Bewegungen:

Vers 666: do se ene lange hadde gecust,
se toch en over up er Brust.
men leged en do dar neder.
de moder vel over wede
uppe sinen munt.
unde cust en an dusend stunt.
se ne war umme dat
van leve cussendes ni sat.
se nam sin hove an den scot
unde sat also se were dot.

Dies ist doch eine sehr weiterbauende Übersetzung des „in gremio meo te teneo“. Das im „Tractatus“ immer wieder klingende „Stabat“ ist überwunden. Hier ist auch kein Zweifel, daß der Dichter die Madonna sitzend sieht. Vor allem: er sieht sie. Er legt den Lauf der Gebärden still und verharret vor dem Anblick der verewigungsbereiten Form. Dies ist es, was die deutschen Dichtungen des 14. Jahrhunderts für unsere Betrachtung auszeichnen muß, es ist die deutlichere Helligkeit der Vision, das Anhalten an der Gruppe, das verweilende Sehen. Die literarische Vorgeschichte hat hier unzweifelhaft den Punkt erreicht, an dem der Bildner nur noch das Letzte zu tun hat – immer wird es noch eine Tat sein. Aber fast möchte man bei den Worten

der Königsberger Handschrift meinen, sie kenne schon den Eindruck der plastischen Pietà.

Sehr nahe ist dieser endlich auch Heinrich Suso im Cap. XIX des „Büchleins von der ewigen Weisheit“ (51), das vor 1334 geschrieben sein muß, weil in diesem Jahre bereits die lateinische Übertragung in das *Horologium Sapientiae* entstand (52). Die Madonna spricht: „und do er mir her abe wart, wie grunt-lieblich ich in mit minen armen also toten umbvieng, zu minem muterlichen herzen daz einig uzerweltes zartes liep truckte und sin blutig vrischen wunden, sin totes anlüte durkuste, daz doch, als och all sin lip, gar in ein wúnklich schonheit was verkeret, daz encondin elliu herzen nit betrachten! Ich nam min zartes kint uf min schoze und sah in an – do waz er tot; ich lugt in aber und aber an (s. „Spiegel“) – do enwas da wedder sin noch stimme.“ – Es ist auffallend, wie auch hier noch der „Tractatus“, schon in der ganzen Anlage, daß die Madonna „inquiriert“ wird und erzählen muß, durchwirkt. Es ist nützlich, das zu wissen, um nicht die ganze Vorstellung gleich wieder „den Mystikern“ (sc. dem 14. Jahrhundert) zuzuschreiben, wozu man heute leicht geneigt sein möchte. Aber auszeichnend ist auch für Suso das Verweilen. Man spürt den angehaltenen Atem – hier schweigt das Bild. Gerade zu Susos Dialog zwischen der Weisheit und der Seele, also eigentlich einem Monologe der Maria, wird in der bildenden Kunst die plastische Vereinzelung der Gruppe die Parallele bilden. Die Verinnerlichung des ganzen Vorganges auf das Gefühl und die Vereinzelung der Fühlenden selbst, auf die allein das Licht der Vision fällt, während alle tätigen und handelnden Begleitgestalten im Dunkel untergehen, verbindet das räumliche Kunstwerk, das damals aufkommt, mit dem dichterischen, das einer schon langen Geschichte entsteigt (53).

Ein wichtiger Ergänzungsbeweis für den Zusammenhang von Poesie und Plastik der Deutschen ist der Vergleich mit der italienischen Art, die die Pietà überwiegend im Zusammenhange schildert.

Die „*Meditationes vitae Christi*“, die zwar nicht von Bonaventura selbst, sicher aber von einem italienischen Franziskaner stammen (54), betonen sehr stark den Zusammenhang der Gruppe bei der Beweinung. „Maria hat Kopf und Schulter in ihrem Schoße, Magdalena aber die Füße. – Die anderen stehen herum! Alle erheben laute Klage über ihn und beweinen ihn wie einen Eingeborenen aufs bitterlichste.“ Auch hier ist eine gefestigte Vision, aber von ihr aus kommt man zu Giotto's Gemälde, nicht zur plastischen Pietà – jenes ist die Parallele zu „Bonaventura“ wie diese zu Suso und

der deutschen Dichtung. In Italien vielstimmige Klage und malerische Gruppe, in Deutschland lyrischer Monolog und Plastik. Die italienischen Passionsoffizien des 14. Jahrhunderts, die „Devozioni del Giovedì Santo“ und „del Venerdì Santo“ verwirklichen ebenso die gleiche Szene aus der Gesamtheit der Handelnden. So in der Devozione del Venerdì von 1375 (55): „E poi, stando Christo dov' e ordinato, la Madre se meta in mezo, et Johane al capo e la Madalena al piè.“ usf. Die deutsche Kunst scheint die Meditationes im Gegensatz zu Frankreich und Italien weniger benutzt zu haben. Man denke, wie spät (wenn ich nicht irre) der Abschied Christi von seiner Mutter bei uns eine Rolle spielt (überwiegend bei den Süd- und Südostdeutschen zwischen 1480 und 1530), während er in den romanischen Ländern sehr früh auftritt, in Mysterien, Malerei und Plastik, weil er dort eben aus den Meditationes stammt (56).

Es ist wohl kein Zufall: deutsche Dichtung und deutsche Plastik scheinen besonders frühe, leidenschaftlich und folgerichtig der isolierten Pietà zugestrebt zu haben (57). In der Frühzeit des 14. Jahrhunderts sind sie beide bei ihr angelangt, die Dichtung nach einer langen Vorgeschichte, die Plastik, indem sie das poetisch Erreichte mit einem Ruck in das Sichtbare heraufhebt.

Wie aber steht es mit dem deutschen Schauspiel? Es hat sich besonders gern zur Passion entwickelt und hat darin offenbar seine besonderen Eigenheiten, so die betonte Ausgestaltung des Magdalenenspiels und der Marienklage. Das Material an Passionen ist sehr lückenhaft und quillt reichlicher erst seit dem späteren 15. Jahrhundert. Ich dürfte darum, zumal ich obendrein mich hier auf einem Grenzgebiete befinde, kein ganz endgültiges Urteil abgeben. Doch möchte ich soviel feststellen: ich habe alle mir erreichbaren deutschen Passionsspiele, von dem ältesten, dem Benediktbeurer, einem noch wesentlich liturgischen Drama des 13. Jahrhunderts, an bis zu denen des 16. Jahrhunderts, auf die Frage der Pietà hin angesehen. Ich finde alle anderen Elemente der Marienklage, aber ich finde unsere Szene nicht vor dem späteren fünfzehnten, nicht vor 1464. Dieser Zeitpunkt ist gewiß durch die Zufälligkeiten der Überlieferung bestimmt. Immerhin ist folgendes Ergebnis bemerkenswert:

Das Benediktbeurer Passionsspiel (58) reicht nur bis zur Bitte an Pilatus, die Abnahme des Leichnams zu bewilligen, kann also nicht aussagen, desgleichen das Wiener (59), das schon beim Abendmahle abbricht. Die in vielen späteren Stücken benutzte Trierer Marienklage (60), die sicher für die Aufführung bestimmt war und noch viel vom Charakter der alten geistlichen Oper hat, kann es aber: sie setzt ihr „Finis“ hinter den Abschied der Mutter und des

Lieblingsjüngers von dem toten, aber noch nicht herabgenommenen Christus. Das Auferstehungsspiel schließt unmittelbar an; die Pietà ist also nachweislich mit der ganzen Szene der Abnahme ausgeschlossen, die doch der Epik längst vertraut war. Ob die Trierer Klage schon mit plastischen Vesperbildern gleichzeitig ist, weiß ich nicht zu sagen. Der kritischen Zeit steht sie wohl schon nahe. Diese drei Spiele sind rheinisch, wie ja der Beitrag des Rheinlandes zur Passionsdarstellung in Literatur und Kunst von besonders hoher Bedeutung ist. Von größter Wichtigkeit, um wenigstens das rechtzeitige Mitgehen der Bühne mit dem Bildwerk zu beweisen, wäre nun die Frankfurter Dirigierrolle des Baldemar von Peterweil (61), die nach 1350 entstanden sein muß, später als die älteren Vesperbilder. Sie diene lediglich dem „Regens ludi“, enthält vom Texte also nur Anfänge und Stichworte, umso genauer aber die szenischen Anweisungen. Ich gebe den hier interessierenden Zusammenhang nach Froning, S. 362/363:

Hoc dicto Joseph ab Arimathia de Pilato postulans corpus Jhesu dicat:
Pylatus, herre, ich biden dich -

Pylatus miretur Jhesum esse iam mortuum, dicat centurioni:
Uf uwer druwe sagit an -

Centurio dicat Pylato:
Ja er, here, sicherlich -

Hoc audiens Pylatus dicat Joseph:
Joseph getruwir, sis gewert -

Deinde Josephus, Nychodemus et eorum adiutores induti stolis et albis circumdati (also noch im Sinne des liturgischen Spieles) deponant Jhesum et panno mundissimo involutum deportent ad monumentum cantantes sub silentio:

Ecce quomodo moritur iustus.

Man sieht, daß hier liturgische Feierlichkeit herrscht, und daß die Vergegenwärtigung von Marias Leiden an dieser Stelle (im Gegensatze zu früheren des gleichen Stückes) keinen Platz gefunden. Hier also, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, fehlt die Pietà im Schauspiel, während sie der Plastik schon gehört. Der enge Zusammenhang fast aller Passionen legt es nahe, den zufällig erhaltenen Fall nicht für vereinzelt, sondern als für seine Zeit sehr aussagefähig zu erachten.

Nach Froning geht die Frankfurter Dirigierrolle u. a. auf ein älteres Stück in St. Gallen zurück, dessen spätere Version Mone (62) herausgegeben hat.

Dieses letztere Stück nun gibt, noch vor 1400, aber wohl nach der Frankfurter Rolle, eine erste Annäherung an die Pietà – nicht mehr als das. Es gilt für linksmittelrheinisch (Koblenz-Trier) und umfaßt, sehr reich, in einem Tage die Handlung von der Hochzeit zu Kana bis zur Auferstehung. Hier heißt es: Et cum (Joseph) deponit eum, Maria apprehendens manus eius dicat:

o we vil lieber min sün
 waz sal ich arme vorbaz dün?
 ich hade drostes an dir vil,
 du were miner augenweide spil,
 des bin ich nun beraubet gar,
 wan ich bin aller vreuden bar,
 daz ich leider din mangeln sol.
 owe, wie were mir so wol,
 als ich daz mohte erwerben,
 daz ich bi dir solte sterben.

Ich habe diese ziemlich belanglosen Worte eben ihrer Belanglosigkeit wegen hierher gesetzt – sie könnten in ihrer völligen Allgemeinheit fast an jeder anderen Klagestelle stehen und gleich den dann folgenden zum Teil auch von Maria Magdalena gesprochen werden (was nicht selten, aber immer nur da vorkommt, wo das dichterische Auge nicht in der Richtung der Pietà geblickt hat). Diese verrät sich in den Worten kaum und ist auf der Szene sicher nicht sichtbar geworden. Man muß sich vorstellen, daß die Verse während des Herabgleitens des Leichnams gesprochen wurden. Maria hielt (gebeugt stehend vermutlich) nur die Hände fest. Es ist noch die gleiche Szene wie auf dem Relief der Externsteine – die ἀποκαθίλωσις des Athos-Buches hat den Zug auch.

Um – soweit ich das hier kann – vollständig zu sein, muß ich noch eine Vermutung von Bartsch erwähnen, der das späte Egerer Passionsspiel herausgegeben hat (63). Danach gehen in diesem Stücke die Klageworte unter dem Kreuze auf ein thüringisches Schauspiel des 13. Jahrhunderts zurück, auf eine Bearbeitung des 14. aber jene nach der Abnahme:

Vers 283 ff.: Bis mir willkommen, lichnam zart
 geboren von jungfraulicher art,
 nun ist mein sorg ein teil gewant,
 sît ich dich ruer mit miner hant
 und mag begrîfen min kint,
 eyâ wie tief dine wunden sint.

Es sind Worte alter Herkunft, die an die „Spiegel“-Verse erinnern, aber auch in viel späteren Schauspielen vorkommen. Der Anfang klingt ganz gleich im Alsfelder Spiel von 1501 (64). Die Worte mögen wohl aus dem 14. Jahrhundert stammen, aber daß sie aus einem Schauspiel sind, wäre damit noch nicht bewiesen. Wäre dem so, dann freilich könnten wir hier die älteste Darstellung der Pietà auf der Bühne annehmen – immer noch viel später als die Pietà in der Lyrik. Doch dieser einzige vielleicht mögliche Gegenbeweis ist so unsicher, wie das Schweigen der Frankfurter Dirigierrolle beredt ist.

Auf sicheren Boden kommen wir erst mit der Friedberger Dirigierrolle von 1464 (65). Hier ist die Pietà gegeben, und das gleiche gilt von fast allen späteren Stücken, namentlich auch der mittelhheinischen Gruppe, Frankfurt 1493, Alsfeld 1501, Heidelberg 1513 (66). Sie sind die engeren Landsleute berühmter Vesperbilder, die 100 Jahre älter sind. Die Vision des Plastikers hat nun ihren Einzug auf der Bühne gehalten, und nun erklingen zu dem übernommenen Bilde auch die alten Wunschworte, wie die Worte der Erfüllung. Die szenische Anweisung klingt jetzt ganz anders als etwa im St. Gallener Spiele. So im Frankfurter: „Cum depositus fuerit corpus, ponetur in synum Marie, et dicit Maria osculando Christum“. Aber dies noch zu verfolgen, würde über meinen Zweck hinausführen.

Ich wollte die innere Vorgeschichte der Pietà-Szene bis zum Erscheinen in der Plastik untersuchen, einen schöpferischen Vorgang, der uns eine seltene Gattung von Werken, eine von der deutschen Kunst besonders geliebte und reich ausgebeutete, beschert hat. Dieser Vorgang sieht, am Ende der Untersuchung, so aus:

Die Wurzel der Pietà ist lyrisch. Die Plastiker, die sie zuerst verwirklichten (es spricht vieles dafür, daß es Deutsche waren), haben einen dichterischen Traum übersetzt, der, im Worte reifend, dem Sichtbaren jahrhunderte-lang stetig entgegengewachsen war. Sie haben nicht den Anblick einer Theaterszene abgebildet, sondern (früher als die Bühne) die in Worte gegossene Leidenschaft ursprünglich lyrischer Vorstellungen wahrhaft übersetzt.

Der Prolog der dichterischen Vorgeschichte spielt in frühbyzantinischer Zeit. Mag die verhüllt monodramatische Pathetik des *Χριστὸς Πάσχων* erst späterer Zeit angehören – die gefühlsreiche Schilderung des Nicodemus-Evangeliums zum mindesten formt die Ahnung der sichtbaren Vision als lyrischen Wunsch der Gottesmutter, als rein seelisches Bild für das innere Auge, darum flüchtig und umrißlos. Das Drama gibt auch die Erfüllung des

Wunsches schon in Versen, die zu einer Pietà stimmen könnten. Doch wird noch das Bild von der deklamatorischen Kraft des Wortes in der Tiefe niedergehalten. Kein Zufall, daß die byzantinische Kunst (soviel ich wenigstens weiß) in ihren zahlreichen Elfenbeinarbeiten als äußeren Rahmen der Marienklage überwiegend die symmetrische Gruppe unter dem Kruzifixus kennt – sie bleibt *σταυροθεοτόκιον*. Außerdem liegt sie bei ihr in den drei auch auf das Abendland vererbten Szenen der *ἀποκαθήλωσις*, des *ἐπιτάφιος θρῆνος* und des *ἐνταφιασμός* (67). Der Gesang der Enkomien, nur durch das Ohr wirkend, kommt der schlummernden Vision noch am nächsten.

Das Abendland beginnt spätestens seit dem 12. Jahrhundert die Entwicklung von neuem. Es ist die Zeit allgemeinen Ausbruches tief menschlicher Gefühle (68). Zuerst formt wieder die Lyrik das Bild als Wunsch. Im „*Placatus ante nescia*“ dämmert an einer Stelle die Pietà, aber erst als mögliche Zukunft: „*Reddite moestissimae*“. Soweit dem Hörer Erinnerungen an sichtbar Gegenwärtiges hineinspielen, waren sie gewiß noch eingespannt in die johanneische Symmetrik. Ihre räumliche Übersetzung gaben Triumphkreuze wie das Halberstädter. „*Mi Johannes, planctum move*“ sind Worte, mit denen die Sequenz später weitergeführt wurde. Doch der Keim war da, und vielleicht nicht lange nachher schildert die erzählende Dichtung des „*Tractatus*“ die Erfüllung jenes Wunsches, breit auskostend, nur noch anfangs zu bewegt, um die Vorstellung zum räumlichen Bilde gerinnen zu lassen. Die italienische Malerei erfaßt wie die italienische Dichtung der „*Meditationes*“ die Pietà wesentlich (69) als notwendigen Mittelteil der weiteren Beweinungsgruppe. In Deutschland aber strebt selbst die Dichtung der plastischen Pietà entgegen, indem sie immer deutlicher den Mutterschmerz an der Stelle zwischen Kreuzabnahme und Grablegung isolierend beleuchtet, indem sie gleichsam stillhält, so daß die Ränder des Plastischen sich heimlich runden können. Der Konstanzer „*Spiegel*“, der die mittelhochdeutsche „*Unser vrouwen klage*“ wohl besonders schön vertritt, danach die mittelniederdeutsche Königsberger Handschrift und endlich Susos „*Büchlein von der ewigen Weisheit*“ verweilen nachdrücklich auf dem herausgehobenen Bilde der schmerzhaften Mutter. Man spürt an der Dichtung selbst, daß für die heraufdämmernde Gruppe der Augenblick der Sichtbarwerdung gekommen ist. Die Worte verhalten bei ihr und erreichen, sie still bestrahlend, die einsame Klarheit der plastischen Vision. Jetzt greift die Plastik zu und hebt das gehärtete Bild an die Oberfläche des Tastbaren herauf, hebt die Verlassene mit dem Toten auf einen Thronszitz, und die Pietà ist geschaffen. Dies geschieht

noch durch die erste Generation des 14. Jahrhunderts. Susos Werk und das Koburger Vesperbild könnten gleichzeitig sein.

Das geistliche Schauspiel hat offenbar zunächst noch kein Interesse an der breiten Darstellung, dem „lebenden Bilde“ der Pietà. Es unterdrückt daher auch die „Wunsch-Worte“ aus der Sequenz, während es die Marienklage unter dem Kreuze ebenso freudig wie das Magdalenspiel schon früh aufgenommen hat. Es nähert sich, dem Bildner folgend, nur zögernd der Pietà selbst und gibt ihr erst im 15. Jahrhundert eine Stelle, nun auch mit beiden dichterischen Vorformen, den Worten des Wunsches und den Worten der Erfüllung, die hier fast überall nicht neu, sondern ein Nachhall sehr alter Klänge sind.

Die Gestaltung wandert also aus der Seele des Lyrikers durch die Schilderung des Epikers in die Hände des Bildners. Seine Tat ist immer noch eine Neuzugung, nur entzündet durch eine lange dichterische Vorgeschichte. Erst nachdem sie getan, folgt im Abstände der Regisseur des geistlichen Schauspiels. Der entscheidende Vorgang, den wir hier beobachten, ist die innere Weiterwanderung einer Form aus der Tiefe des Lyrischen an die Vorderfläche des Sichtbaren.

Die plastischen Werke verraten ihre ursprüngliche Herkunft aus dem Worte (und nicht dem Bühnenbilde) deutlich genug. Der Westen, der die dichterische Vorgeschichte am stärksten erlebt hat (in den wenigen böhmischen Marienklagen, die ich kenne, steckt keine Pietà, doch mag dies Zufall sein), der Westen jedenfalls übersetzt das Dichterische in Kompositionen von unerhörter Leidenschaftlichkeit. Es ist der unsichtbare Anprall der Worte, der diese Wellen schickt. Aber der Westen selbst kennt daneben auch die andere Möglichkeit, die Pietà nicht als erregte Szene, als gespenstisch aufpeitschende Zwiesprache zu geben, sondern als stilleres Andachtsbild. Zuweilen trifft man in einer südwestdeutschen Stadt beide Möglichkeiten verwirklicht. So in Mergentheim, wo die Gruppe der Dominikanerkirche die schräge Führung des Leichnams mit dem trostlos herabhängenden Arme zeigt, jene der Pfarrkirche aber die symmetrienahen und achsenstrengere mit der Querlage des Totenkörpers. Und wenn die neuerdings so berühmt gewordene Frankfurter Pietà wirklich einst in Boppard stand, so hatte auch sie am gleichen Orte in dem Vesperbild der Karmeliterkirche (70) ein Gegenstück von der ruhigeren Auffassung. Der Westen erschöpft sich überhaupt nicht in der Variierung eines Typus, etwa des Koburgers, der allerdings sehr stark und erfolgreich war. Die Stücke in Münster und Frankfurt, zu denen neuerdings immer mehr

Verwandte auftauchen, haben wieder eine ganz andere Sprache. Das Gemeinsame ist die dichterische Freiheit, die aus der heißen Vorstellung der vergegenwärtigten Szene erwächst. Der Osten, der an der dichterischen Vorgeschichte nicht beteiligt erscheint, kennt auch die dramatische Auffassung der Pietà nicht (71). Er ist sicher dafür die Heimat jener durch Versand so häufig verbreiteten Vesperbilder, die einen bestimmten Typus von strengerer Stille und monologischer Auffassung meist nur leicht variieren.

Der Unterschied, der sich hier verrät, ist nicht zufällig. Die Verwandlung der Szene zum Andachtsbilde, die Wahl des Entrückten statt des Vergegenwärtigten, geriet dem Osten leichter, weil die Glut des dichterischen Erlebnisses hier weiter entfernt lag. Die Beweglichkeit der westdeutschen Auffassung ist nicht nur allgemeines Stammgut – sie ist in diesem Falle das Mal der Leidenschaft, das alles von Ursprung Geträumte und Gehörte jenen Werken einbrennt, die es in das Sichtbare zwingen wollen.

Anmerkungen

- 1 Abb. Koburg-Gothaische Heimatsbl., H. 8, S. 35 (Loßnitzer). – „Genius“, 1919, H. 2.
- 2 In der „Beschr. Darst. der ält. Bau- u. Kunstdenkm. d. Stadt Nordhausen“, S. 219 ff.
- 3 Overmann, Kunstdenkm. d. Stadt Erfurt, Nr. 78.
- 4 „Genius“, 1919, H. 2.
- 5 Bau- und Kunstdenkm. im Reg.-Bez. Kassell, Bd. 2, Tafel 95.
- 6 Stuttgart, Altertümer-Samml. Nr. 49.
- 7 Hessenkunst 1909, S. 5 ff.
- 8 S. 407.
- 9 z. B. von Witte in der sehr lesenswerten Einleitung zum Katalog d. Slg. Schnütgen, S. 46f.
- 10 Berlin 1914, S. 242.
- 11 Christl. Ikonographie I, S. 432.
- 12 Gaz. des Beaux Arts 1904, Jan. bis Mai.
- 13 Übers. Leipzig 1907.
- 14 Die Kritik dieses Buches durch Karl Appel in Max Kochs Studien z. vergl. Lit.-Gesch. 1908, H. 1, hat mir in diesem Punkte aufrichtige Freude gemacht, z. B. mit der grundsätzlichen Bemerkung (S. 134), daß „der Realismus jener Zeit (des 15. Jahrhunderts) in Lit. u. bild. Kunst aus derselben Quelle, der geistigen Entwicklungsstufe der Periode, stammt“. Selbst die Menschenmenge auf den späteren Kreuzigungsbildern sollte ja aus den Mysterien kommen! Alles Gefühl für gemeinsame parallele Entwicklung, alles wirklich Psychologische wird in das Gegenteil verkehrt. (Es handelt sich in der späteren Zeit um einen großen gemeinsamen Vorgang in allen schöpferischen Vorstellungen, den ich lieber als mit „Realismus“ mit „Vergegenwärtigung“ bezeichnen möchte.) Und wenn man selbst die Simultaneität der Vorgänge auf den Bildern von der Simultandekoration ableiten will – ist es nicht wirklich einfacher, die Fähigkeit zur Vorstellung des Simultanbildes überhaupt zu betonen? Kommt sie in Masaccios „Zinsgroschen“ auch von der Bühne her? – Ähnlich besonnen wie Appel hat sich Panzer in einem

- wichtigen Vortrage ausgesprochen: Dichtung und bildende Kunst des deutschen Mittelalters in ihren Wechselbeziehungen. Ilbergs Neue Jahrbücher 1904, S. 135ff. Auch F. X. Krauß, Christl. Kunstgesch. II, S. 422, hat beachtenswerte Einwände vorgebracht.
- 15 Geistl. Schausp. u. kirchl. Kunst, Geigers Viertelj.-Schr. f. Kult. u. Lit. d. Renaiss. I, S. 162ff., 356ff., 409ff.
- 16 Repert. f. Kunstwiss. 1904, 1905.
- 17 a. a. O. S. 116.
- 18 Vgl. Detzel, Christl. Ikon. I, S. 431. Die Pietà ist jedoch in der Vorschrift des Malerbuches gerade nicht enthalten. Die Ähnlichkeit liegt in den übrigen Zügen. Vgl. Schäfer, D. Malerbuch v. Berge Athos, 1855, S. 206.
- 19 Um Genaueres über die plastische Pietà in Frankreich sagen zu können, fehlen mir leider die Vorarbeiten. Ich bin mir dieser Lücke bewußt.
- 20 Im Handbuch der kirchl. Kunstaltert. S. 523.
- 21 a. a. O. S. 383.
- 22 a. a. O. Bd. II.
- 23 Ein Beispiel dieser beginnenden Achsenverschiebung in der bildenden Kunst das bemalte Kreuzreliquiar aus der Kapelle Sancta Sanctorum, wohl noch 9. Jahrhundert. Abb. bei Wulff, Altchristl. u. byzantin. Kunst, S. 511, Abb. 441.
- 24 ed. Ellissen, Analekten der mittel- und neugriech. Lit. I. Teil 1855. Die neue Datierung bei Creizenach, Gesch. d. neuer. Dramas, Halle 1911, S. 359.
- 25 Wechßler, Die roman. Marienklagen, Diss. Halle 1893, S. 7.
- 26 Nach Creizenach a. a. O. S. 359, der sich auf Krumbacher, Gesch. d. byzantin. Literatur, be- ruft, ist es „ohne Zweifel als Buchdrama aufzufassen.“
- 27 Wulff, a. a. O. Abb. 470, S. 535.
- 28 ed. Tischendorff, Ev. apocrypha, Leipzig 1873, S. 287ff.
- 29 a. a. O. S. 306.
- 30 Wechßler, a. a. O. S. 10; vgl. auch Stephanus, Thesaur. ling. graec.
- 31 s. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, S. 130.
- 32 a. a. O. S. 910.
- 33 Offenbar meint W. die bei Tischendorff (a. a. O. S. 333f.) gedruckten Gesta Pilati. Hier ist nur in Caput X am Schlusse die Abnahme kurz behandelt und keine Wurzel der Pietà zu erkennen.
- 34 a. a. O. S. 12ff. Über den oratorienhaften, nichtdramatischen Charakter der älteren Marien- klagen vgl. Creizenach a. a. O. S. 247f.
- 35 In der Grazer Univ.-Festschrift 1874.
- 36 Schönbach a. a. O. S. 8.
- 37 Auch Beißel hat in seinem wichtigen Kapitel: „Die Verehrung der schmerzhaften Mutter“ sich um die Vorgeschichte der eigentlichen Pietà nicht näher bemüht (S. 379ff.). Er druckt nur die 18 Versikel ab, in denen die Wurzel unserer Gruppe sich nirgends andeutet.
- 38 ed. W. Grimm, Haupts Ztschr. I, S. 34-37, und O. Schade, Niederrh. Ged. S. 208-211.
- 39 Ich benutzte einen Abdruck in „Nicolai de Lyra Praeceptorium“ von 1501, doch fand ich dann einen bequemeren (meist übereinstimmenden) bei Fritz Rohde, Ein mnd. Gedicht usf. Diss. Königsberg 1911.
- 40 Es gibt jetzt eine schöne Übersetzung bei Friedrich Wolters, Hymnen und Sequenzen, Berlin 1914, S. 173.
- 41 Liegt hier vielleicht eine Stelle aus einer anderen Dichtung eingesprengt? Daß der Tractatus nicht einheitlich ist, legt schon der von der Philologie längst betonte Übergang des Ganzen aus direkter in indirekte Rede nahe.
- 42 a. a. O. S. 207.
- 43 ed. A. Vöglin in der Biblioth. d. Lit. Vereins zu Stuttgart, 1888, 180. Publikation.

- 44 ed. Adalbert v. Keller, Tübingen 1849-1855.
- 45 Mone, Schauspiele des Mittelalters I, S. 204ff. Vgl. Milchsack, Unser vrouwen klage, Paul u. Braunes Beitr. 5, 193ff.
- 46 ed. Rückert, Bibl. d. deutsch. Nat.-Lit. 1853.
- 47 Auch hier kann ich natürlich nicht entscheiden, ob nicht eine andere, verlorene Dichtung durch ihn hindurchredet.
- 48 In den „Altdeutschen Blättern“ (I, Bd. 836, S. 387).
- 49 Mone hielt das Gedicht schon für 13. Jahrhundert. Eine gütige Auskunft von Geh. Rat Vogt-Marburg, die Dr. Kurt Wagner mir freundlich vermittelte, bestätigte den Ansatz auf den Ausgang des 13. Jahrhunderts als von „großer Wahrscheinlichkeit“. Wir nähern uns also der kritischen Zeit für die plastische Pietà.
- 50 s. oben S. 153, Anm. 34.
- 51 Seuse, Dtsche Schriften, herausg. v. Bihlmeyer, 1907, S. 275.
- 52 Vgl. Bihlmeyer, a. a. O. Einl. S. 102.
- 53 Eine engl. Marienklage d. 14. Jahrhunderts, in der Maria Christus zweifellos auch auf dem Schoße haltend gesehen ist, veröffentlichte Max Förster, dem ich für diesen Hinweis danke, in Anglia 42, S. 167. - Liter. z. engl. Marienklage bei Thien, D. e. M.-Kl. Diss. Kiel 1906; Creizenach, a. a. O. S. 303; G. E. Taylor, Modern Philology IV, S. 605ff.
- 54 Ausführliche Auszüge bei Beißel a. a. O. S. 396/97, Thode, Franz von Assisi, S. 498, Måle, Gaz. des Beaux arts, 1904.
- 55 Palermo, Manoscritti Palatini, Firenze 1860, 2. Bd., S. 286.
- 56 Vgl. Måle, a. a. O. S. 223 und Tscheuschner, a. a. O. S. 298.
- 57 Vielleicht mit dem italienischen Einflusse wächst auch bei uns wohl, zumal im 15. Jahrhundert, die ausgedehntere Gruppe. Ein schönes Beispiel die Beweinung des Hans Olmützer in der Görlitzer Oberkirche - im Kerne der dramatischen Gruppe ist die ursprünglich nach deutscher Art isolierte Pietà sehr schön zu erkennen. Ältere Beispiele u. a. Slg. Schnütgen, Kat. I, 38.
- 58 ed. Froning, Drama des Mittelalters, S. 284ff. und Hoffmann, Fundgruben II, S. 245ff.
- 59 ed. Froning, a. a. O. S. 302ff.
- 60 ed. Hoffmann, Fundgruben II, 259ff.
- 61 Froning, a. a. O. S. 340ff.
- 62 Schauspiele d. MA., I, S. 49ff.
- 63 Germania III, 1858, S. 267ff.
- 64 Bei Froning, S. 808, V. 6703.
- 65 Bespr. v. Weigand, Haupts Zeitschrift 1849, VII, S. 545-556; s. S. 551.
- 66 Sämtlich bei Froning.
- 67 S. Schäfer, a. a. O. S. 206f.
- 68 Schon für das frühe Mittelalter betont übrigens Dehio, Gesch. d. deutsch. Kunst I, S. 187, die „Parteinahme des jungen germanischen Christentumes für das Kreuzigungsbild“, das ja schließlich der Wurzelkomplex auch der Pietà ist.
- 69 Nicht ausschließlich; vgl. Thode, Franz v. Assisi, S. 499.
- 70 Abgeb. bei Beißel, a. a. O. I, S. 398.
- 71 Der einzige mir bekannte Fall der westlichen Form auf östlichem Boden ist die Pietà von Leubus in Schlesien. Wie mir Herr Dr. Wiese mitteilt, lebt heute dort noch die Tradition, daß sie aus Süddeutschland stamme, und zwar aus Bamberg. Vielleicht bemerkenswert.