



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Pietà

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1922

urn:nbn:de:hbz:466:1-41802

P
03

* D E R K U N S T - *

B I B L I O T H E K

D I E
P I E T À

V O N

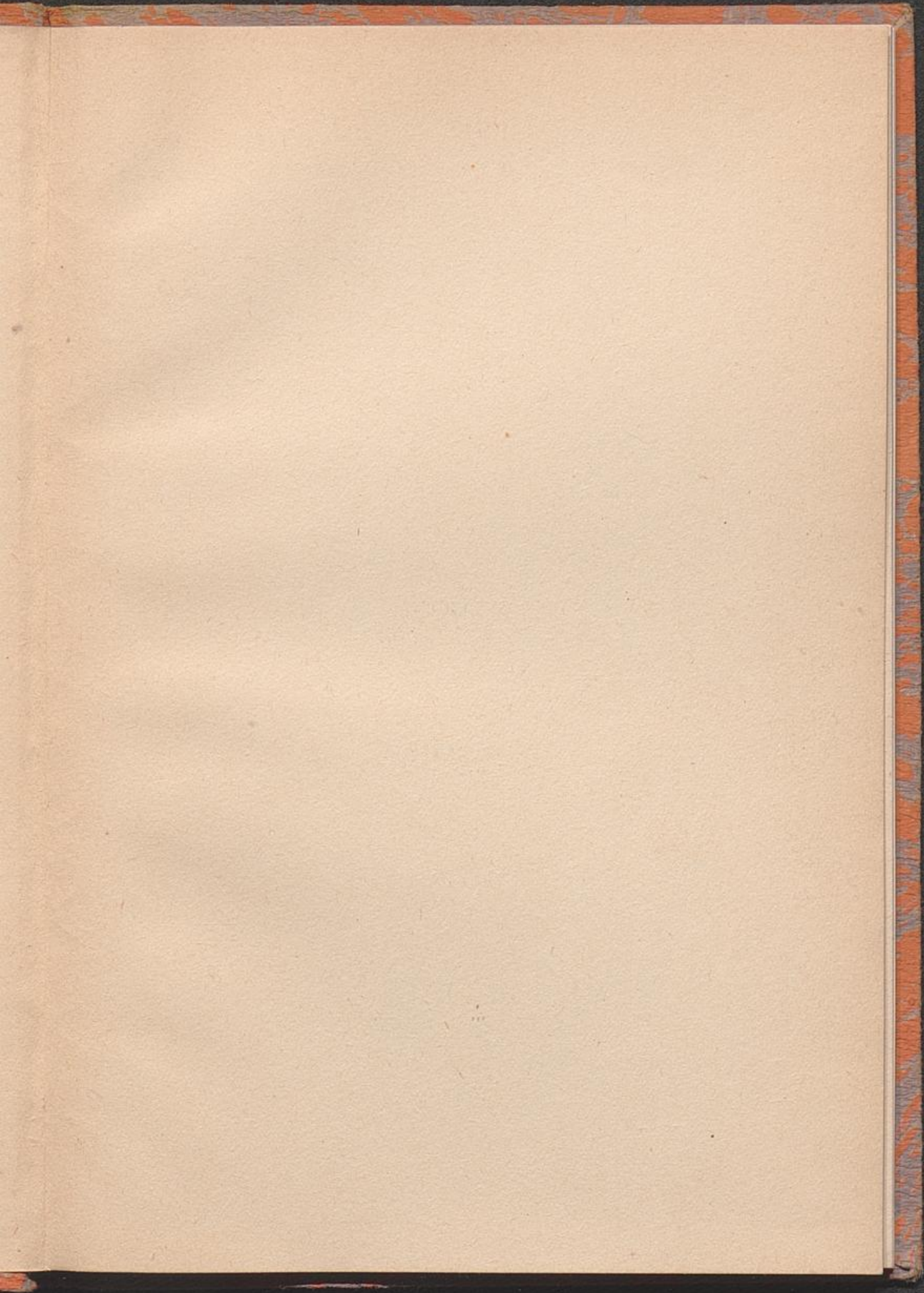
W. P I N D E R

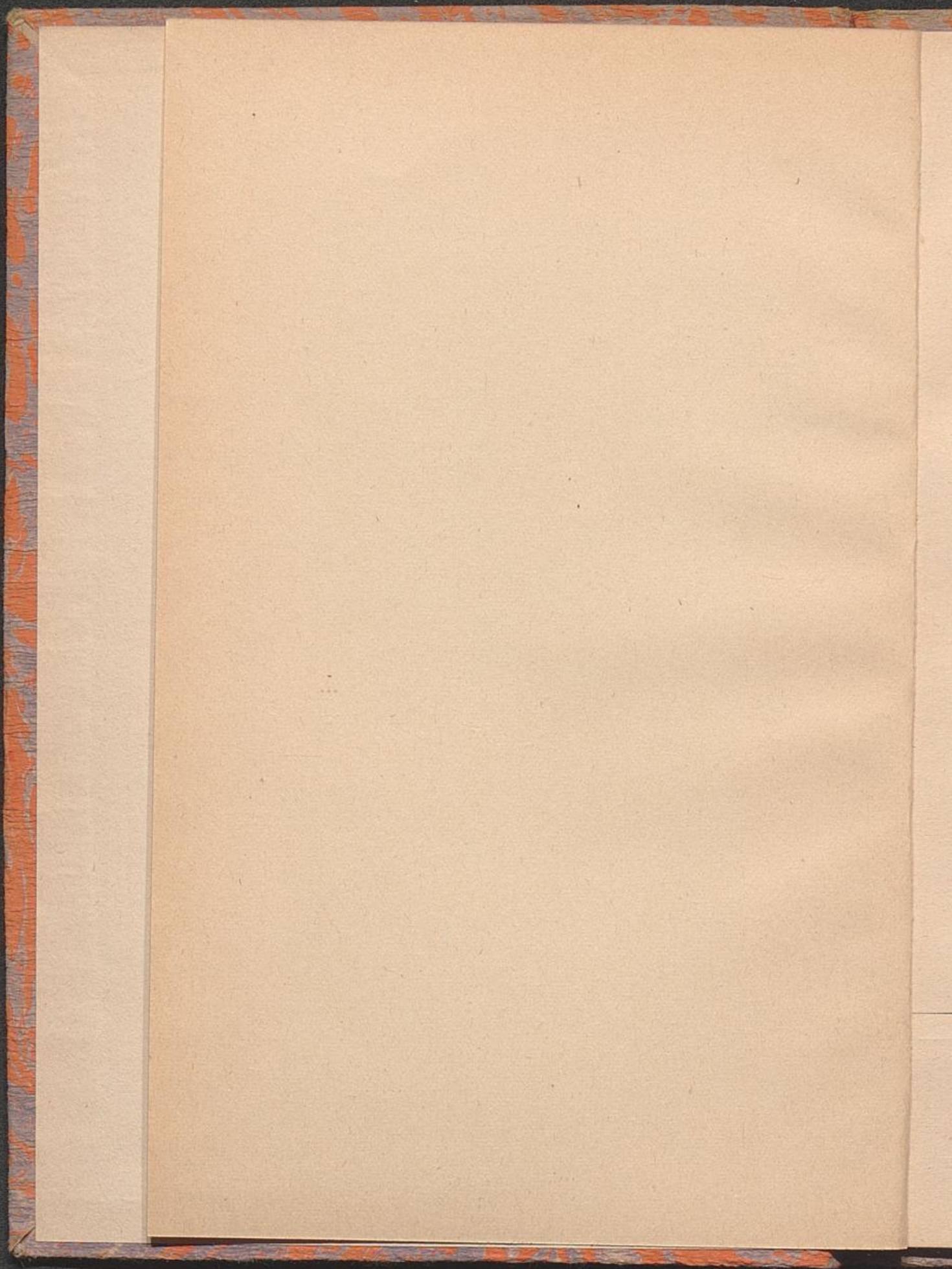
G E S C H I C H T E

* * B A N D 2 9 *

SE
1803







D I E P I E T À

VON

WILHELM PINDER

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

BIBLIOTHEK
DER KUNSTGESCHICHTE
HERAUSGEGEBEN VON HANS TIETZE

BAND 29

03
SE
1803



Schmoll/2984

Copyright by E. A. Seemann, Leipzig 1922

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

Die Pietà ist eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts, in ihm hat sie ihr heroisches Zeitalter erlebt. Sie gehört nicht zu den alten, großen Themen, die zur ganzen Gemeinde sprechen. Sie wollte neuen Menschen dienen, die persönliche Versenkung, Einsamkeit des Ichs mit Gott forderten, den Menschen im Zeitalter der Mystik. Sie wollte nicht die architektonischen Hauptstellen der Kirche für sich, sondern abgelegene Nebenpunkte, Seitenaltäre, Kreuzgänge, Klausuren. Sie ist reines „Andachtsbild“, gewonnen aus den „Abendgeschehnissen“ der Passion, dem Einzelnen einsam für stille Vesperstunden dargeboten — daher auch „Vesperbild“ genannt. Ihr Wesen ist sichtbar gewordenes lyrisches Gefühl. Überall, wo der szenische Verlauf der Passion ein lyrisches Verweilen gestattete, da haben die Menschen des beginnenden 14. Jahrhunderts ihre neue Möglichkeit empfunden. Aus dem Abendmahl lösten sie die Christus-Johannes-Gruppe heraus, verselbständigten das Bruchstück einer Szene, den Kult des Heiligen Herzens zu feiern. Den wehmütigen Gehalt mehrerer Passions-szenen (Ecce Homo, Dornenkrönung, Geißelung) verdichteten sie zur Figur des Schmerzensmannes. Die „Passio Christi“ spiegelten sie um zur „Compassio Mariae“, dachten das Gefühl der Menschenmutter bis zur urweiblichen Stimmung des Mitleids mit sich selbst zu Ende und schufen so die Pietà. Herauslösung der Gefühlsgehalte aus der Logik der Handlung ist der grundlegende Vorgang. Der Entschluß, solche isolierte Gehalte sichtbar zu machen, ist wesentlich deutsche Leistung des beginnenden 14. Jahrhunderts. Die erste urkundliche Erwähnung einer Pietà betrifft das Jahr 1298 und die Kölner Karmeliterkirche.

Dem Bildwerke ging eine dichterische Vorgeschichte voran. Der Gehalt mußte erst ersonnen werden, die Evangelien wissen nichts von ihm. Der christliche Osten schuf vom „Evangelium Nicodemi“ an Vorbe-

dingungen — mehr nicht. Nur das Abendland, dieses Mal unter deutscher Führung, hat den dichterischen Traum bis zur Klarheit plastischer Vision gesteigert. Die heiße Vergegenwärtigung der Passion und die Versenkung in Maria mußten sich kreuzen, ihn zu erzeugen. Die Zeit der ersten Kreuzzüge leitete die Pietà-Dichtung ein, mit den „Marienklagen“, ursprünglich gesungenen Monologen, ohne Wendung an das Auge. Der Wunsch der Gottesmutter nach der letzten Liebkosung, wie ihn die Sequenz „Planctus ante nescia“ und eine niederrheinische Nachdichtung ergreifend geformt, erweiterte sich zur Erfüllung in der Prosadichtung, voran dem „Tractatus de Planctu“. Nur in der Dichtung zunächst. Das 13. Jahrhundert, männlich und voll verborgener Antike, widersetzte sich noch der plastischen Versinnlichung der düsteren Gefühlspoesie. Was das Zwölfte vorgeformt, machte erst das Vierzehnte sichtbar. Die deutsche Mariendichtung zeigt, wie der Dichter, immer deutlicher fühlend, auch immer deutlicher sah, bis gegen 1300 das innere Bild vollkommene Klarheit erlangte. Genau damals wurde es aus der Sphäre des Wortes in die Welt des Tastbaren gehoben. Die Kreuzabnahme hatte man längst gekannt, die Gesamtszene der Beweinung war schon an der Pistoieser Kanzel Fra Guiglielmos gegen 1270 dargestellt. In Deutschland aber wurde gleichsam der Mutterschmerz einsam auf einen Thron gehoben. Das lyrische Wort wurde Bildwerk. Das geistliche Schauspiel hatte nichts dazu getan. Dem Lyriker und Epiker war der Plastiker, diesem erst der Regisseur gefolgt.

Das heroische Zeitalter der Pietà begann mit einer großartigen Vision, einer plastischen, wie das der monologische Charakter bedingte. Von jener ältesten Pietà können wir uns immerhin durch erhaltene Werke des 14. Jahrhunderts ein Bild machen. Auf zwei Wegen scheint ihr Eindruck gewandert zu sein; sie entsprechen

den Begriffen der beweglichen Plastik und jener für festen Ort. Der ersteren gehört wohl die Idee des kindhaft kleinen Leichnams an (Abb. 1). Maria träumt sich den Toten wieder als ihr Schoßkind zurück; die Vorstellung war den Mystikern (Bernardin von Siena) bekannt. Auch der formengeschichtliche Vorgang war wohl so: in diesen Typus, nur in kleinem Maßstabe verwirklicht, spielt offenbar die uralte Fassung der Sitzmadonna hinein. Die Erinnerung daran spürt man überall, auch noch in Werken des 15. Jahrhunderts, wie dem aus Unna in Münster (Abb. 7). Vielleicht gehörte auch das schöne Radolfzeller Vesperbild in Freiburg hierher. Der Maßstab ist so intim, wie der Gedanke selbst. Wo aber die Hüttenplastik ihre Schultern unterschob, ist er heroisch. Hinter dem riesenhaften Coburger Vesperbilde spürt man die Monumentalität der Kathedralenkunst (Abb. 2). Die blockhafte Schwere, der „Zeitstil“, kommt der zeitlosen Großartigkeit der Idee zugute. Ich glaube, hier spüren wir am nächsten noch den Atem der verlorenen Urschöpfung. Ein nordischer Geist von namenlosem Ernst, ein „Wirf dich hin“, zum einsamen Beter gesprochen. Die Grundform, die Diagonalität des Christuskörpers, ist das beredte Mittel, die Leidenschaft des Schmerzes, der den Toten rüttelt und hebt, zu versinnlichen. Die Rippen schroff gereiht, eine unerbittliche Unterstreichung des Leidens; der Kopf bricht um, der Arm schießt herab. Wahrscheinlich ist auch hier, wie bei der Christus-Johannes-Gruppe, die weibliche Mystik der Boden. Es mag kein Zufall sein, daß das nächste Hauptstück des Typus, das Erfurter (Abb. 3), bei Ursulinerinnen steht. Es ist später, gibt aber die Grundform des Coburger Werkes in völliger Erhaltung wieder — auch die des Einzelnen, das geböschte, hartgeschnittene Dreieck, namentlich im Christuskopfe von überwältigender Sprache. In Gmünd (Chor der Hl. Kreuzkirche) zeigt

gleichzeitig ein Fresko den gleichen Typ. Er kommt auch in kleinem Maßstabe vor, so in der sonderbar packenden Pietà Röttgen (Abb. 5). Der Geist der Mystik erzeugt mit der Inbrunst der Vergegenwärtigung zugleich die Lust am Symbol. Gerne gibt man dem Sockel die fünfblättrige „rosa mystica“, golden auf blauem Grunde, Symbol der Hostie wie die Blütrauben auf Brust und Händen. (Blut und Wein, Christus der Weinstock.)

Dieser Typus ist der älteste und darum offenbar der westliche. Man spürt die Hitze des Wortes, das die westliche Dichtung ihm entgegengeformt. Er verliert sich im 15. Jahrhundert. Die mittelrheinische Pietà in Frankfurt (Abb. 6) mit ihren Schwestern wandelt ihn deutlich ab, in das Intime und zugleich in das Malerische. Die stilverwandte aus Unna (Abb. 7), sehr frei und eigen, kennt in der Malerei Verwandtes (Rogier van der Weyden). Doch dies sind Nachklänge des Alten innerhalb der neuen Gesinnung. Der kennzeichnende Typus um 1400 sieht anders aus: er sucht den Charakter des Kultbildes durch repräsentative Ruhe. (Abb. 8—9.) Man könnte ihn den „katholischen“ nennen, jenen den „mystischen“; formal — cum grano salis — den „horizontalen“, jenen den „diagonalen“, mit etwas geringerer Sicherheit den „östlichen“, jenen den „westlichen“. Mit geringerer, denn auch der Westen kennt ihn. Doch ist sein wesentliches Verbreitungsgebiet Alpendeutschland und der koloniale Osten von Hermannstadt bis Danzig und Schweden. Eine Reihe von Beispielen geht technisch und stilistisch mit einer Gruppe „schöner Madonnen“, stilistisch auch mit Bildern zusammen, die böhmisch sind. Oft hat man den Eindruck kühl-sauberer Arbeit von marmorarii für den Handel. Einmal, für Straßburg 1404, ist Export von Prag her urkundlich bewiesen. In solchen Fällen darf man, wenn nicht ein bestimmtes Kultbild, doch ein

bestimmtes Werkstattvorbild annehmen. In unzähligen Varianten kehrt immer die Idee eines fast balkenhaft starren Leichnams mit still gekreuzten Händen wieder. Es ist ein leichter Einschlag italienischer Monumentalität und zuständlicher Ruhe darin. Auch die Farbigkeit ist italienisch: blau, weiß, gold. Von Marias Knie bis zu den Füßen Christi fast immer ein Schleifenbogen von Falten, wie sie Ghiberti liebte. Zuweilen (Abb. 8) eine große Zartheit im Feierlichen, meist doch eine geringere Wärme als in den älteren westlichen Werken. Der Maßstab nur in Ausnahmen (z. B. Danzig, Reinoldikapelle) noch groß. Das Material oft Kalk- oder Kunststein, seltener Holz. Das edle schwäbische Werk aus Steinberg (Abb. 9) setzt den festen Typus voraus, formuliert ihn jedoch sehr eigen, ohne die peinliche Sauberkeit der Oberfläche, dafür großzügig, mit unsäglich zarter Wärme, zumal in der Gruppe der Hände und der ungewohnt tiefen Neigung des mütterlichen Hauptes. Nur selten (z. B. in Wimpfen) gelangt man zu völliger Horizontalität. Werke dieses Typus sind nach Oberitalien gewandert, nach Venedig, Verona, der „Pfaffenstraße“ (Gemona, Venzona). Sie sind offenbar deutsch. Bis in die Frühzeit des 15. Jahrhunderts reicht die wesentlich deutsche Geschichte der Pietà. Die französische Forschung (Mâle) gibt selbst zu, vor 1400 keine Beispiele im eignen Lande zu kennen. Wahrscheinlich aber ist, daß die Niederlande schon vor Frankreich sich beteiligt haben. Der große Claus Slüter hat um 1390 eine Pietà gemeißelt, die verloren ist. Wie sah sie aus? Daß sie dem zweiten Typus angehört habe, ist durch nichts zu beweisen. Vielleicht hatte sie schon einen dritten. Er erscheint jedenfalls in den „Heures de Turin“ (Abb. 10). Eine Synthese aus beiden älteren, dem ersteren aber innerlich näher. Christus liegt auf dem Schoße, doch der Arm hängt herab; die scharfen Winkelbrechungen sind vermieden, Kopf und Ober-

körper werden nach vorne gedreht. Maria erscheint in sehr reichem Kopftuch. Ihre eigentliche Zeit findet diese Fassung erst gegen 1460/70, als in Deutschland der niederländische Einfluß mächtig anschwillt; so in einem Epitaph zu Ellrich (Kr. Nordhausen) von 1461 und, mit verblüffender Mächtigkeit, in der simpel-gewaltigen Pietà aus Hedelfingen, datiert 1471 (Stuttgart, Abb. 12). Maria hier noch dem Spätstile Multschers in einigen Zügen nahe. Im Ausdruck die zuweilen an das Holde streifende Sanftheit des frühen 15. Jahrhunderts zu großartiger Herbheit verwandelt, sehr charakteristisch die Krümmung des Armes und selbst der Hand. Gerade dieser Zug muß auf eine wichtige und viel beachtete Erfindung zurückgehen. Er findet sich auch in einem Blatte des E. S. (L. 35) und an der wundervollen Pietà von Villeneuve-lès-Avignon (Abb. 11). Auch die französische Plastik (Mussy-sur-Seine z. B.) kennt diesen dritten Typus — und in Deutschland ist nicht nur die um 1500 geschaffene Tegernseer Pietà des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 13), sondern selbst noch die des Ignaz Günther (Abb. 19) davon abhängig. — Villeneuve-lès-Avignon aber gibt zugleich schon eine neue Nuance, einen vierten Typus an — die mächtige Streckung des Leichnams reckt die Füße weit hinaus, hebt also den üblichen Abschluß rechts auf. Auch diese Variante läßt sich verfolgen. Ein spätes Beispiel, bei dem die Krümmung der Hand in qualvoller Steigerung noch im linken Fuße zu Ende gedacht ist, bietet das Vesperbild der Goslarer Jakobikirche, schon aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 14).

Hier nähern wir uns von ferne einer fünften Fassung, der Idee des am Boden liegenden Christus, über den sich die Mutter beugt. Sie ist in der Malerei, als Teil reicherer Komposition, sehr beliebt, wird es um 1500 auch in der Plastik, ist aber gelegentlich ebenfalls schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts formuliert

worden. Eine kleine Alabasterpietà jener Zeit, angeblich aus Gengenbach, früher Sammlung Amann-München, hat die Idee schon völlig klar. Die Blütezeit liegt erst um 1500 (J. Jakob-Nürnberg, Zwickau, Abb. 15). Die urmonumentale Einheit hat sich gelöst; dies ist wirklich oft nur noch der Ausschnitt aus einer größeren Gruppe. Gewiß sind ausgezeichnete Werke auch dieser Art geschaffen worden, so besonders von Ligier Richier in Lothringen (Clermont-en-Argonne). Aber die tiefe Einheit des Gefühls ist nicht mehr da; eine rührende Episode, keine gewaltige Gebärde. Die heroische Zeit ist vorbei.

Italien hat die Pietà als Teil schon sehr früh gekannt. Was für Deutschland der Monolog, ist für Italien der Chor, in der bildenden Kunst wie in der Dichtung. Die „Meditationes“ des Pseudo-Bonaventura sehen die Pietà nur als Mittelgruppe einer größeren. So sieht sie auch Giotto in dem einzigartigen Fresko der Arena zu Padua. Für die isolierte Pietà fehlt der Sinn — wo sie in Italien vorkommt, scheint sie nordischen Ursprunges. Sollte es Zufall sein, daß der Auftrag zu der ersten wirklichen Pietà Italiens von einem Nordländer kam? Der Kardinal Villiers trug sie 1497 dem Michelangelo auf, für die französische Königskapelle (Abb. 17). Gegenüber der Horizontalität bei Perugino etwa (Abb. 16) ist sie ungeheuer neu, in der Gesamtgeschichte der Pietà enthüllt sich eine geheimnisvolle Verbindung mit der deutschen Urschöpfung. Ist es nicht erstaunlich, wieviel vom ersten und dritten Typus hier wiederkehrt? Die ergreifende Formengruppe der rechten Schulter Christi, die Diagonalität der Schmiegun! Die majestätische Fülle des Plastischen freilich konnte kein Nordländer vorausahnen. Der tiefe Schmerz in tiefer Feierlichkeit gelöst, in der Gebärde der Maria schon eine leise Wendung an die „Öffentlichkeit“. Die späte Pietà Rondanini blieb

verhauen im Steine stecken — was sie wollte, scheint für neueste Künstler verlockend zu sein. Der weitere Beitrag Italiens ist nicht allzu groß. Der barocke Trieb zum Öffentlichen und Malerischen formte eine spätere, vom letzten Bernini ausgehende Pietà zu fast landschaftlicher Breite und machte aus dem ehemals grandios einsamen Erlebnis eine Deklamation. Eher konnte die düstere Glut Spaniens eine barocke Pietà von echter Leidenschaft erzeugen (Abb. 18). Im 18. Jahrhundert hat u. a. Ignaz Günther das Thema mit großer Feinheit angefaßt, in Nenningen und Weyarn. Alle wundervolle Eleganz, auch alles echte Nacherleben kann das Weiterwirken eines sehr alten Typus, unsers dritten, nicht verdecken (Abb. 13 u. 19).

Seitdem ist unsere alte Kulturwelt von Grund aus aufgewühlt. Der größte Abgrund klafft zwischen Ignaz Günther und der Grablegung Emil Noldes. Sie ist keine reine Pietà, doch ich wüßte keinen besseren Ausblick — denn er ist zugleich Rückblick. Ist im Haupte Christi nicht das gleiche gespenstische Wachstum, wie in der Madonna der Pietà Röttgen? Ist nicht wieder etwas von der Welt der alten deutschen Vesperbilder aufgestiegen? Diese völlige Überwindung alles „Öffentlichen“, diese fanatische Inbrunst kommen aus uralter Kraft unseres Volkes.

L I T E R A T U R

„Die dichterische Wurzel der Pietà“, Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 42, S. 145 ff. (Pinder.) Dazu das Kapitel „Andachtsbilder“ bei Dehio, Gesch. der deutschen Kunst, Bd. II. und bei Julius Baum, Gotische „Bildwerke Schwabens“, S. 72 ff.

Die sehr reiche Literatur am besten versammelt bei Demmler, Die mittelalterl. Pietà-Gruppen im „Kais.-Friedr.-Museum“, „Berliner Museen“, 1921, S. 117 ff.

A B B I L D U N G E N



1. Pietà. Um 1350. Frankfurt a. M., Privatbesitz
2. Pietà. Um 1320. Coburg, Veste
3. Pietà. Um 1350. Erfurt, Ursulinerinnenkloster
4. Kopf des Christus (vgl. Abb. 3)
5. „Pietà Röttgen“. Späteres 14. Jahrhundert. Bonn, Provinzialmuseum
6. Pietà. Frühes 15. Jahrhundert. Frankfurt a. M., Städtische Galerie
7. Pietà aus Unna. Um 1430. Münster, Landesmuseum
8. Pietà aus Baden b. Wien. Frühes 15. Jahrhundert Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
9. Pietà aus Steinberg. Um 1430. Frankfurt a. M., Privatbesitz
10. Pietà aus den „Heures de Turin“
11. Pietà. Um 1460/70. Villeneuve-lès-Avignon
12. Pietà aus Hedelfingen. Dat. 1471. Stuttgart, Landesmuseum
13. Pietà aus Tegernsee. Um 1500. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
14. Pietà. Anfang 16. Jahrhundert. Goslar, Jakobikirche
15. Pietà. Anfang des 16. Jahrhunderts. Zwickau, Marienkirche
16. Perugino, Pietà. Um 1493. Florenz, Galleria d'Arte antica e moderna
17. Michelangelo, Pietà. 1497—1500. S. Peter
18. Gregorio Fernandez, Pietà. 17. Jahrhundert. Valladolid
19. Ignaz Günther, Vesperbild. 1763. Weyarn
20. Emil Nolde, Grablegung



1. Pietà. Um 1350. Frankfurt a. M., Privatbesitz
(Nach Schmitt und Swarzenski, Deutsche und französische Plastik
des Mittelalters, Tafel 23)

B.D.K. 29

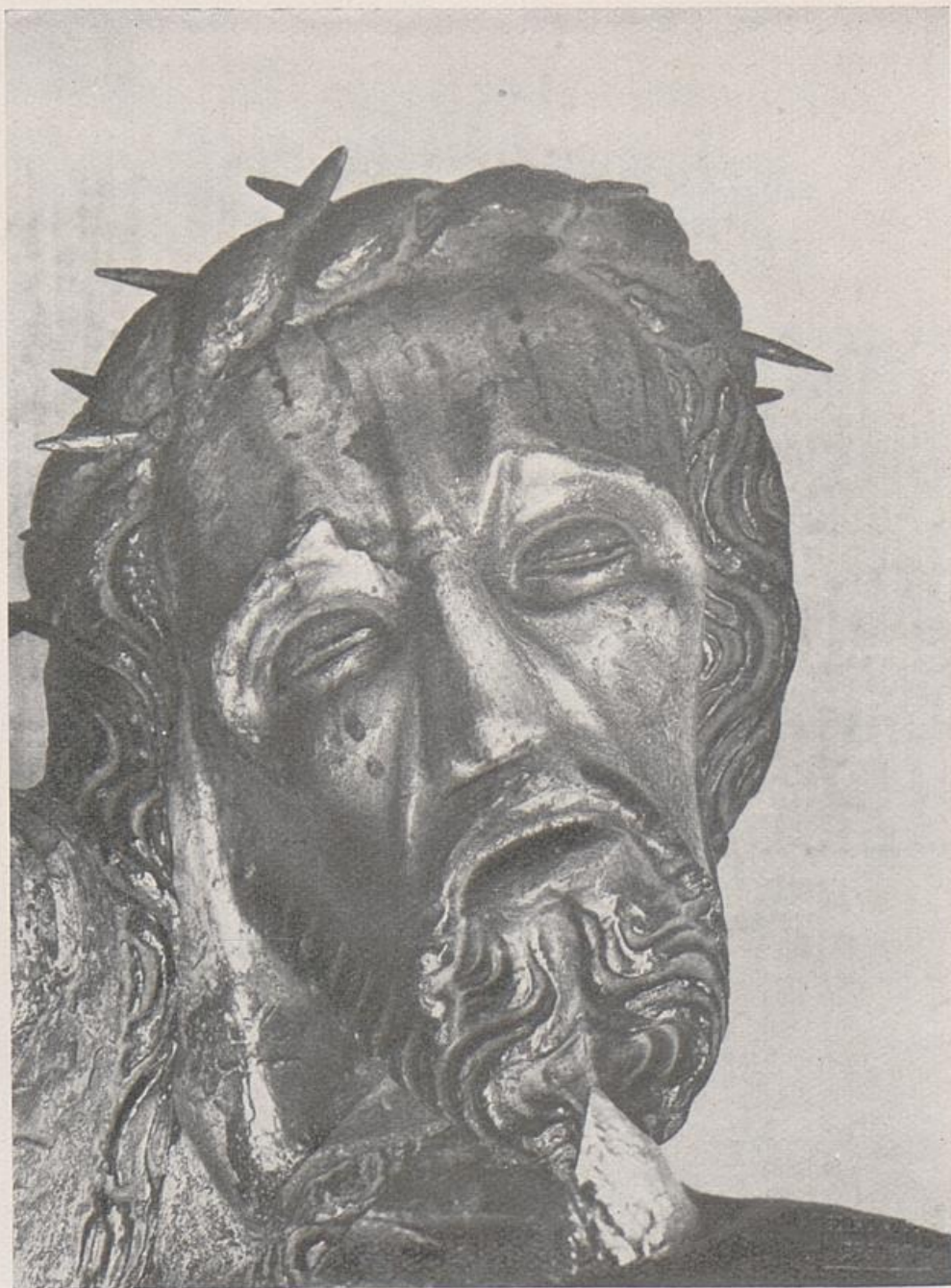


2. Pietà. Um 1320. Coburg, Veste



3. Pietà. Um 1350. Erfurt, Ursulinerinnenkloster
(Phot. Bissinger, Erfurt)

B. D. K. 29



4. Kopf des Christus (vgl. Abb. 3)
(Phot. Bissinger, Erfurt)



5. „Pietà Röttgen“. Späteres 14. Jahrhundert. Bonn, Provinzialmuseum
(Phot. Dr. Stoedtner, Berlin)



6. Pietà. Frühes 15. Jahrhundert. Frankfurt a. M., Städtische Galerie
(Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft)



7. Pietà aus Unna. Um 1430. Münster, Landesmuseum



8. Pietà aus Baden bei Wien. Frühes 15. Jahrhundert
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
(Phot. Staatliche Bildstelle)



9. Pietà aus Steinberg. Um 1430. Frankfurt a. M., Privatbesitz
(Phot. Folkwang-Verlag, Hagen)



10. Pietà aus den „Heures de Turin“. (Phot. Dr. Stoedtner, Berlin)



11. Pietà. Um 1460/70. Villeneuve-lès-Avignon



12. Pietà aus Hedelfingen. Dat. 1471. Stuttgart, Landesmuseum
(Phot. Dr. Stoedtner, Berlin)



13. ²Pietà aus Tegernsee. Um 1500. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum
(Phot. Dr. Stoedtner, Berlin)



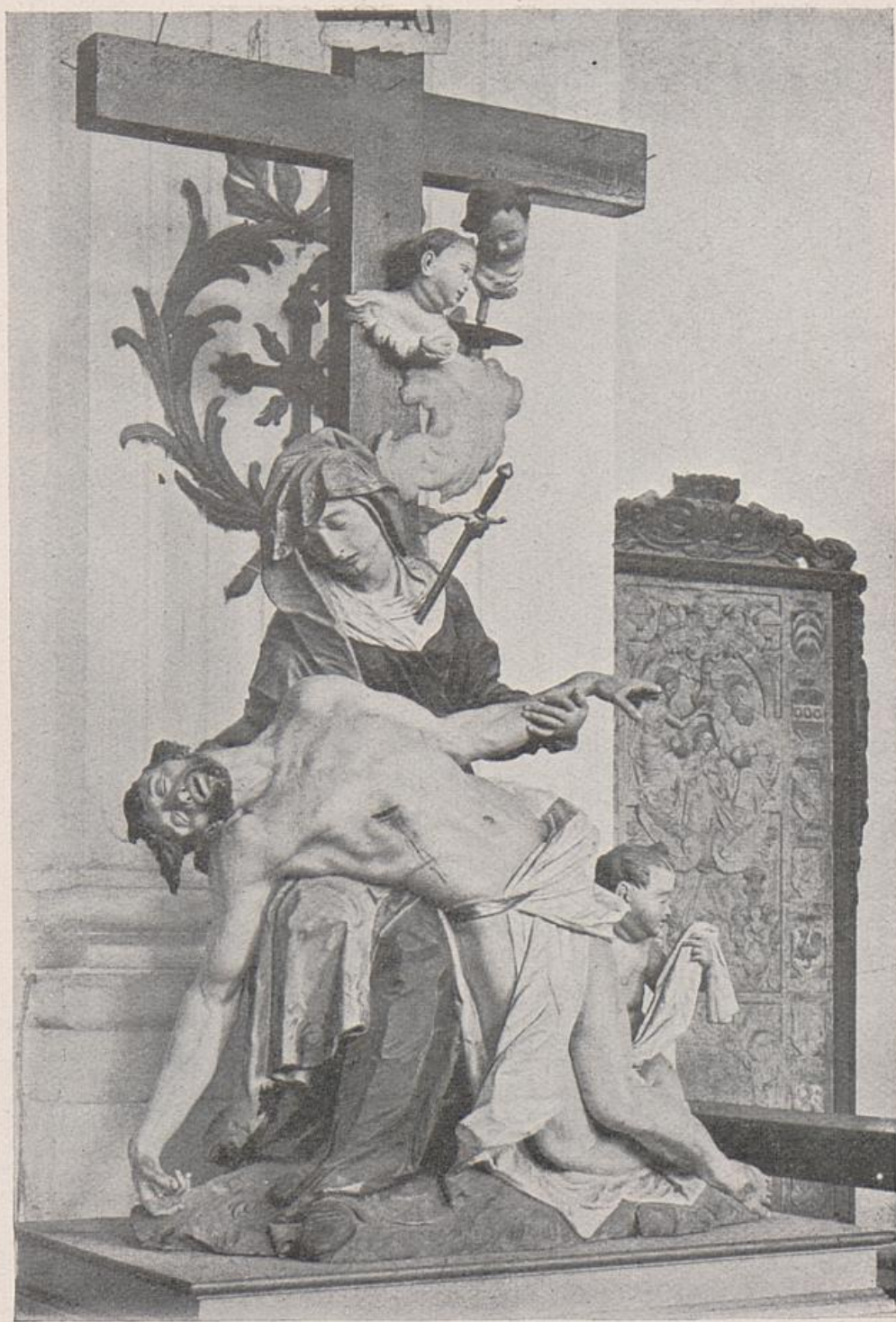
14. Pietà. Anfang des 16. Jahrhunderts. Goslar, Jakobikirche
(Phot. E. A. Seemann)



15. Pietà. Anfang des 16. Jahrhunderts. Zwickau, Marienkirche
(Phot. Dr. Stoedtner, Berlin)



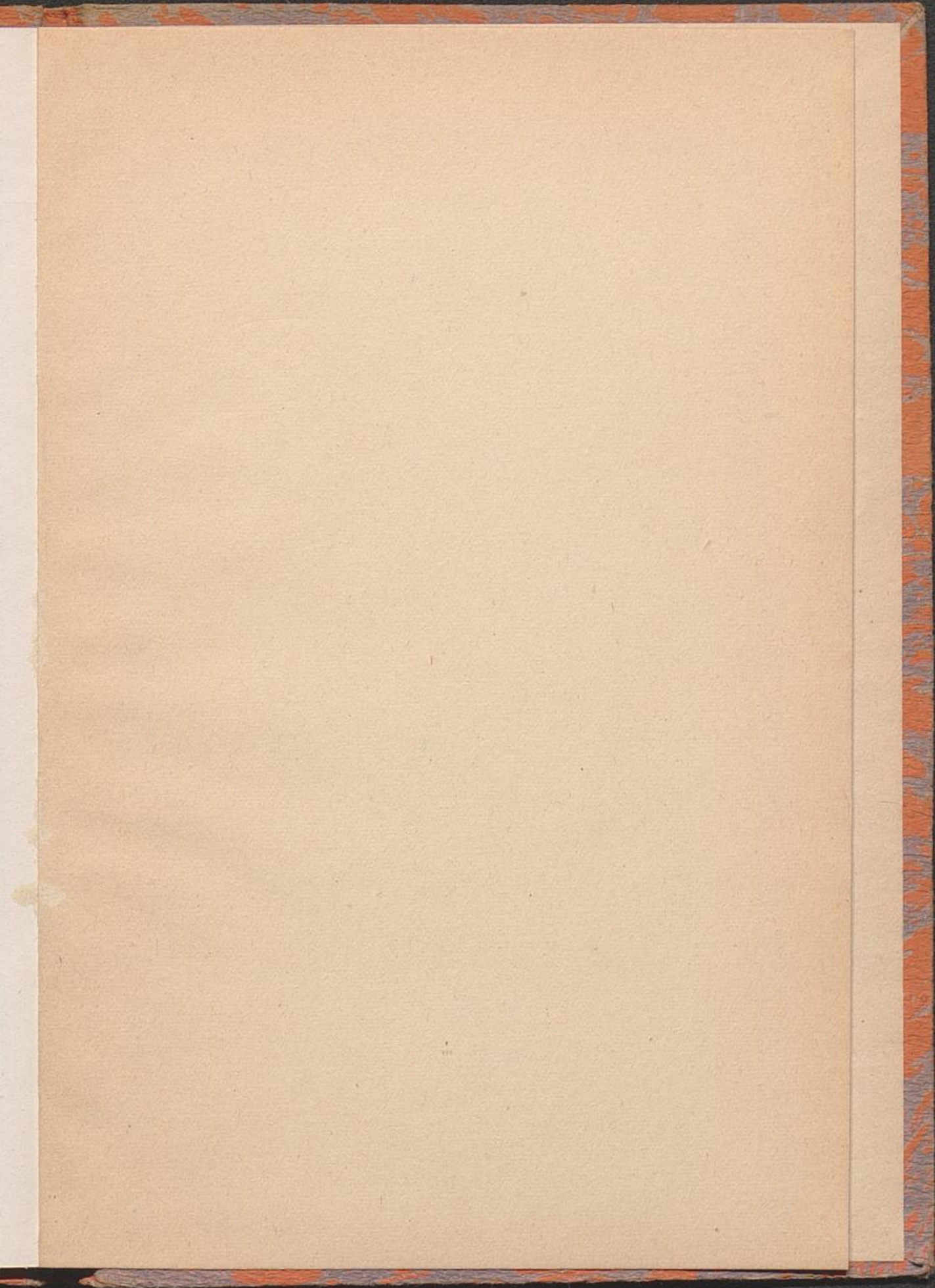
18. Gregorio Fernandez, Pieta. 17. Jahrhundert. Valladolid
(Nach A. E. Brinckmann, Barockskulptur Abb. 289)

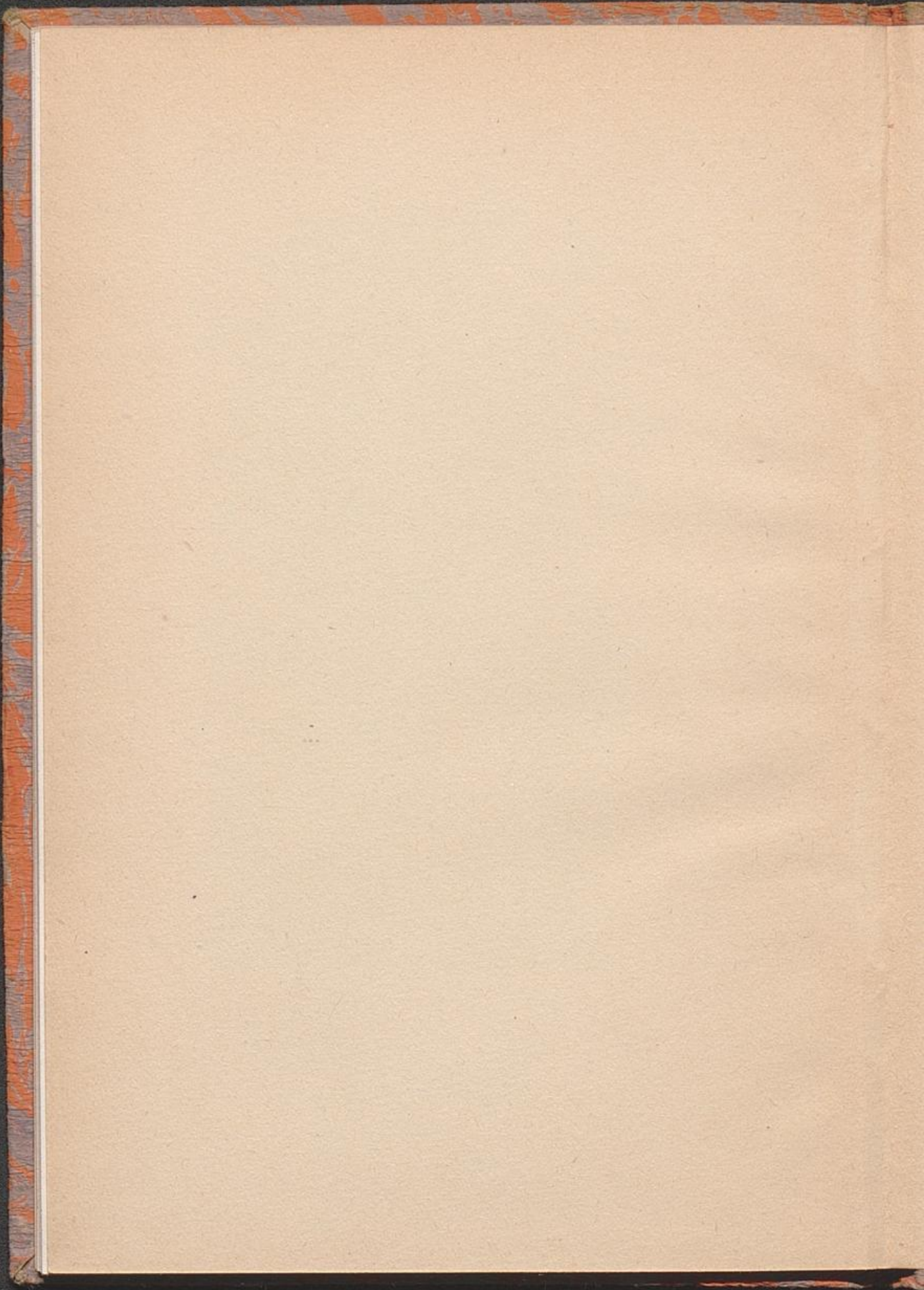


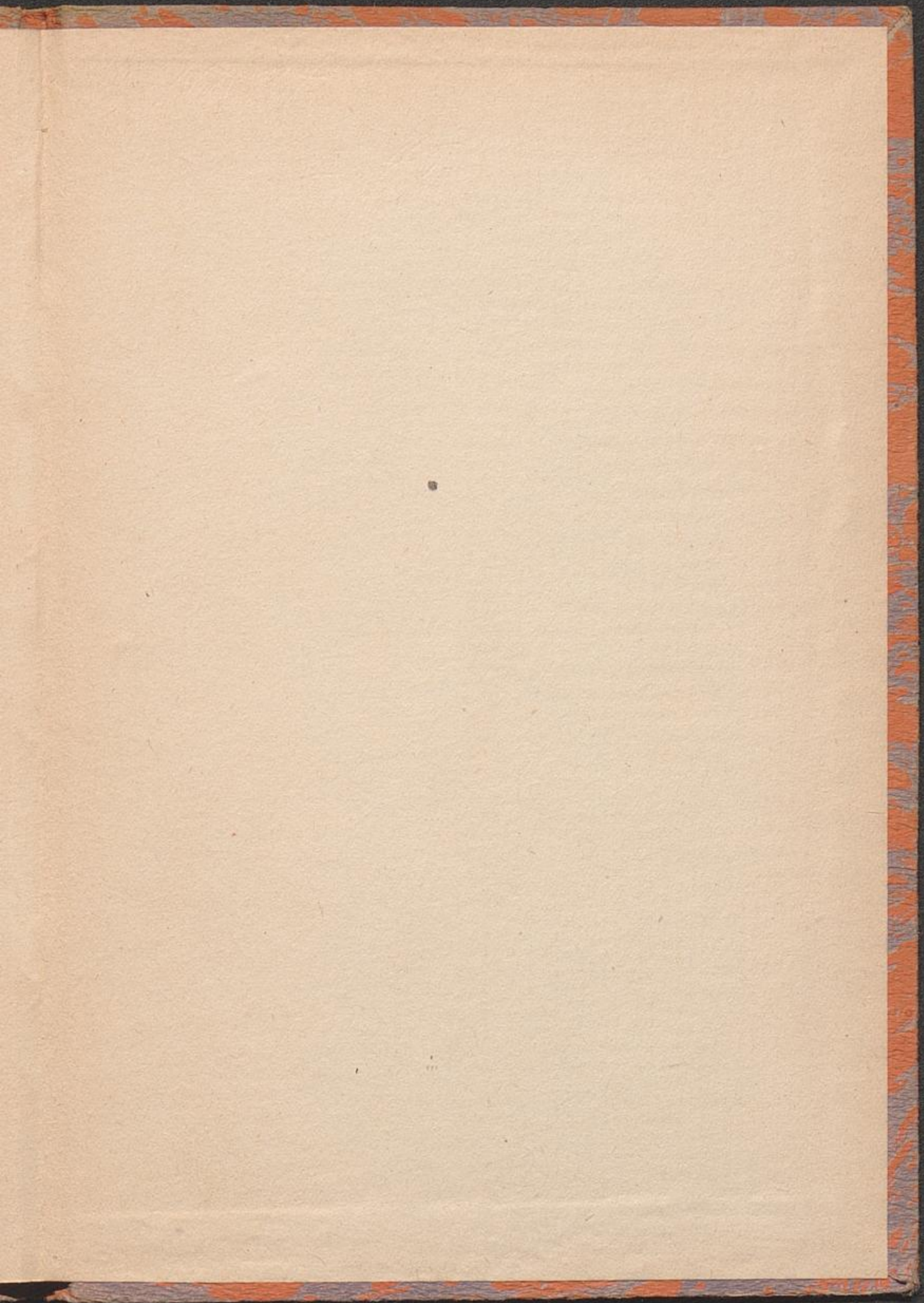
19. Ignaz Günther, Vesperbild. 1763. Weyarn



20. Emil Nolde, Grablegung









03SE1803

29
D I E P I E T A