

Q. 147787

FESTSCHRIFT
FÜR
HANS SEDLMAYR



VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

MCMLXII

ländischen Geistes zeitlich zusammenfällt mit der Krise adeliger Überlieferung und Lebensform – und zugleich einer Krise der Naivität der uralten Symbole.

Es ist kein Zufall, daß jene Symbole ihren Ursprung im Kultischen hatten. Der Sinn, den diese Sinn-Bilder bergen, lag nicht im Tierischen, sondern im Metaphysischen. Darum konnte das Symbol des Löwen, des Adlers, des Stiers, des Hirsches auch eingehen in die Symbolwelt des Christentums.

Daß auch eine Tiergestalt Symbol einer höheren Welt, eines Geheiligten sein könne, dafür war der Geist des Mittelalters voll geöffnet. Aber freilich scheint in seiner Spekulation das Streben nicht wirksam gewesen zu sein, auch den Geisteskräften, die seine Heraldik, seine Adelswappen gestalteten und ausformten, eine theoretisch-philosophische Rechtfertigung zu schaffen. Eine gewisse, im Grund sehr bedeutungsvolle und geschichtlich sehr folgenreiche „Verhaltenheit“ des Adels nach jener Seite hin war und blieb ein merkwürdiges Charakteristikum dieser Kulturform. So ist das Lebens-element, in dem die Wappen fortbestanden, die Tradition (dann auch der Traditionalismus) geblieben – nicht eine Theorie.

KARL OETTINGER

LAUBE, GARTEN UND WALD

Zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470–1520

Der süddeutsche Schnitzaltar von St. Wolfgang bis Breisach steht am Ende des Weges, der mit der Kathedrale beginnt. In seiner Gestalt berühren sich Portalfassade und Monstranz, in ihm vereinigen sich noch einmal Architektur, Plastik und Malerei; und mit Recht haben Wilhelm Pinder und Hans Sedlmayr ihn als Erben der Kathedrale auch insofern bezeichnet, als er gleich jener 'Himmelsdarstellung' ist: freilich einer nun bildhaft verlebendigen Epoche. Dies spiegelt sich in dem Sieg der Innenkünste über die Architektur, der Zunft über die Bauhütte, „der damit freilich viel Blut entzogen wird“ (Pinder).¹

Hans Sedlmayr hat den dreihundertjährigen Weg von der Kathedrale zum Schnitzaltar in seinem Essay über „Säulen mitten im Raum“ lapidar markiert.² Entscheidend wird, noch im 13. Jahrhundert, das Auftreten der zwei- und dreischiffigen Hallen der Bettelorden. „Das Wesentlichste an dieser neuen und zugleich so alten Form der Halle ist nicht die gleiche Höhe der Schiffe, auch nicht das allen Schiffen gemeinsame hohe Dach, das bezeichnend genug bleibt, sondern eben die Tatsache, daß die Träger der Wölbung nicht zur Wand gehören, sondern allseitig frei inmitten des Raumes stehen. Das ist am deutlichsten bei den zweischiffigen Hallen, deren Pfeiler den Blick auf den Altar verstellen, aber es ist nicht anders bei der dreischiffigen Halle, die sich schon früher über ganz Europa verbreitet . . . In diesen nüchtern klaren Räumen, die wie monumentale Scheunen wirken, treten alle Künste unter neue Bedingungen. Da das Gebäude selbst sie von sich abstößt, bleibt ihnen nur ein Ort der Entfaltung: der Altar. Um den Altar herum entsteht das neue Gesamtkunstwerk des späteren Mittelalters.

¹ W. Pinder, Die deutsche Kunst der Dürerzeit, Köln, 1953 (2. Aufl.), S. 100, 120, 127.

² H. Sedlmayr, Epochen und Werke: Gesammelte Schriften I, 1959, S. 199 ff.

Aus ihm wird eine kleine Architektur, die die Skulpturen in sich einfügt und das filigrane Baldachinwerk der Kathedrale an sich aufsprießen läßt. Auf seinem Höhepunkt im 15. Jahrhundert ist der Schreinaltar – das Werk von Schreiner, Schnitzer, Maler und Faßmaler – . . . der eigentliche Nachfolger der Kathedrale. Sein Platz im Kirchengebäude ist nun ein kapellenförmiger Raum, der, mit deutlicher Trennung an den fast profanen Versammlungsraum angeschoben, sich lichter, in zarteren, unwirklicheren Einzelformen von ihm abhebt und den Schrein des Altares wie ein zierliches Gehäuse umschließt.“

An dieser Sicht, soweit sie den Schreinaltar und seine Bewertung betrifft, kann höchstens insofern ein Zweifel sein, als sie ihn von den übrigen Kleinarchitekturen des Innenraums isoliert. Dagegen scheint zu der Sakralarchitektur – der Chor nur als Gehäuse, das Schiff nur als fast profaner Versammlungsraum, die Baukunst demnach nur mehr Rahmen des Gottesdienstes und der Innenkünste – das letzte Wort damit noch nicht gesprochen.

Gewiß: Abbild und Darstellung des himmlischen Jerusalem – sei es als Himmelsstadt, als Himmelsburg, als Himmelspalast (so erscheint mir die Kathedrale) oder als Himmelsaal – ist die zu den Schnitzaltären gehörige spätgotische Baukunst nicht mehr; aber dennoch ist sie mehr als Rahmen, ist immer noch Himmelsbild. Die neue Vorstellung aber, in der sich Baukunst, Schnitzaltar und alle übrigen Gebilde des Inneren von Weihbrunnen und Taufwerk bis zu Chorgestühl und Sakramentshaus einigen, bleibt zu bestimmen.

Zur Beweisführung ist ein neuer Begriff verwendet, der sich über die Sakralarchitektur hinaus für die ganze Epoche – auch für ihre Lebensgestaltung – als entscheidend erweist: der Begriff der *Laube*. Obwohl in jener Zeit auch dem Wort nach gebraucht, spielt er in unserer Theorie und in der historischen Kunstterminologie noch kaum eine Rolle. Gleichwohl erweist er sich als eine Art Generalschlüssel für eine Fülle von Formerscheinungen und für deren Deutung.

Die Laube als Architekturform

Nach der Aussage der deutschen und süddeutschen Wörterbücher³ kommt das Wort *Laube* von dem germanischen 'louba' in der Bedeutung 'Schuttdach aus Rinde'. Als architektonische Bezeichnung dringt es schon früh in

³ Allgemeine und mittelhochdeutsche Wörterbücher von Grimm, Lexer, Weigand; Fischer, Schwäbisches Lexikon; Schmeller, Bayerisches Wörterbuch.

die Oberzone des Hauses ein. Die umlaufende, durch vorgezogenes Dach geschützte Galerie des Bauernhauses (noch heute den bayrisch-tirolischen Hofformen geläufig) wird als *Laube* bezeichnet und dann ebenso ihr Rest an der Rückseite des Stadthauses gegen den Hof. Der Name kommt auch den straßenseitigen Altanen zu, bis zu den Rathhäusern und Schlössern der Dürerzeit. Maximilians Goldenes Dachl in Innsbruck von 1500 ist eine solche Altanenlaube. Bezeichnend sind *Loggia* und *Loge* als Lehnworte aus *Laube*. Aber auch Anräume in der Oberzone gegen einen großen Innenraum können diesen Namen tragen. In Hessen ist das Wort 'borlaube' (Emporenlaube) überliefert; analog zu dem rätoromanischen 'lobbja' für Kirchenempore, ein wie *Loggia* und *Loge* durch Süddeutschland vermitteltes Lehnwort.

Vielleicht etwas später steigt die 'Laube' von der Galeriezone in die Erdgeschoßzone herab. Auch hier bezeichnet sie in der Spätgotik eine Vielfalt von Formen: selbständige, angelagerte und eingetieft. Die einfachste Gestalt ist die einer überdachten, fast stets gewölbten, einjochigen Halle auf Stützen: so die „Brautlaube“ vor dem Seitenportal der Oberen Pfarrkirche in Bamberg.⁴ Genau demgemäß übersetzt der Nürnberger Vokabularius Teutonicus von 1482 das Wort 'Laube' mit 'Tabernaculum'. Mit diesem lateinischen Lehnwort werden unter anderem auch die Baldachine über Nebenaltären von der Art jener in Regensburg und Wien bezeichnet. Der Ausdruck *Laube* umfaßt aber auch mehrjochige Hallen und solche, die sich zum Freien nicht all- oder dreiseitig, sondern nur einseitig öffnen. So gibt es neben den Brunnenlauben und Torlauben, den Gerichtslauben an Rat- und Richterhäusern und den Friedhofslauben auch Hauslauben gegen den Hof und den Garten zu. Und zu diesen freistehenden und angelagerten Formen, zu denen auch die Kirchenvorhallen gehören, treten die in das Erdgeschoß eingetieften Markt- und Marktstraßen-Lauben, wofür die Altstadt von Innsbruck aus unserer Epoche ein klassisches Beispiel bietet. Diese Arkadengänge, noch heute in der Mehrzahlform 'die Lauben' genannt, bieten Schutz gegen Wetter und Sommersonne und zugleich den Platz für die Wechsler, Kaufleute und Handwerker. Endlich findet sich der Name *Laube* auch für gewölbte Räume im Erdgeschoß der Häuser, soweit sie sich – wie der Torflur und die Arbeits- und Verkaufsgewölbe mit Ladenfenstern unter gedehnten Bogen – gegen Straße oder Arkadenlaube öffnen.

Dies zeigt, welche vielfältige Bedeutung schon der Bezeichnung nach in unserer Epoche der *Laube* zukam. Hinzu tritt noch mehr, wenn man die

⁴ Den Hinweis danke ich meinem Erlanger Kollegen Fritz Fichtner.

architektonische *Form* der Laube einbezieht, auch soweit der Name im einzelnen nicht überliefert ist oder ein anderer Name üblich war.

Da tritt, um mit dem Sakralbau zu beginnen, außen zu den Vorhallenlauben die gerade in unserer Epoche obligat gewordene Ölberglaube als Rahmen der plastischen Andachtsgruppe hinzu. Dann werden vielfach überwölbte Epitaphien oder Grabmäler in Laubenform angeschoben oder zwischen Strebepfeiler eingefügt, wie Krafts Schreyer-Epitaph bei St. Sebald und die im Krieg zerstörte Huthstocker-Kreuztragung in Nürnberg und Wien.

Viel gewichtiger noch erweisen sich Laubenmotive aller Art für den Innenraum. Hier sind zunächst die Tabernakel-Lauben über den Seitenaltären und die Laubenformen der Lettner (Breisach) zu nennen, ferner die Ausnischungen für Heilige Gräber und Beweinungen, wozu nur Adam Krafts Spätwerk in der Holzschuherkapelle auf dem Johannisfriedhof zu Nürnberg genannt wird.

Umfassend ist endlich die Laubenform für die Gestaltung der spätgotischen Kirche seit 1460. In manchen Fällen, etwa bei den Bauten der niederbayerischen Stethaimer-Nachfolge mit eingezogenen Strebepfeilern und manchmal mit eingezogenen Galerien und Emporen (St. Salvator in Passau, Steinakirchen⁵ in Niederösterreich u. a.) kann man das Ganze damit beschreiben, daß sich rund um das Schiff laubenartige Anräume legen: gegen Osten der Chor, gegen Westen die obligat werdende durchlaufende Westempore, an den Seiten aber, wenn nicht Einzelkapellen oder Kapellenreihen, so doch die Anräume zwischen den eingezogenen Pfeilern. Im Obergeschoß sind die Emporlauben im Westen und fallweise die Emporengalerien an den Seiten Teile einer oberen Laubenreihe. Sie wird durch die Ausmalung⁶ um weitere fingierte Anräume ergänzt, die scheinbar aus der Kirchenwand auserkern. Hinzu treten die Glasfenster, wie sie durch die weithin vorbildliche Werkstatt des Peter Hemmel von Andlau⁷ geprägt werden: auch sie täuschen aus der Kirchenwand auserkernde, bei einfachen Heiligendarstellungen schreinartig flache, bei Szenendarstellungen laubenartig vertiefte Anräume vor.

Derart ist das ganze Schiff von realen oder fingierten Laubenformen umgeben, wie mit einer Helldunkel-Schale gegen das Freie zu.

⁵ Erschlossen durch die Dissertation von Joachim Büchner, Die spätgotische Wandpfeilerkirche . . ., Phil. Diss., Erlangen, vor dem Druck.

⁶ Vgl. J. Büchner, Über die dekorative Ausmalung spätgotischer Kirchenräume in Altbayern, in: Mouseion, Studien für O. H. Förster, Köln 1960, S. 184 ff., bes. S. 185–187.

⁷ P. Frankl, Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau, Berlin, 1956.

Nun läßt sich ein architektonischer Sinn der spätgotischen Laubenform dahin definieren, daß sie immer und überall eine Zwischenzone von Innen und Außen, von Dunkel und Hell bildet. Deshalb ist sie das liebste Kind dieses malerischen Zeitalters. Als Bühne für Skulpturengruppen, als Rahmen für die Szenen der Gemälde, Wandmalereien und Glasfenster gewinnt sie wachsende Bedeutung. Aber – dies tritt bei der Profanarchitektur besonders hervor – nicht nur für die Kunst, auch für die Lebensweise der Menschen jener Zeit wurde sie stilbildend in einem erstaunlichen Maß.

Wieder kann Innsbruck, Maximilians Hauptresidenz, als Beispiel dienen. Er hat das Neugebäude am Winkel des Marktplatzes (der heutigen Friedrichstraße) und die Hofburg im Nordosteck der Altstadt, die er beide schon von seinen Vorgängern übernahm, seit 1490 erweitert und umgebaut.⁸

Gerade um 1500 läßt er das Goldene Dachl errichten. Vor die Arkadenlaube im Erdgeschoß legt Niklas Tüning zwischen zwei vorspringende Pfeiler eine weitere flache, kostbar gewölbte Laube, die den Erkervorbau trägt. Im zweiten Obergeschoß bildet er die offene Altanenlaube. Darunter aber ist aus dem gleichen räumlichen Bestand ein *Erker* gemacht!

Schon darin zeigt sich die enge Verschwisterung von Erker und Laube. Nur die Haut von Fenster und Glas unterscheidet sie hier; auch der Erker gehört in die Zwischenwelt von Innenraum und Freiraum, von Hell und Dunkel. Und er ist, von innen gesehen, 'Loge', 'Anraumlaupe' des Saales oder des großen Zimmers, aus dem er ausspringt. Da öffnet er sich mit niedrigerem und zierlicher ausgeführtem Gewölbe als abgesonderter und intimer Ruheort, der mit seinen mehrseitigen Fenstern die Helligkeit sammelt – und der zugleich den Blick in die Straße oder in das Freie erlaubt.

Dürer hat den großen vorderen Hof der Innsbrucker Burg Maximilians, die an der Stadtmauer gegen den Rennweggraben und die königlichen Gärten dahinter lag, in den zwei berühmten Schloßhof-Zeichnungen der Wiener Albertina⁹ festgehalten. Auf ihnen kommen fast ein Dutzend verschiedenster Erkerformen vor: Da finden sich eine Altanenlaube vor der Hofkapelle, Treppenerker, Türmererker und Aussichtserker, weitaus überwiegend aber die Wohnerker. Das gilt besonders für das von Maximilian vor 1494 für Bianca Sforza errichtete 'Neue Frauenzimmer'. Dürers Schloßhofzeichnung gegen Norden zeigt es (im Hintergrund) von der Hofseite, eine Erlanger Zeichnung des 16. Jahrhunderts von der Rennwegseite her;

⁸ H. Hammer, Kunstgeschichte der Stadt Innsbruck, Innsbruck 1950, S. 94 ff., S. 85 ff.

⁹ F. Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, I, Abb. 67, 68.

dank der noch stehenden Hauptmauern läßt es sich gut rekonstruieren. Da folgten einander an der Front gegen Graben und Hofgarten in beiden Obergeschoss Erkertürme in dichtester Reihe.

Dem entspricht der Normaltypus kleiner adeliger Ansitze, wie ihn etwa die Weiherburg¹⁰ zeigt: mit vierseitigem turmhaften Kern und an den Ecken durch die Obergeschosse aufsteigenden polygonalen Erkertürmen, so daß jedem Nobelzimmer zumindest ein Erker zukam. Dem folgen aber auch die Bürgerhäuser, die sich unter Sigismund dem Münzreichen, Maximilian I. und Ferdinand I. in die Steinformen der heute noch stehenden Altstadt verwandelt haben und an denen der Erker ebenbürtige Bedeutung gewinnt.

Nun ermißt man die Hauptrolle, die im Dasein jener Menschen der Zwischenwelt von Laube und Erker gegeben war. Ist das repräsentative, öffentliche und rechtliche Leben an die Altanenlauben der Schlösser und Rathäuser und an die Gerichtslauben gebunden, spielt das praktische Leben des Bürgers sich in den Arkaden- und Geschäftslauben ab, so sein privates Dasein bevorzugt in den Erkerlauben, den Hoflauben, den Lauben gegen die Gärten zu. Vor allem das intime Leben der Frau – und das Intime, das Behütet-Sein und doch am Rande des Freien-Sein gehört zum Wesen dieser Laubenwelt – verlief in diesem Rahmen.

Es ist einzusehen, wie sehr diese Erscheinung das Eindringen der italienischen Formen seit etwa 1510 erleichtert hat. Nun setzen sich – weit über das für unser Klima Erträgliche hinaus und deshalb vielfach später notgedrungen korrigiert – Lauben an der Front und vor allem in den Höfen über alle Geschosse durch. Balkon und Terrasse treten hinzu, die Säulenstütze macht alles noch heller und freier.

Die Laube als Gartenform

Die heute weit geläufigere Bedeutung des Wortes 'Laube', die deshalb in den Wörterbüchern¹¹ an der Spitze steht, ist die als 'Gartengebilde aus leichtem Balken- oder Lattenwerk', das von Heckenrose, Geisblatt, Wein, Efeu oder Jasmin umwachsen ist. Diese Bedeutung ist aber weit jünger als die architektonische. In unserer Epoche (1470–1520) ist sie schriftlich nicht nachweisbar. Erst bei Luther taucht das Wort 'Sommerlaube' auf und auch

¹⁰ Abb. u. a. bei Hammer, aaO, S. 88; für die im folgenden erwähnte Weiherburg S. 158.

¹¹ s. o. Anm. 5.

noch im 16. Jahrhundert das Wort 'Gartenlaube'. Erst von da ab wächst, in der deutschen Barockdichtung und dann besonders seit Klopstock in unserer Klassik, diese neue Bedeutung über die ältere, die sie mit Romantik und Biedermeier fast ganz zurückdrängt. Dafür, daß diese neue Bedeutung im Laufe unserer Epoche sich gebildet haben dürfte, gibt der Nürnberger Vocabularius von 1482 einen Anhalt, wenn er 'Laubhütte' ebenso wie 'Laube' mit 'Tabernaculum' übersetzt.

Wohl gleichzeitig mit dieser Neuschöpfung wird Laube als mit Laub zusammengehörig gefühlt. Denn nach Weigands Deutschem Wörterbuch¹² gehören der Ableitung nach die beiden Worte nicht zusammen und sind da „nur durch Volksdeutung angelehnt“. Daß auch dies in unserer Epoche geschah, wird durch die Rolle nahegelegt, die in Zusammenhang mit der Laubengestalt das Ast- und Astlaubwerk¹³ gewinnt: als Ornament wie als Darstellungsform, als Sakralsymbol wie als Stimmungsträger.

Gewiß war die Übertragung des Wortes 'Laube' von der Architekturform auf die Gartenform nur dadurch möglich, daß beide Gebilde Wesentliches gemeinsam haben: das Tabernakelhafte, die Öffnung gegen das Freie und das Umhiegende, Intime.

Die Form aus Balken- und Lattenwerk mit Rosenumwachsung ist weiter zurückzuverfolgen als ihre Bezeichnung 'Laube', nämlich bis in den Beginn des 15. Jahrhunderts.¹⁴ Die Maria über dem Goldenen Rößl in Altötting, dem Hauptwerk der Pariser Goldschmiedekunst, das Königin Isabeau

¹² 2. Aufl. 1910.

¹³ Die Form 'Laubwerk' weist Weigand zuerst für 1517 nach. Eine älter überlieferte Bezeichnung findet sich mit 'Gewechs' in dem Lehrtraktat zur Glasmalerei einer Nürnberger Nonne von St. Katharinen, verfaßt um 1500, gedruckt 1519, vermutlich auf älterer Tradition (H. Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenlande, Leipzig 1907, S. 61): 'Item wenn du wilt venster machen mit gemoltem (ferbten) glas. Es sei pild oder gewechs oder woben wellerley das ist so mustu dir das lassen entwerfen auf papier einem maler (was oder wie du das machen wilt und das legstu für dich auf eine bang und da auf mustu das glas fügen)'.

Es ist die Frage, ob 'Laubwerk', das weiterhin im 16. Jahrh. für die neue Girlandenornamentik in Gebrauch bleibt, nicht auch 1518 schon darauf gemünzt ist. Deshalb halten wir 'Gewechs' für die sichere Bezeichnung der spätgotischen Form. Zu dieser die Leipziger Phil. Diss. von Ernst-Heinz Lemper, Das Astwerk, seine Formen, sein Wesen und seine Entwicklung, 1950 und neuerdings Margot Braun, Ast- und Laubwerk. Untersuchungen über die Entwicklung und das Wesen einer spätgotischen Ornamentform, Phil. Diss. Erlangen, vor dem Druck.

¹⁴ Dazu Renate Wolfgarten, Ikonographie der Madonna im Rosenhag, Phil. Diss. Bonn, 1953 (Manuskript); und E. M. Vetter, Madonna im Rosenhag, Düsseldorf 1956, mit Abbildung der meisten erwähnten Werke: Das Frankfurter Paradeisbild, das hier fehlt, ist in den meisten Handbüchern der deutschen Malerei, u. a. bei F. Winkler, Altdeutsche Malerei, München 1941, Abb. 50 ff., abgebildet.

am Neujahrstag 1404 ihrem Gemahl Karl VI. geschenkt hat, thront in einer rosenumwachsenen Laube aus gittrigem Lattenwerk.¹⁵ Eine einfachere Form aus rosenumwachsenem Latten- oder Astgerüst zeigen Stephan Lochners Kölner Marienbild, eine Kölner Miniatur mit Karl dem Großen als Münsterstifter zu Füßen der Muttergottes um 1450 in Brüssel und die Berliner Marien tafel des Kölner Marienlebenmeisters um 1460/70.¹⁶ Bei Martin Schongauers berühmten Kolmarer Bild¹⁷ ist die Hecke nach oben offen und wie bei der Maria mit dem Goldenen Rößl schließen zwei Engel mit der Marienkrone die Laubengestalt als lebende Wölbung. Doch fing die Rosenhecke bei dem Kolmarer Original zumindest auch von links die Rasenbank ein.¹⁸

Es erhebt sich die Frage, wie damals der Name dieser Gewächslauben lautete, ehe 'Laube' dafür gebräuchlich wurde. In unserer Literatur hat sich die Bezeichnung 'Hag' und 'Rosenhag' durchgesetzt.¹⁹ Aber die Durchsicht der Wörterbücher hat ein überraschend negatives Ergebnis gebracht. Auch in den Mystikertexten ist stets nur vom Rosengarten die Rede.²⁰

Alte Bezeichnungen sind uns für das Goldene Rößl erhalten. Bei der Verpfändung an das Stift Altötting im Jahr 1506 wird die Marienlaube als „ain Tabernagckel von geweechs und pluemen“ beschrieben,²¹ was wir schon als Synonym von 'Laube' kennen. Dagegen lautet in einem Inventar Karls VI. von 1405 und in der Verpfändungsurkunde an Herzog Wilhelm

¹⁵ Th. Müller und E. Steingräber, Die französische Goldemailplastik um 1400, Münchner Jahrbuch d. Bild. Kunst, 3. Folge, V (1954) S. 29 ff., Abb. 15–17 und 64, bes. S. 39 f., 69 f.

¹⁶ E. M. Vetter, aaO, Titelbild (Lochner), Abb. 21, 20.

¹⁷ E. Vetter, aaO, Abb. 22; E. Buchner, Martin Schongauer als Maler, Berlin 1941, Abb. 49 ff.; J. Baum, Martin Schongauer, Wien 1948, Abb. 145.

¹⁸ Die Perspektive der Pfosten am linken Rand des stark beschnittenen Kolmarer Gemäldes stellt das wohl außer Zweifel. Die Kopie in Boston (Abb. bei Buchner und bei J. Baum, aaO, Abb. 147) ist hierin ungetreu.

¹⁹ Die beiden Anm. 14 zitierten Arbeiten gehen auf Herkunft und Überlieferung des Wortes, das ihren Titel bildet, gleichwohl nicht ein. Auch bei Müller-Steingräber, aaO, S. 69 (Titel von Nr. 6) wird das Wort Hag für die Bezeichnung der Maria mit dem Goldenen Rößl gebraucht.

²⁰ Die ganz wenigen Nachweise für Rosenhag in den Lexika lassen sich nicht auf das Thema der Bilder beziehen. Auch ihre Feststellungen zu Hag sprechen gegen solche Anwendung in altdieser Zeit. Hier wäre eine philologische Untersuchung zu wünschen. Bis dahin ist die Bezeichnung 'Maria im Rosenhag' und erst recht 'Madonna im Rosenhag' romantischer Entstehung verdächtig, und es ist die Frage, wie weit sie den alten Sinn auch in der Stimmung richtig trifft.

²¹ M. Frankenburg, Zur Geschichte des Ingolstädter und Landshuter Herzogschatzes und des Stiftes Altötting, Rep. f. Kunstwiss. XLIV (1924), S. 23 ff., speziell S. 65, Zeile 5.

von Bayern, seinen Schwager, aus dem gleichen Jahr²² die Beschreibung für das Gebilde „un Jardin fait en manière de traille“. Dies wird 1441 in einer deutschen Urkunde mit „Garten, gemacht als ein Gatter“ übersetzt.²³ Danach hat das Wort 'Garten' ebenso wie Jardin neben der uns geläufigen Bedeutung damals auch diese Lattengitterform gedeckt: anscheinend bis zur Verdrängung durch Tabernakel und Laube. Die Erklärung für die Doppelbedeutung von 'Garten' ist einfach. Denn dieses Wort kommt – ebenso wie Jardin – von der Gerte, von dem gittrigen Geflecht des Gartenzauns. Und die Gartenform der Laube besteht ursprünglich aus demselben Gittergeflecht. Diese Feststellung ist wichtig, weil sie auch noch für unsere Epoche die Zusammengehörigkeit von Garten und Laube und den Spielraum des Wortes 'Garten' bezeichnet. Wir kommen darauf noch einmal zurück.

Die Laube als Kunstform

Von etwa 1470 ab wird die Laube in allen Bereichen der Kunst zu einem wichtigen Motiv. Kupferstich, Malerei, Glasmalerei, Skulptur, Kirchenmobiliar und Goldschmiedekunst bemächtigen sich ihrer.

Zugleich aber beginnen die architektonische und die gartenhafte Form der Laube zu *verschmelzen*. Dies geht von der Vorstellung aus, eine architektonische Laubenform werde von Rose, Wein oder Efeu umwachsen: am Ende aber herrscht das Ast- und Astlaubwerk fast allein und kann, wie in der Fürstentempore des Prager Domes,²⁴ auch die tragenden Funktionen der Architektur übernehmen.

Doch sind Ast- und Astlaubwerk nicht das Konstituierende. Am Beginn steht vielmehr vor und um 1460/70 die Entdeckung der Laubenform selbst als Zwischengestalt zwischen Innenraum und Freiraum, zwischen Hell und Dunkel als Atemvolles, Behütetes, Intimes. Noch bevor das Astwerk und sein Laub vegetables Leben über die Bauformen spinnen, beginnt diese Bauform selbst mit ihren Pfeilern, Kielbogen und Fialen zu leben und zu wachsen. Das Schwingen und Sich-Biegen der Fialen bei dem Ulmer Brunnen oder Nikolaus Gerharts Wiener Kaisergrabmal,²⁵ auch das alte Wort 'Gespreng' für die Altarbekrönung sind Belege dafür. Der Hausbuchmei-

²² Müller-Steingräber, aaO, S. 69 ff., und Frankenburg, aaO, S. 37.

²³ Frankenburg, aaO, S. 55.

²⁴ O. Schürer, Prag IV, 1935, Abb. 38: Geniale Schöpfung Benedikt Rieths für König Wladislaw Jagello.

²⁵ Klebel-Wimmer, Das Grabmal Friedrichs III. im Wiener Stephansdom, Wien 1924; O. Wertheimer, Nikolaus Gerhart, Berlin 1929, Taf. 22 ff.

ster verwendet in den siebziger Jahren bei seinen frühen Stichen (wie dem mit dem guten Hirten²⁶) und bei seinem berühmten Liebespaar-Gemälde in Gotha eine architektur ersetzende Überlaubung aus Bandrollen.²⁷ Und auch diese Bänder sind, wie die sprießenden Architekturformen, voll eines mehr als vegetabilen, nahezu animalischen Lebens.

Der frühe Geburts-Stich Schongauers,²⁸ nicht lange nach der Kolmarer Maria, verlegt die Szene in eine rippengewölbte Architekturlaube. Ein Teil der Gewölbezwickel ist schon eingestürzt, man kann sich denken, daß am Ende nur mehr die Rippen stehen bleiben werden, und daß dann der Efeu, der schon aus den Steinfugen sprießt, auch die Wölbung um die Rippen überwachsen wird. Wir halten diese Vorstellung fest, weil sie bei der Ausmalung der Kirchenarchitektur wiederkehrt, aber auch, um die von der Romantik grundverschiedene Ruinenstimmung der altdutschen Zeit zu betonen. Sie ist aller Wehmut fern und sieht den Verfall des Steinwerks als den Anfang sprießenden Wachsens.

Prototyp der Laube als Skulpturen Bühne ist Nikolaus Gerharts Busang-Epitaph²⁹ im Straßburger Dom-Querschiff von 1464. Wie eine Loge öffnet sich ein gewölbter Anraum des hinter der Mittelsäule gedachten Zimmers oder Saales. Das Kind sitzt auf der Brüstung, hinter welcher Maria und der Stifter erscheinen, die durch das Spiel des Kindes ebenso intim und völlig gleichwertig verknüpft werden, wie ihnen Größe und Kopfhöhe gemeinsam sind. Behütend schließt der Kielbogen nach oben zusammen. Er ist gegen innen mit einem durchgebrochenen Dreipaßmaßwerk bereichert. Dessen Krabben aber verwandeln sich in weiche Blättchen: und links an der Dreipaßkehle findet sich der Rest eines aufgelegten Astes, der im übrigen abgebrochen ist und anscheinend auch auf der Gegenseite vorhanden war, jedoch abgearbeitet wurde. Es ist das erste plastische Zeugnis der neuen Astwerkform die damit ihren Siegeszug in Süddeutschland beginnt. Sie kann Ornament und Gegenstand, Rahmen und Bildteil und – im Fall der deshalb so beliebten Themen um Wurzel Jesse und Stammbaum Christi – Bildkern werden. Sie dringt im Lauf der siebziger und achtziger Jahre in alle Kunstformen und Kunsttechniken ein.³⁰

²⁶ Lehrs 19; abgebildet zuletzt bei A. Stange, *Der Hausbuchmeister*, Baden-Baden-Strasbourg 1958, Abb. S. 56.

²⁷ Zuletzt bei Stange, aaO, S. 102.

²⁸ B 4; bei J. Baum, *Martin Schongauer*, Abb. 5.

²⁹ O. Wertheimer, aaO, Taf. 14; L. Fischel, *Nikolaus Gerhart*, München 1944, Abb. 5.

³⁰ Die schon zitierte Dissertation von Margot Braun über Ast- und Laubwerk (Anm. 13) bietet zur Entstehung, Ausbreitung und zu der Funktion dieser Erscheinung ein reiches Material.

Um 1480 schließt der Hausbuchmeister seinen Stich mit dem Liebespaar auf der Rasenbank³¹ oben mit einem der Gartensphäre gemäßen Ast- und Laubwerkbogen, der einer Gartentür ähnelt. Wenig später wählt er für die Architektur laube, in die er seine das Kind stillende Maria mit Engeln³² versetzt, als Vorderabschluß einen aus Steinkonsolen wachsenden Laubenbogen. Vollends verblüffend aber taucht über seinem späteren Stich mit der Himmelfahrt der Heiligen Magdalena³³ ein analoger Konsol-Laubbogen auf: ohne allen gegenständlichen Bezug zu der Baum- und Felslandschaft, die er überdeckt.

Dasselbe zunächst rätselhafte Erscheinen des Laubenbogens wird aber seit der Mitte der achtziger Jahre auch für Relief, Tafelmalerei und Glasmalerei gebräuchlich. Bei den Flügelreliefs der Altäre in Krakau und Blaubeuren³⁴ legen sich solche mehr oder weniger vegetabil bestimmte Laubenbekrönungen über jede Szene. Sie stehen hier immerhin in einer Tradition: schon der Wiener Neustädter Marienaltar in St. Stephan zu Wien³⁵ von 1447 stellt seine Flügelreliefs unter Bogenarkaden. Aber neu ist, daß auch über den Malereien der Flügel nun – in Relief oder in Relief fingierender Malerei – solche Laubbekrönungen erscheinen: nur Blaubeuren und der Nürnberger Augustineraltar von 1487³⁶ seien aus unzähligen Beispielen zitiert.

In der Glasmalerei läßt sich diese Erscheinung in ihrem Entstehen bei Peter Hemmel von Andlau gut verfolgen. In den frühen, noch den sechziger Jahren angehörigen Werken tritt der Laubenbogen zunächst in vorwiegend architektonischen Formen und nur dort auf, wo er vom Thema her mit einer architektonischen Form zu verbinden ist. Aber bei dem Mittelfenster der Tübinger Stiftskirche von 1478³⁷ wird er für jede einzelne Szene obligat, gleichgültig ob sie in Architekturraum oder in Landschaft spielt. Und – wie bei den Krakauer Reliefs – wird nun zwischen mehr architektonischen und mehr vegetabilen Laubenbekrönungen variiert, bei den Glasfenstern der Hemmel-Werkstatt schichtweise von unten nach

³¹ Lehrs 75; zuletzt bei A. Stange, aaO Abb. S. 76.

³² Lehrs 25; Abb. Stange S. 58.

³³ Lehrs 49; Abb. Stange S. 68.

³⁴ E. Lütze, *Veit Stoss*, München 1952, Abb. 1 ff.; *Der Krakauer Altar*, hrsg. v. J. E. Dutkiewicz u. a., Warschau 1953; Gertrud Otto, *Gregor Erhart*, Berlin 1943, Abb. 11.

³⁵ *Osterreichische Kunsttopographie*, XXIII, *Der Dom von St. Stephan* (H. Tietze) Abb. 250 ff.

³⁶ *Kataloge des Germanischen Nationalmuseums*, *Die Gemälde des 13.–16. Jh.*, Bilderband, Leipzig 1937, Abb. 61 ff.

³⁷ Frankl, aaO, Abb. 75 ff., das Volckamerfenster in Nürnberg 158 ff., das Münchner Mittelfenster (Scharfzandfenster) 192 ff.

oben, wobei gewöhnlich die Stifterzone mit vorwiegendem Gewächstdekor beginnt. Dies alles bleibt von Tübingen an bis zu dem Höhe- und Endpunkt des 1493 vollendeten Mittelfensters der Münchner Frauenkirche fest. Nur daß, je später je mehr, das Ast- und Astlaubwerk überhaupt zunimmt und auch die das Fenster oben abschließende hohe Gespreng-Zone, die seit jeher dem Baldachin- und Fialenwerk gehörte, mit ihren neuen Formen durchsetzt.

Derart gleichen die Fenster seit etwa 1480 mit ihrer niedrigen, der Predella entsprechenden Stifterzone und den darüber folgenden Laubenzonen mit ihren immer bedeutsamer wachsenden Laubebekrönungen und endlich ihrem Gespreng verblüffend dem Aufbau der großen Schreinaltäre, die in den gleichzeitig entstehenden, nur aus ihren gewaltigen Flügeln rekonstruierbaren Salzburger Riesenwerken Michael Pachers und des Älteren Frueauf³⁸ analoge Höhen erreicht haben müssen (und vielleicht, wie der größte erhaltene Altar in Niederlana, im Schrein auch zweigeschossig waren).

Der Altar: Vom Schrein zur Schrein-Laube

Auch für das Herzstück der kirchlichen Kunst, für den großen Schnitzaltar selbst, bietet unser Lauben-Begriff neue Aspekte. Man kann von St. Wolfgang bis Breisach die großartige neue Gestalt schlechthin als die des *Lauben-Altars* fassen, im Gegensatz zu dem *Schreinaltar* im engeren Sinn, der ihm vorausgeht.

Soviel Vorzügliches seit Hempel, Pinder und Pächt zu dem Wandel zwischen Michael Pachers Altarschreinen in Gries und St. Wolfgang (zwischen 1471 und 1481 nacheinander entstanden) gesagt worden ist³⁹: er läßt sich nicht einfacher ausdrücken als damit, daß sich in St. Wolfgang der Schrein endgültig zur Schreinlaube gewandelt hat.

³⁸ Zu Frueauf: L. Baldass, Conrad Laib und die beiden Frueauf, Wien 1946, S. 69, Nr. 74-94; zu Pachers Salzburger Altar (anlässlich der neu aufgefundenen Flügeltafel aus dem Franziskanerkloster) ausführlich Otto Demus, Wiener Jb. f. Kg. XVI (1954) S. 87 ff.; zu Schnatterbecks Altar von Niederlana O. Garber, Wiener Jb. f. Kg. VII/VIII (1930/32) S. 95 ff.

³⁹ W. Pinder in: Handbuch der Kunstwissenschaft II, S. 382 f., ders. in: Die deutsche Kunst der Dürerzeit, Leipzig 1940, S. 116 ff.; E. Hempel, Michael Pacher, Wien 1931, S. 28 ff. und S. 38 ff.; ders., Das Werk Michael Pachers, 1938, S. 14 ff.; O. Pächt, Die historische Aufgabe Michael Pachers, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen II, S. 382 f.

Dafür ist nicht nur beweisend, daß die an den Baldachinbogen in Gries schon einsetzenden Auflagen von Astwerk in St. Wolfgang mächtig an Bedeutung gewonnen haben und das Maßwerk der Baldachinzone zu überspinnen und zu durchdringen beginnen; entscheidender ist noch, daß die einzelnen Baldachine miteinander verwachsen und zu einem raumschaffenden Laubendach werden, das unter sich, als Raumerker und Skulpturenlaube, wieder jene Zone zwischen Hell und Dunkel schafft, in der die Gestalten behütet und geschützt eine neue Art von Leben gewinnen.

Die Etappen des Weges von St. Wolfgang über Blaubeuren bis Breisach⁴⁰ werden im letzten Kapitel skizziert. Hier nur soviel, daß alle Formeigenschaften des St. Wolfganger Schreins, Raumböhlung, Torsion, Negativrelief, erst mit der neuen Vorstellung vom Schrein als Laube ihren vollen Sinn verraten. Auch der Rahmen aus Astwerk (mit den Vorfahren Christi) der an den Seiten und oben in St. Wolfgang den Schrein umwächst, gewinnt erst von der Laubenvorstellung her Anschaulichkeit und gegenständliche Deutung.

Auch die Predella wird in St. Wolfgang durch eine ähnliche Astlaubwerk-Umrahmung als kleine Laube charakterisiert. Doch herrscht hier noch die Kleinfigur. Noch stärker tritt auch bei der Staffel die Laubenform hervor, wenn in ihr Halbfiguren erscheinen (schon in Blaubeuren, dann in Heilbronn und weiter bis Breisach). Zuletzt sehen sie wie aus einer Ladenlaube heraus. So umgreift auch der Schnitzaltar ähnlich den Glasfenstern zwei Lauben übereinander.

Die übrigen 'Gewächse' im Kircheninneren

Auch wenn dem Hochaltar mit seinem Laubenschrein in unserer Epoche gewiß zentrale Wichtigkeit zukommt, ist er doch für sich allein nicht richtig zu deuten. Denn er ist nur das kostbarste unter einer ganzen Reihe von 'Gewächsen', die nun im Kircheninneren aufsprießen. Zu ihnen gehören neben den *Tabernakellauben* über den Nebenaltären⁴¹ und den Lettneraltären auch das steinerne dreiseitige Laubengerüst über dem *Ziehbrunnen* im Ulmer Münster. Den Laubenformen schließen sich auch die *Chorgestühle* an, wobei der Weg von dem Ulmer Werk des Älteren Syrlin

⁴⁰ W. Noack, Der Breisacher Altar, Königstein i. T., o. J. (1958).

⁴¹ Die große Zahl der Nebenaltäre in den Seitenkapellen und in den Emporen ist hinzuzudenken: selbst in den kleinen Kirchen werden wenigstens zwei Nebenaltäre zu Seiten des Choreingangs obligat.

zu dem des Jüngeren Syrlin in Blaubeuren wieder die Wandlung aus lebender Architekturform in Ast- und Laubwerkform demonstriert.

Zu diesen Gebilden aber treten andere, denen mit diesen Laubenbildungen nur das gemeinsam ist, daß sie jeweils etwas Heiliges oder Geheiligt einhegen und behüten. Hierher gehören die *Sakramentshäuser*: die Namen Ulm, Nürnberg-St. Sebald, Baden-Baden und Hagenau deuten wieder die Entwicklung von vegetabil empfundenen Architekturformen bis zur auch anschaulich vegetabilen Endstufe an. Analoges geschieht mit der *Kanzel*, bis zu der erstaunlichen Extremform der Freiburger Tulpenkanzel des Hans Witten.⁴² Und bezeichnend ist, daß bei ihr (um 1508, wenig später in Ulm) der erste erhaltene Schalldeckel nachweisbar ist. Auch diese Neuerung scheint erst in unsere Epoche zu fallen. Wir halten sie weniger in dem praktisch-akustischen Zweck begründet, den ihre Bezeichnung andeutet, als in der Absicht, den Prediger des göttlichen Wortes zu heiligen und einzuhegen. Es schließen sich die *Taufwerke* an, für die in Süddeutschland das Wiener Stück (1476–81) am wichtigsten ist, weil es mit seinem reichen Deckel erhalten blieb.⁴³ Es steht noch am Anfang des Weges zur Verpflanzlichung, die am Taufstein wie am Deckel sich ankündigt. Ein analoges Denkmal der reifen Astlaub-Phase besteht nicht mehr. Dagegen gehört das schönste Denkmal eines *Weihbrunnens*, das um einen Rundpfeiler des Ulmer Münsters gelegte Weihwasserbecken des Jüngeren Syrlin, schon ganz dem Gewächs-Stil an.⁴⁴

Alle diese Aufgaben, die ihrer Grundform und ihrem praktischen Zweck nach aus früherer Zeit weitergegeben wurden, werden nun ebenso wie der Hochaltar selbst je später je mehr 'Gewächse'.

Denkt man sich in einen Kirchenraum die Sigmaringer Monstranz von 1505 mit dem – nur in Abbildungen erhaltenen – Straßburger Altar Hagnowers⁴⁵ mit des Jüngeren Syrlin Ulmer Weihwasserbecken, der Prager Empore, dem Sakramentshaus von Hagenau und der Freiburger Tulpenkanzel zusammen: dann demonstrieren diese Extremlösungen, was in geringerem Ausmaß für alle Schöpfungen der Epoche gilt: die Kirche ist zu einem zauberhaften Garten geworden, in dem alles Gemeißelte und

⁴² Zu Ulm: W. Vöge, Niklas Hagnower, Freiburg o. J., Taf. 1 ff.; A. Reichle, Das Ulmer Münster, Stuttgart 1950, Abb. 67 ff.; zu Nürnberg zuletzt, W. Schwemmer, Adam Kraft, Nürnberg 1958; zu Baden-Baden und Hagenau: Oberrheinische Kunst III (1928) Taf. 35; Tulpenkanzel: W. Hentschel, Hans Witten, Der Meister H W, Leipzig 1958, Abb. 50.

⁴³ K. Oettinger, Das Taufwerk von St. Stephan in Wien, Wien 1949.

⁴⁴ A. Reichle, aaO, Taf. 64, im Vordergrund ebenda der Ziehbrunnenbaldachin.

⁴⁵ Vöge, Niklas Hagnower, aaO, Stich von 1617, Taf. 58.

Geschnitzte der Einrichtungsstücke ein wunderbares pflanzliches Leben gewinnt.

Der Himmelsgarten

Die Deutung aller Erscheinungen beginnt am besten mit den zwei isolierbaren Einzelformen, mit *Laubenbogen* und *Laubenbaldachin*. Die Laubenbogen über den sakralen Stichen des Hausbuchmeisters, wie jene über den Einzelszenen der Glasfenster, der Flügelreliefs und der Flügelgemälde, die ganz und gar unabhängig von anschaulicher Verknüpfung auch über freie Landschaft gebreitet sind, erweisen, daß der Laubenbogen Nachfolger der alten Figurenarkade geworden ist, die Heiligkeit und Würde bezeichnet. Und dasselbe gilt im Altarschrein von der neuen Baldachinlaube gegenüber dem alten Figurenbaldachin, der sich mit seinen Nachbarn verschmelzend, in ihr auflöst. Wenn in Blaubeuren auch jede Gemaldeszene eine eigene in plastischem Relief ausgeführte Laubenbekrönung erhält, so als sprieße das Gewächs des Altarbaumes nicht nur durch Schrein und Gespreng, sondern auch an den Flügeln immer wieder hervor – so ist diese bewußte Tendenz der Heiligung der zum Teil gewiß ins Instinktive reichenden Lust an allem Gewächshaften wenigstens zur Seite gestanden.

Daraus aber erhellt, daß das *Gewächs* nun von vornherein *sakrale* Kraft und Bedeutung besitzt. Es ist das Zeichen des Heilig-Lebendigen schlechthin geworden, und wer es nur als Ornament betrachtet, kann seine eminente Rolle im Rahmen des kirchlichen Kunstschaffens nicht verstehen.

Ein Extremfall wie die Sigmaringer Monstranz⁴⁶ von 1505 macht dies besonders anschaulich. Zunächst demonstriert er die Verschwisterung von Architektur- und Gartenform der Laube, indem er beide übereinander zeigt: die Tabernakelgestalt – auch sie schon gewächsumsprossen – für die Hostie, die Gewächsgestalt für die Gottesmutter darüber. Die untere Laube gemahnt nicht zufällig an Grünwalds mystische Paradieseslaube vom Isenheimer Altar: Diese wächst aus der gleichen Vorstellung. Beide Lauben der Monstranz aber werden noch einmal von einem hohen Laubenbogen eingeschlossen, der auf seinem Scheitel die Kreuzigung trägt. Die Heiligkeit des Gewächshaften ist hier unzweifelhaft. Aber auch der gedankliche Ursprung läßt sich greifen. Denn der Astwerkstamm, der den Fuß der Monstranz bildet, läßt ja das Ganze als ein Baumgebilde erkennen, das die beiden Lauben umschließt. Mit Recht ist es als Darstel-

⁴⁶ Katalog Eucharistia, Deutsche Eucharistische Kunst, München 1960, Nr. 185, Abb. 49; Das Münster 1960, Abb. S. 382 ff. – Siehe unsere Tafel VIII.

lung des mystischen Lebensbaumes bestimmt worden. Denkt man die Hostie in der unteren Laube zu dem Christkind auf dem Arm der Maria und zu dem Kruzifixus auf dem Scheitel hinzu, dann sichert schon diese Ikonographie jenen Sinn.

Die Vorstellung vom *Lebensbaum* steht aber wohl als Ausgangspunkt – immer mehr auf alles Heilige und Geheiligte überwirkend – hinter der Fülle der neuen Zaubergewächse im Kirchenbereich.

Unmittelbar von dieser Monstranz führt der Weg zu der Deutung des Sakramentshaustypus, bis zu der Gewächsextremform von Hagenau. Auch hier ist mit Sicherheit die Vorstellung vom Lebensbaum wirksam, der diesmal den Leib Christi im Tabernakel birgt. Wieder bestätigt die Ikonographie des Gesprenges – mit Passionsthemen, Schmerzensmann, Gekreuzigtem und Auferstehendem – dies unabweislich.

Nun zu den Laubenformen, an deren Spitze der Altarschrein steht. Es ist die Himmelslaube, der Erhöhungs- und Aufenthalts-Schauplatz Mariae vor allem. Die ritterlichen Wächter stehen zu Seiten dieses Heiligsten, wie Paladine neben dem Thron. Dieser Himmelslaube kommen an Bedeutung am nächsten die Laubentabernakel über dem Lettneraltar und den Seitenaltären, die mit dem Altartisch während der Messe auch das Göttliche selbst umhegen.

Die heiligende Laubenwölbung wird nun aber auch dem geheiligten Menschen zugebilligt: dem Priester, in der Session, im Chorgestühl und auf der Kanzel, als dem Träger von Gottes Wort.

Noch einmal müssen wir zum Hochaltar zurück mit der Frage, ob sich bei ihm nicht beide Vorstellungen, die der Himmelslaube und jene vom Lebensbaum verschränken: in ähnlicher Weise wie bei der Sigmaringer Monstranz. Umfaßt doch seine Gestalt auch den Altartisch, den Predellenfuß und das immer höher aufwachsende Gespreng, und bildet das größte Zaubergewächs im Kirchenraum, das die Schreinlaube nur als Herzteil einschließt. Einen Anhaltspunkt für solche Doppelbedeutung kann der alte Hochaltar von Zwettl⁴⁷ insofern bieten, als hier – aus der Gründungslegende des Klosters von dem wunderbar im Winter grünenden Eichbaum entwickelt – der Hochaltar unmittelbar als Baummotiv gestaltet ist; in der Predella steht der dicke Stamm, teilt sich in zwei Stämme, die im Schrein aufsteigend die Himmelfahrt Mariae einschließen und, durchwachsend, ein riesenhaftes Gespreng bilden, in dem noch einmal Maria mit Hei-

⁴⁷ K. Oettinger, Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan, Wien 1951, S. 66 ff., Abb. 172 (Zeichnung um 1630/40), Abb. 173–185.

ligen in großen Figuren erscheint. Die Vorstellung vom Altar als Baum lag also in den Möglichkeiten der Epoche.

Zu Lebensbaum und heiliger Laube tritt bei Taufwerk und Weihwasserbecken ein dritter Begriff: der *Lebensbrunnen*.⁴⁸ In den Taufwerken wird das heilige Naß, das der Seele Leben spendet, wie in einem Ciborium eingeschlossen. Das erste Sakrament der Taufe (in Wien auch durch die Taufe Christi auf der Spitze symbolisiert) wird Anlaß zur Darstellung aller Sakramente und so des Lebensablaufes des Menschen an dieser Stelle.

Für den Weihbrunnen ist das deckellose, offene Becken als Form gegeben. Das schöne Ulmer Stück hat besondere Symbolik. Der Beckenborn ist ganz von dem heiligenden Gewächs umspinnen, und aus seinem Naß sprießt ein Pfeiler des Kirchenbaues empor, der Kraft und Bedeutung des geweihten Wassers anschaulich bezeugt.

Leicht ist verständlich, daß eine Epoche, der das Gewächs etwas Heiligendes und Heiliges war, auch in dem ihm Leben spendenden Wasser etwas besonders Kostbares sah.

Marienlaube, Lebensbaum und Lebensbrunnen: diese drei sind nun die bestimmenden Elemente der mystischen Andachtsbilder um das Thema des hortus conclusus, des *Paradeisgartens*, wie sie zu Beginn des 15. Jahrhunderts ihre Gestalt gewinnen.

Die Zeugnisse für die *Marienlaube* kennen wir schon aus der Erörterung zur Entstehung der Gartenform: die Maria mit dem Goldenen Rößl in Altötting, Lochners Kölner Marienbild, Schongauers Maria in Kolmar sind die Hauptbeispiele. Der *Lebensbaum* mit köstlichen Früchten taucht auf dem Frankfurter Paradeisgärtlein auf.

Der *Lebensbrunnen* findet sich auf demselben Bild in Form eines offenen Steinbeckens, aber gleichzeitig auf dem Paradeisbild des Stefano da Zevio in Verona als Ciborium-ähnliches Goldschmiedewerk.⁴⁹

Das Marienparadies mit Laube, Baum und Brunnen verkörpert in der Maria des Hortus conclusus das Bild der Ecclesia, der Kirche. An dem Frankfurter Paradeisbild zeigt der Tisch mit Früchten und Weinglas, über den ein stolaförmiges Tuch gelegt ist, dies deutlich an: er meint den *Altar* mit Leib und Blut Christi in den Früchten und im Wein.

In diesem Bilde der Ecclesia wird die Menschenseele als Blume verstanden. Wenn auf der dem Paradeisgärtlein-Meister zugeschriebenen Ma-

⁴⁸ K. Oettinger, Taufwerk aaO. Die Sakramentsdarstellungen u. a. auch bei dem Reutlinger Taufstein.

⁴⁹ Vetter, aaO, Abb. 9.

ria im Garten⁵⁰ die Mutter dem Christkind eine von der Rosenhecke gepflückte Blüte reicht, entspricht dies einem schon bei Seuse erscheinenden Gedanken⁵¹ und der Inschrift im Nimbus der Kolmarer Maria im Rosengarten Martin Schongauers: *me carpes genito tuo quoque, o sanctissima virgo.*⁵² Dieser Vorstellung folgt noch das 1637 in Regensburg entstandene⁵³ oder überlieferte, zumindest seinem Gehalt nach aber der Mystik verpflichtete Lied vom Schnitter Tod:

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod
Hat Gwalt vom lieben Gott
Er wetzt schon das Messer
Es schneidt schon viel besser
Beginnt schon zu schneiden
Wir müssen es leiden
Hüt dich, kleins Blümelein

mit der letzten Strophe:

Trutz Tod, ich fürcht dein Dräuen nit
Geh, komm und tu dein Schnitt
Und wenn er mich letzet
So werd ich versetzt
Ich will es erwarten
In himmlischen Garten
Freu dich, kleins Blümelein!

Der himmlische Garten, als mystisches Bild der Kirche, seit 1400 im Andachtsgemälde dargestellt, konnte also auch zur Jenseitsvorstellung aufsteigen.

Damit glauben wir den Schlüssel für die Erscheinungen gefunden zu haben, die sich an allen Gebilden des Kircheninneren zeigen und ihre praktisch-kultische Aufgabe und Bedeutung mystisch ins Zaubergartenhafte bereichern. Was nach 1400 bildliche Anschauung gewinnt, ist auf dem Höhepunkt vor 1500 in die Wirklichkeit einverwandelt worden. Es ist die Darstellung des himmlischen Paradieses im wirklichen Raum, in durch-

⁵⁰ In Solothurn: Vetter, aaO, Abb. 23.

⁵¹ Vetter, aaO, S. 29, Anm. 151.

⁵² Die Übersetzung von Vetter, aaO, S. 21, 29; 'du pflückst auch mich...' leitet *carpes* von mittellat. *carpeo* ab. Wohl richtiger die Ableitung vom klassischen *Carpo*, also: 'auch mich wirst du pflücken', da Maria keine Blüte in der Hand hält.

⁵³ Für Auskunft danke ich meinen Erlanger musikhistorischen Kollegen F. Krautwurst.

schreitbarer Körperlichkeit, in Menschengröße. Was die deutsche Mystik poetisch und religiös erträumt hatte, findet damit unerhörte Abbildung: mystisch überwirklich und doch in nie dagewesenem Grade illusionär, greifbar, umgehbar, voll nahe Realismus im Einzelnen und doch von höchster Idealität in seinem übernatürlichen Wachsen und Blühen.

Sind wir im Recht, dann erhob sich hier am Ende des Weges der Gotik und des Mittelalters ein Gegenbild zur Himmelsdarstellung der Kathedrale, das ihr an Kühnheit und Tiefe ebenbürtig war. Wenn Wert und Intensität einer religiösen Vorstellung an den Leistungen der Sakralkunst gemessen werden darf, zu denen sie begeistert, dann gehört die vom himmlischen Garten zu den fruchtbarsten: für Deutschland war es eine Sternstunde.

Der Himmelsgarten und die Sakralarchitektur

Nur wenig genügt nun zur Ehrenrettung der zugehörigen Kirchenbaukunst, zumal *Joachim Büchner* ein gut Teil des Instrumentars inzwischen geliefert hat.⁵⁴ Auch diese Architektur ist zugleich darstellende Kunst und dient dem neuen Himmelsideal. Sie formt um die Zaubergewächse eine überwölbende Laube, deren Stützen die Pfeiler bilden und die durch das Gitterwerk der Netz- und Schlingrippen luftig abgeschlossen wird.

Den zwingenden Beweis liefert die Ausmalung der Wölbung. Versunken sind – als Zeugen einer älteren Himmelsvorstellung – die sternübersäten Gewölbe von 1400, die Enea Silvio von den österreichischen Hallen überliefert, und die neuerdings im Chor von St. Martin zu Landshut gefunden wurden. Zwei neue Formen herrschen stattdessen. Die erste taucht um 1470 in der Pacherschule auf. Das Hauptbeispiel ist St. Paul, ein weiteres die Sakristei in Neustift. Die Gewölbeflächen zwischen den Rippen sind mit Maßwerk geschlossen; durch die offen gedachten Paßformen erscheinen Heilige so verkürzt, als sähen sie aus einem Anraum oberhalb des Gewölbes in die Kirche herab. Fast gleichzeitig mit Mantegna in Padua erscheint also auch hier die illusionistisch geöffnete Decke. Die zweite Ausmalungsart, die in Süddeutschland im ganzen weitaus überwiegt, ist u. v. a. im Chor von Blaubeuren erhalten, wenn auch etwas derb erneuert. Sie ist vegetabil: und zwar wachsen Pflanzen, Zweige und Blüten büschelig aus den Zwickelansätzen und den Rippenkreuzungen, so als sprießten sie aus den Steinfugen. Diese Form deutet unmittelbar auf das Gartenhafte hin.

⁵⁴ s. o., Anm. 5 und 6.

Beide Arten hat Büchner auch im Bereich der bayrischen Bauschule Burghausener Tradition an Donau, Inn und Salzach festgestellt. Die erste mit den Paßformen ist selten und hier stets auf Chöre beschränkt. Die zweite herrscht immer in den Schiffen und überwiegt im ganzen weitaus. „Für den gesamten Innenraum ergibt sich der Eindruck eines großen Tabernakels . . . Die Rippenfigurationen bilden eine Art steinernen Gitters, um das wie in einer Laube Pflanzen und Blüten ranken. In Gunterberg oder Weilham erscheint das Gewölbe dank der vollständigen und dichten Überspinnung mit Pflanzenmotiven wie ein 'wogendes Rankenfeld'.“ In den freien Zwischenräumen zwischen den Ranken können, besonders in den Chören, Heiligengestalten und Engel dargestellt werden, als schwebten sie über der Wölbung, die zwischen den Rippen durchbrochen gedacht ist und deshalb in lichten, durchsichtigen Tönen gehalten wird.

„Aber auch die anderen Teile des Gebäudes können in diese blühende und wuchernde Pflanzenwelt einbezogen sein. Die Verpflanzlichung der Architektur kann schließlich soweit gehen, daß selbst die Dienste, kaum aber die wandgliedernden Vorlagen, Laubdekorationen tragen. Die Dienste werden zu Stämmen umgedeutet, über denen sich die Ranken im Rippengitter der Wölbung ausbreiten.“ Die Bemalung trennt demgemäß zwischen dem als wirklich betonten Steingerüst der Rippen und der Duftigkeit des Pflanzenwerks und der durchsichtig gedachten Flächen. Gemeinsam aber ist allen die Wärme der Farben mit vorwiegendem Gelb, Rot und Grün.⁵⁵

Diese Form der steinernen Gitterlaube, die von Pflanzen und Blüten unwachsen wird, kann in Extremfällen den Rippen selbst und fallweise auch den Diensten steinerne Ast- und Stammform zuteilen. Im Schiff von Kötschach in Kärnten (1518) sind an die Pfeiler mit Tauen dicke Äste angebunden, die sich zu einem Stuckrippengezweige entfalten, das die ganze Wölbung dicht überzieht.

Auch hier ist aber nicht die Vegetabilisierung Ausgangspunkt der neuen Laubengestalt, sondern wieder die lebendig werdende Architektur selbst,

⁵⁵ Mit dem Sieg der Girlande und dem Ende des Laubenideals verwandelt sich dieser Pflanzendekor. Die Blüten werden 'herbariumartig' und ohne mehr aus den Fugen hervorzuwachsen, ganz dekorativ in die Zwickelfelder gesetzt und gewinnen nun botanisch bestimmbare Formen. Damit verliert die Decke ihre Durchsichtigkeit und das Rippengitter wird zur Vorform der Kassettengliederung. Vgl. Büchner, *Mouseion*, aaO, S. 187, Abb. 185. – Auf die Vorgeschichte der Gewächsränke in der Wand- und Gewölbemalerei des 14. u. 15. Jh. kann hier nicht eingegangen werden. Von ihrer Erforschung sind für die Vorstellung vom Kirchenbau seit 1300 besonders wertvolle Aufschlüsse zu erwarten.

die pflanzenhaft und dynamisch wird. „Die gelängten, gewächshaft emporsteigenden Bauformen sind ebenso wie die auseinander schneidenden und sich verzweigenden Maßwerke und Rippenfigurationen von vegetabilen Kräften geprägt. Insoferne entspricht die gemalte Vegetation in einem mittelbaren Sinn den Tendenzen der Architektur, stehen beide in einem tiefen Wesenszusammenhang. Die pflanzliche Belebung der Architektur führt ebenso wie die verwirrende Vielteiligkeit der Formen oder ihre bewegungsvolle Gestalt zu jener stimmungserfüllten und ausdrucks geladenen Intensität und Dichte, die für die spätgotischen Werke so charakteristisch ist und sie trotz allem Realismus im Einzelnen über die Sphäre des nur Wirklichen hinauswachsen läßt.“⁵⁶

Erst von der Einsicht in diesen Laubencharakter der spätgotischen Kirche her wird ein gerechtes Urteil möglich, wird widerlegbar, daß die Sakralbaukunst der Zeit das 'Gegenteil eines Aufstiegs' sei und sich zugunsten der Innenkunstwerke verblutet habe (Pinder). Welche Phantasie im Räumlichen und vor allem in der immer neuen Gestaltung der Laubengitter mit reichstem Netz- und Schlingengewölbe ist diesen Bauten eigen, und welche Vielfalt schaffen sie im Bereich der Kleinkirchen und Kapellen! Denn die Laube ist ihrem Wesen nach Kleinform. Deshalb sind nicht mehr die großen Marienhallen der Städte, deren letzte (München, Annaberg)⁵⁷ noch entstehen, die glücklichsten und bevorzugten Aufgaben. Kleinere Wallfahrtskirchen und Pfarren, Filialkirchen und Kapellen aber wachsen in tausend originellen Lösungen und in gewaltiger Zahl. Zur Kathedrale verhalten sie sich wie Lieder zur Symphonie.

Und nun zu der Rolle dieser Lauben für die Vorstellung vom Himmelsgarten. Erinnern wir uns, daß 1441 die Marienlaube des Goldenen Rößls als ein 'Garten gemacht als ein Gatter' bezeichnet wurde, daß das Wort 'Garten' – von der Gerte und dem Einhegenden ihres Gitterwerks her – sowohl 'Garten' als 'Gartenlaube' bezeichnet, und daß die begriffliche Trennung eben erst in unserer Epoche begann: Deshalb konnte der himmlische Garten in dieser Steinlaubenform dargestellt werden, die allein mit der Notwendigkeit eines geschlossenen Versammlungsraums vereinbar war.

Nun zeigt sich: wie die Figurenbaldachine im Altarschrein zum Laubenbaldachin verschmelzen, so auch die Jochgewölbe nun endgültig zum ein-

⁵⁶ Büchner, aaO, S. 188; er zitiert dazu aus Sedlmayrs *Charakteristik der Baukunst des 15. Jahrhunderts* (Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950, S. 488): '... irrational verschneiden die aus Sterngewölben entlassenen Rippenäste in die Baumäste mächtiger Säulen.' Die dort vorangehenden Sätze wären nunmehr zu überprüfen.

⁵⁷ Dazu am Anfang Pirna, dann Chorlösungen wie Schwäb. Gmünd und der Westchor von Kronach etc.

heitlichen Laubengewölbe, in Schiff und Chor. So enden die architektonischen Baldachinsysteme des Mittelalters im einheitlichen Laubenbaldachin. Zugleich aber ist – mit derart einheitlicher Decke und völlig freigestellten Stützen – die Raumform der Renaissance vorbereitet.

Gegen außen ist der Himmelsgarten der Kirche durch nüchtern-einfache Mauern abgeschlossen – zumal bei (an den Schiffen besonders geläufigen) eingezogenen Strebepfeilern. Das Tor nimmt nun wie aus Holz geschnittene Stabwerk- oder sogar Astwerkformen an. Es kann in Extremfällen, wie bei der Schloßkirche von Chemnitz,⁵⁸ ganz offen zum Gartentor werden, aus Holzstämmen und Astwerk mit zwei Laubenbogen für Maria und die Dreifaltigkeit über dem Eingang.

Der Reichtum ist sonst aber ganz für das Innere aufgespart. Hier umhegt der Garten in Laubengestalt die Zaubergewächse auf seinem Grund und entfaltet kleine Anlauben nach allen Seiten gegen die Außenmauer zu. Gegen Osten liegt die größte und kostbarste von ihnen: die Chorlaube; und diese wieder schließt die innerste Laube im Schrein des Hochaltars ein. „Der Schrein gibt gleichsam einen Ausschnitt aus dem Innersten des Himmels, im Goldglanz geheimnisvoll leuchtend, in einem Leuchten, dem – mystisch, deutsch – auch ein dunkler Glanz beigemischt ist.“⁵⁹ Das Hell-dunkel der Laubengestalt wie ihr Bedeutungsgehalt ist in diesem Satz Sedlmayrs gefaßt.

So fügt sich auch noch die Sakralkunst der Spätgotik der Reihe von Himmelsbildern an, die er unter dem Titel 'Architektur als abbildende Kunst' erstmalig zusammengesehen hat.⁶⁰

Es war davon die Rede, daß sich das profane Dasein jener Menschen zum Großteil in Lauben und Erkern, in der Zone am Rande von Innen und Außen abgespielt hat. Nun erweist sich, daß auch ihr religiöses Leben in einer analogen Laubenwelt zuhause war.

Auch der Garten gehört einer Zwischenwelt, von Stadt, Haus und freier Landschaft. Das Beschützte, Umhegte und Intime ist auch ihm eigen. Dem himmlischen Garten entspricht im Profanen das Hofgärtchen und die reich entfaltete Gartenzone außerhalb der Mauern der Stadt. Als künst-

⁵⁸ Propyläen-Kunstgeschichte VII, Abb. S. 331; W. Hentschel, Hans Witten, Der Meister H. W., Leipzig, 1938, Taf. 18.

⁵⁹ Kathedrale, aaO, S. 449.

⁶⁰ H. Sedlmayr, Epochen und Werke, II, 1960, S. 211 ff.: diese bahnbrechende Abhandlung, 1948 in den Sitz.-Ber. der Wiener Akademie (Band 225/3, S. 1 ff.) zuerst erschienen, ist nun insofern zu ergänzen, als das Paradies als Möglichkeit einer architektonischen Himmelsabbildung (jenseits der Gartenkunst) in die von Sedlmayr aufgestellte Reihe einzufügen ist.

lerisches Motiv blüht es in dem 'Liebesgarten': in Gemälden und vor allem auf Bildteppichen.

Bedenkt man den Reichtum an Kirchen, Kapellen, Wegsäulen und Marterln, den diese Zeit über ganz Süddeutschland ausgestreut hat, dann trifft man nur noch einmal einen so gewaltigen Beitrag zur Durchgestaltung der Landschaft mit Heiligtümern in so wenigen Jahrzehnten: nur im Spätbarock (und dem Rokoko) des 18. Jahrhunderts. Der Traum vom 'Land der Menschen als Garten Gottes' ist nur von dieser in vielem verwandten Epoche auf demselben Boden so opferfreudig wieder aufgenommen worden.

Daß dieser Gedanke der Zeit um 1500 selbst bewußt war, liegt uns zu behaupten fern. Dennoch ist es erlaubt, ihn mit dem Himmelsbild der Kathedrale zu konfrontieren, wenn man die Leistungen und das Wesen der beiden Zeitalter und Völker gerecht vergleichen will.

Anders bei der Darstellung von der neuen Ecclesia in dem Kirchengebäude als dem Abbild des himmlischen Gartens: In diesem Falle halten wir dafür, daß er der Epoche selbst wenigstens in ihren führenden religiösen und künstlerischen Kräften in gewisser Weise bewußt war. Zuviel Inhaltliches und Formales schießt da zusammen, als daß die Einheit nur aus Empfinden und Forminstinkt geboren glaubhaft wäre.⁶¹

Die Königin des Himmelsgartens

Wie der Wald dem Mann, dem Jäger gehört, so der Garten der Frau. Die Laube ist ihr Symbol; weiblich ist die Heiligkeit des Gewächses, das atmende Gedeihen.

Derart ist das neue Himmelsbild von Natur her in unerhörtem Grade weiblich betont. Christus wird am liebsten als Kind, auf dem Arm der Mutter verehrt; sie aber ist die zentrale Gestalt des neuen Himmels.

Als 1400 das Andachtsbild des Hortus Conclusus geboren wurde, da

⁶¹ Eine Frage, die sich vielleicht mit dem fortschreitenden Studium der theologischen und poetischen Texte zu Kirche und Kirchenbau aus jener Epoche noch klären könnte, bleibt vorläufig freilich offen: nämlich, ob die Darstellung des Himmelsgartens im Kirchengebäude der Zeit im Sinn eines künstlerischen und theologischen Gedankenprogramms bewußt war, oder nur in der Art des Mythos, in Bildern und Gestalten unmittelbar. Damit hängt das terminologische Problem Abbild oder Bild zusammen. Aber auch die genetische Entstehung und Wandlung der Himmelsideale hängt in ihrer Deutung an dieser Entscheidung. Im zweiten Fall, dem der Annahme mythischer Bildschöpfung, ließe sich der Weg von der Himmelsburg über den Himmelspalast (vielleicht den Himmelsaal) zum Himmelsgarten ohne Zweifel leichter verstehen.

spiegelte die sakrale Kunst alle ihre Gestalten als liebliche Kinder. Das Liedhafte dieser poetischen, zarten Frömmigkeit war zuerst in den Nonnenklöstern zuhause, bevor sich ihre Paradiesvorstellung der ganzen Kirche selbst bemächtigte.

Im Rahmen des Christlichen erscheint diese geradezu als eine matriarchalische Phase.

In der Kathedrale des 13. Jahrhunderts war ein Gleichgewicht zwischen Männlichem und Weiblichem erreicht. Die Marienkrönung über dem Hauptportal von Reims bezeichnet die Kunst wie die Religiosität der Epoche. Jetzt aber, in den Schreinen der großen Altäre, werden Gottvater und Christus mehr und mehr zu Assistenzfiguren der Himmelskönigin wie die Apostel und alle Heiligen um sie. Die schönsten Schreinaltäre (außer Kefermarkt und Rothenburg) sind immer wieder ihr geweiht: Gries, St. Wolfgang und Salzburg, Krakau und Bamberg, Lautenbach, Blaubeuren, Heilbronn, Creglingen, Moosburg, Mauer, Zwettl, der verlorene Straßburger Hochaltar, Niederrotweil und Breisach. Sie stehen auch oft in Kirchen, die nicht ihren Namen tragen und drängen alle Patrone in Assistenzposition. Und noch einmal blühen die Wallfahrtsorte Mariae mächtig auf. Zu den altberühmten, Altötting, Einsiedeln und Marizell an der Spitze, tritt eine Fülle von neuen, zuletzt 1519 die Schöne Maria in Regensburg: knapp vor dem gigantischen Zusammenbruch in den zwanziger Jahren.

Das Ideal vom Himmelsgarten trägt schon in diesem extrem Femininen den Keim des Unterganges. Eine nicht minder große Gefährdung steht im Zusammenhang damit: kein Abbild des Himmels sonst hat sich so tief auf die Erde herabgesenkt, buchstäblich auf einem Boden mit dem Menschen selbst und in Augenhöhe mit ihm – wie Maria zu dem Stifter auf Gerharts Straßburger Epitaph. Das Anschauliche der Menschenwelt durchdringt so alles Detail mit seinem Realismus, gerade um dem mystischen Ganzen Überzeugungskraft zu verleihen. Aber damit wird dieser Menschenwelt soviel an Bedeutung und Kraft gegeben, daß sie zunächst im Profanen Eigenwert gewinnt und endlich zugunsten dieser neuen Eigenwürde auch im Religiösen den mystischen Rahmen sprengt.

Es genügt, an Huizinga und Peuckert⁶² zu erinnern: dafür, wie grausam diese Marienwelt und ihre Verklärung in der sakralen Kunst mit der historischen Wirklichkeit kontrastiert, mit jener von Zwiespalt, Zweifel und Aberglauben in schwerster Krise geschüttelten Zeit, in der mit der

⁶² W. E. Peuckert, Die große Wende. Das apokalyptische Saeculum und Luther. Geistesgeschichte und Volkskunde. Hamburg 1948.

Geistigkeit auch die weltliche Ordnung des Mittelalters zerbricht, bevor eine neue sie ersetzt. Inter faeces et urinam nascimur. So kann der Historiker in jenem Traumbild nur wieder ein Zeugnis der Hybris sehen. Aber gerade in solchen Krisenzeiten wächst zumeist – und erst recht auf unserem deutschen Boden – ein alle Gegenkräfte mit Leidenschaft sammelndes Ideal, das stark genug ist, Kunstwerke von Ewigkeitshöhe hervorzu bringen.

Zur Geschichte der Erscheinung

Es wird kaum gelingen, den Augenblick zu fassen, in dem es einem oder wenigen Menschen – Denkern, Auftraggebern, Künstlern – möglich wurde, anstelle eines älteren Bildes (dem der Sternengewölbehallen?) das neue zu setzen und als im Kirchenraum darstellbar ins Auge zu fassen. Zunächst mögen aus dem Unbewußten heraus kleine Einzelvorstöße stattfinden, in unserem Fall etwa in der Richtung dynamischer, protovegetabler Architekturform oder pflanzlichen Einzeldekors, die gerade noch in der älteren Gesamtkonzeption Platz finden können. An diesen Vorstößen – und analog in religiös-poetischen Bereich – mag sich der Funke entzünden: und von da an treibt alles auf die neue Einheit hin. Sobald die Konzeption vom Himmelsgarten gefaßt war, mag zunächst der profane Garten manches Vorbild geboten haben. Als sie ihre Höhe erreichte, wird sie ihm Vieles zurückgegeben haben. So vermuten wir auch das Verhältnis von Himmelsburg und profaner Burg in der Romanik, das von Palast und Kathedrale in der Frühgotik: zuerst nehmend, dann gebend.

Als Geburtsland der neuen Idee erwarten wir den deutschen Südwesten. Denn dort war schon ihre Vorformung in den frühen Andachtsbildern entstanden, dort läßt sich das protovegetabile Grundgefühl weit zurückverfolgen. Und dort schafft Nikolaus Gerhart schon 1464 mit dem Busang-Epitaph die erste Skulpturenlaube, die Aug'-in-Aug'-Beziehung von Himmelskönigin und Stifter und die erste Astwerkbereicherung in der Plastik. Von da ist ohne Zweifel die Astauflage zu Pachters Grieser Altar gekommen. Vielleicht war Nikolaus Gerhart – es ist alles verloren – auch der Schöpfer der ersten Laube im Altarschrein.

Der deutsche Südwesten bleibt auch weiterhin das Herzgebiet des Laubwerks.⁶³ Am engsten schließen sich Schwaben und das westliche Franken an Neckar und unterem Main an. Es strahlt nach Norden und über Bayern

⁶³ Hier, wie bei den später folgenden Bemerkungen zum Eindringen der Girlande stützen wir uns auf die Ergebnisse von Margot Braun, s. o. Anm. 13.

nach Österreich, Böhmen und Sachsen aus, etwas zurückhaltender nach Nürnberg. Und wie der Oberrhein am Beginn steht, so ist er auch das Rückzugsgebiet, in dem sich (Breisach) das Laubwerk bis in die zwanziger Jahre halten kann, während überall sonst in Süddeutschland schon die Girlande siegt.⁶⁴ Derselbe alemannische Stamm hat den Christbaum überliefert und mit dem Beginn der Romantik in alle deutschen Länder entsandt.

Zu Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts steht das Ideal des Himmelsgartens auf seiner Höhe. Pachera's Salzburger Maria, die Frühwerke Riemenschneiders und Gregor Erharts bezeichnen diesen Höhepunkt des von uns schon andernorts markierten lyrischen Stils. Die sentimentale Empfindung des Marianischen herrscht auch über die männlichen Gestalten, noch einmal klingt die S-Linie der Gotik auf, das Laubwerkspalier durchsetzt sich mit Blüten.⁶⁵

Aber schon um die Mitte der neunziger Jahre erfolgt eine erste harte Reaktion. Ihr wichtigster Träger wird mit seiner Rückkehr von der ersten Italienreise Albrecht Dürer, der in den frühen neunziger Jahren noch dem lyrischen Ideal im Zeichen Schongauers gefolgt war. Er bringt aus dem Süden ein neues Menschenmaß und ein neues Maß des Kunstwerks und seiner Autonomie. Mit seinen Kupferstichen und Holzschnitten dient er vor allem einem neuen profanen Liebhaberkreis: den Humanisten, zu denen er sich gesellt. Brutal brechen in die weiblich bestimmte Traumwelt seine Athletenfiguren antiker Herkunft, mit Herkules an der Spitze, breitschultrig und täterisch ein. Auch die Frau wird da neu gesehen und im Akt rücksichtslos entkleidet. Die kraftvolle Sinnlichkeit der 'Vier Hexen', die Modellnüchternheit des 'Großen Glücks' müssen Sprengwirkung gehabt haben. Nicht weniger umwälzend aber im Rahmen des Religiösen selbst der mächtige Sturmwind in der Großen Passion und vor allem in der Apokalypse.

⁶⁴ Zumindest in Süddeutschland; auch der Norden und Mitteldeutschland sind Rückzugsgebiete des Gewächsstiles.

⁶⁵ Auch in Italien liegt um 1490/95 der Höhepunkt des lyrisch-sentimentalen Marienstils bei Botticelli, Perugino, Giovanni Bellini; bei Mantegna (Madonna della Vittoria, Paris) einmal sogar die Maria in der grünen Laube. Aber es ist eine Laube von Früchten, nicht von Rosen, wie die Früchte bei den Madonnen des Crivelli, und die Laube vertritt die Apsis. Ein anderes Marienideal und Kirchenideal steht dahinter. Auch in Frankreich fehlt in dieser Epoche das Laubwerkgewächs, obwohl es nach dem Nachweis von Margot Braun besonders in der Goldschmiedekunst um 1400 zuerst diese Formen prägt und auch schon eine architektonische Laube (Hotel de Bourgogne, Paris, Vorhalle mit Ästen anstelle der Rippen) hinterlassen hat. Von hier hat Margot Braun einen dünnen Strang über Lukas Moser und Meister E. S. nachgewiesen, besonders im Bereich der Glasmalerei, wo er zu Peter von Andlau und dem Beginn des deutschen Astlaubwerks führt.

In den gleichen neunziger Jahren tut – auch für die bildende Kunst – einer der großen Humanisten selbst den nächsten Schritt: Konrad Celtis, der auf Dürers Widmungsholzschnitt für die 'Quattuor Libri' mit dem Kaiser in einer wuchernden Laubwerkhecke erscheint. Celtis sprengt den Garten auf. Er entdeckt den Wald, den Strom und die freie Landschaft als Dichter, entdeckt in der Germania des Tacitus den Anfang der deutschen Geschichte und preist das naturhafte Leben der Ahnen und besonders ihre Gottesverehrung im freien Hain.

Um 1500 werden diese Gedanken auch für die Kunst der nun aufsteigenden großen deutschen Maler bahnbrechend. Dürers Marienleben ist von ihnen ebenso berührt wie Cranachs Frühschaffen in Wien unmittelbar durch Celtis und dessen Universitätskollegen angeregt wurde. Eine neue Welt-Malerei entsteht, die den Wald erschließt und in der Landschaft und Mensch protopanthistisch eins werden.

Dies führt die Maler auch zu einer neuen Konzeption des Marienbildes. Die Jungfrau muß aus Laube und Garten in Wald und Weite hinaus. Zunächst gibt die 'Ruhe auf der Flucht' die Motivierung für die herrlichen Gemälde Cranachs von 1504 und Altdorfers von 1510, auch für Baldungs Fassungen in Wien und Nürnberg. Von da geht es zu Grünewalds Marien in Isenheim und Stuppach.⁶⁶

Damit ist begründet, warum, gerade um 1500, der Bildschnitzerschrein durch die Malerei aus der Führung verdrängt wird. Denn nur sie vermag mit ihren illusionären Mitteln den Menschen in der Allnatur zu fassen. Zugleich ist wieder ein Schritt auf das Männliche hin getan, denn der Wald und die freie Landschaft gehören mehr dem Mann.

Dürer und Celtis aber sind auch die Toröffner für die südliche Girlande, die Besiegerin des Laubwerks. Die neue Form taucht 1502 im Norden zum ersten Mal bei dem zweiten Holzschnitt Dürers zu dem Celtis-Buch auf, als Rahmen um die Philosophie. Und der Wiener Grabstein des Celtis von 1508 in St. Stephan zu Wien führt sie zum ersten Mal in der Plastik ein. Sie ist Würde- und Siegeszeichen der Humanisten. Deshalb erscheint sie zunächst bei den Malern der neuen Generation, die zu ihnen zählen. 1503 gebraucht sie Dürer zu dem Exlibris-Entwurf für seinen Freund Pirckheimer. 1505 und 1506 nehmen sie Cranach und Altdorfer auf. Um 1510 aber dringt die Girlande auch breit in die Sakralkunst ein, zunächst mit dem neuen Typus des Steinaltars in Augsburg und Wien; dann um 1515

⁶⁶ Gleichzeitig mit Cranach um 1503–05 auch in Italien die Madonna 'im Grünen' bei Leonardo (Anna Selbdritt), Raffael, Giorgione (Castelfranco-Madonna), Tizian (Zigeunermadonna) und dem späten Bellini.

erobert sie – Mauer bei Melk – zum ersten Mal einen geschnitzten Schrein-altar.

So bedroht, verteidigt sich das marianische Kirchenideal, indem es den Weg der Maler mitzuschreiten versucht: der Garten verwaldet.

Schon in Heilbronn kündigt sich an, was der 1500 begonnene verlorene Hochaltar in Straßburg voll entwickelt zeigt: Aus dem Laubenspalier wird eine den ganzen Schrein überwuchernde Waldhecke, aus der die Hauptgruppe nur mehr ausgespart ist und durch die rundum Halbfiguren hervorlugen. Gleichzeitig treten Extremformen der Verwaldung auch bei den anderen Gewächsen auf: Sakramentshaus in Hagenau, Tulpenkanzel, Sigmaringer Monstranz.

Analog verwaldet die Architektur mit den wildbewegten Schlingrippen der späten Gewölbe und in Sonderlösungen, wie der von Kötschach. Sie entsteht 1518, in denselben pathetischen Jahren des späten zweiten Jahrzehnts, die die letzten großartigen Schnitzaltäre hervorbringen.⁶⁷ In ihnen verwandeln sich, während die Wolken des Himmels in die Schreine eindringen (Zwettl, Niederrotweil, Breisach), während die Rübezahlmäre auftaucht und das Leben der Wildleute und Hexen zum Malerthema wird, auch die heiligsten Gestalten Gottvaters, Christi und der Apostel zu einem ausbündigen Waldgeschlecht, dem, eigentümlich trunken und bewußt-los, auch Maria selbst angehört. Welcher Weg vom Marburger Altar des 13. Jahrhunderts bis zu diesem Ende der deutschen Altarfigur!

Diese Altäre sind wie ein letztes Aufbäumen zugunsten der marianisch bestimmten Welt. Dann siegt die Girlande der neuen Menschenwürde über die Heiligkeit des Laubwerkbogens, siegt die Säule über das Gewächs, der Wald verschwindet und Luther vertreibt die Königin aus ihren Kirchen, zerbricht ihre Krone.

⁶⁷ Vgl. K. Oettinger, Die Assunta-Phase in Deutschland (Festschrift für Peter Metz, Berlin, im Erscheinen): die Abhandlung erweitert die hier gegebenen Ausblicke unter einem anderen Gesichtspunkt.

HERBERT SIEBENHÜNER

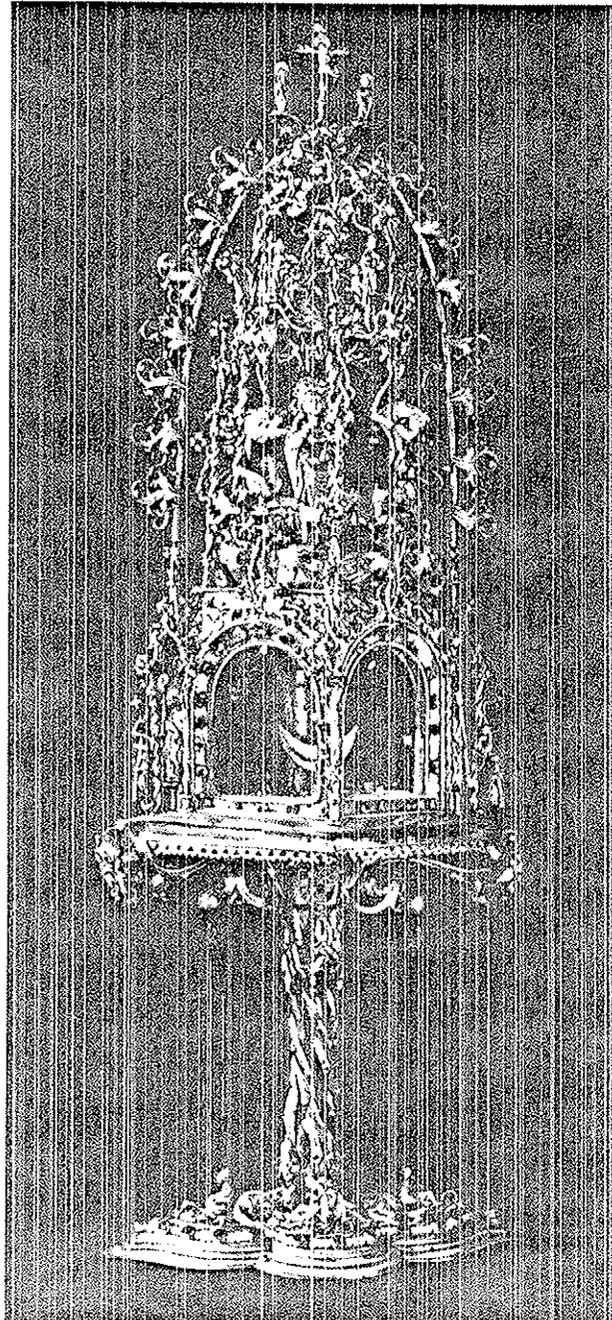
UMRISSE ZUR GESCHICHTE
DER AUSSTATTUNG VON ST. PETER IN ROM
VON PAUL III. BIS PAUL V. (1547–1606)

Durch Jahrzehnte hat die an Problemen und Komplikationen reiche Entwicklungs- und Baugeschichte der Peterskirche von Bramante bis Michelangelo die Forschung fasziniert, während der Verwirklichung von Michelangelos endgültigem Zentralbauplan nach seinem unter Paul III. entstandenem Modell nur ein beschränktes Interesse entgegengebracht wurde. Von der Baugeschichte der Kuppel abgesehen, sind sowohl die einzelnen Bauphasen des Unternehmens bis zu dem Langhaus-Entwurf des Carlo Maderno, wie die Anteile der jeweiligen Architekten oder die Fragen, was tatsächlich nach dem Plan gebaut wurde und was man abweichend von ihm gestaltete, kaum untersucht, obschon die Archivforschung hierzu ein umfangreiches Aktenmaterial bereitgestellt hatte.¹ Noch weniger sind jene Fragen visiert worden, die sich mit der Kritik an Michelangelos Plan, das heißt mit jenen Wünschen und Planungen beschäftigten, die auf eine Umformung oder Erweiterung des Zentralbaues hinzielten und mit dem Langhausplan des C. Maderno endeten. So ist es auch begreiflich, daß die Frage, wie dann überhaupt die Ausstattung des Zentralbaues geplant und was von ihr tatsächlich ausgeführt worden ist – von dem einzigen Versuch H. Sedlmayrs² abgesehen – nicht in den Blickpunkt des Interesses gerückt wurde. Zwar gibt es gewichtige Untersuchungen zu einzelnen Denkmälern, die für Neu-St. Peter geplant oder ausgeführt wurden, wie zum Grabmal Pauls III. oder zu einzelnen Altären oder zu sonstigen Ausstattungsstücken, aber nicht den Versuch einer Zusammenstellung des für Neu-St. Peter geschaf-

Die Abbildungen siehe Tafel IX–XLVIII, im Text die Abbildungen 17, 22, 32.

¹ Die abgekürzt zitierte Literatur ist auf Seite 319–320 verzeichnet.

² H. Sedlmayr, Der Bilderkreis von Neu-St. Peter in Rom, Epochen und Werke, II 1960, 7–44.



Sigmaringer Monstranz 1505
Siehe Text Seite 215.

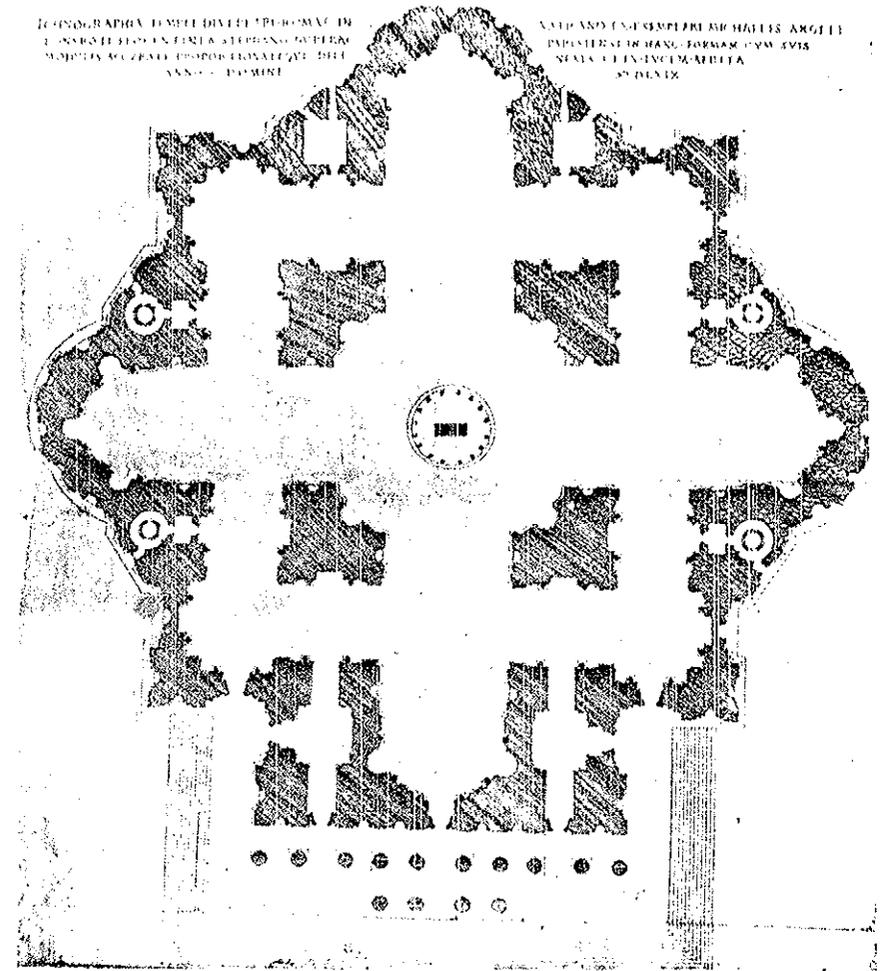


Abb. 1: St. Peter, Grundriß -El. Dupérac, 1569: