

Abendländische Darstellungen der Maria Platytera.

Von Sigfrid H. Steinberg

Leipzig S 3 Kantstraße 61 A.

Seit dem 9. Jahrhundert auf Bleibullen und Münzen, seit dem 12. Jahrhundert auf Malereien und in Skulpturen erscheint im Herrschaftsbereich der griechischen Kirche ein Madonnentypus, der sich in der russischen Kirche bis ins 17. Jahrhundert erhalten hat, der aber der abendländischen Kirche fast völlig fremd geblieben ist: die Madonna Platytera¹⁾. Sie hat ihren Namen von den Worten eines byzantinischen Lobgesanges Ἐπι σοὶ χαίρει erhalten, in welchem es heißt: „Er hat dein Inneres umfangreicher als die Himmel (πλατυτέραν οὐρανῶν) gemacht²⁾.“ Die Maria Platytera ist eine Fortbildung des Typus der Maria Orans; von diesem ist die Grundhaltung der Madonna übernommen: sie sitzt, beide Hände seitlich mit den Handflächen nach oben zum Gebet ausgestreckt, in frontaler Haltung, ohne daß der göttliche Knabe auf ihrem Schoß von ihr gestützt wird. Das wesentliche Merkmal der Platytera aber besteht darin, daß das Kind in einen geschlossenen Kreis oder Doppelkreis versetzt ist, von dem es nicht deutlich wird, ob er vor der Brust oder im Leibe der Maria gedacht ist; doch scheint mir im Hinblick auf die erwähnte Lobpreisung das letztere wahrscheinlicher zu sein.

Während Darstellungen der Maria Platytera in der östlichen Kirche außerordentlich häufig vorkommen, sind innerhalb der römischen Kirche bisher nur zwei Wiedergaben bekannt, denen ich eine dritte hinzufügen kann. Vorweg sei bemerkt, daß das merkwürdige Straßburger Fahnenbild des 15. Jahrhunderts, das als der letzte Ausläufer des Platytera-Typus im Abendlande gilt, diesem überhaupt nicht zu-

1) Das Hauptwerk über Mariendarstellungen ist N. P. Kondakow, Ikonographie der Mutter Gottes (in russischer Sprache; 2 Bde., Petersburg 1914/15). Die einschlägigen Angaben bei K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. I (Freiburg 1928) sind zur Einführung und wegen der Literaturangaben zu empfehlen. Über den Platytera-Typus vgl. Künstle, a. a. O., S. 620, O. M. Dalton, Byzantine Art and Archeology (Oxford 1911), S. 674 und P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden (Düsseldorf 1916), S. 466 ff.

2) H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern (Leipzig 1891), S. 108 f.

zuordnen ist; denn diese Maria ist eine Orans, der grade das entscheidende Merkmal der Platytera — die Einschließung des Kindes in einen Kreis — fehlt³⁾. Es bleiben also zunächst übrig: das Marmorrelief in S. Maria Mater Domini zu Venedig⁴⁾ und die Wandmalerei in der nördlichen Empore des Westbaus von St. Pantaleon zu Köln⁵⁾. Beide Marienbilder stammen aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, also aus der Zeit des Lateinischen Kaisertums in Konstantinopel; das will besagen: aus einer Epoche, in der die Abendländer häufiger und bequemer als je zuvor oder hernach mit den Institutionen und Ausdrucksformen der griechischen Kirche in Berührung gekommen sind. Welchen Anteil Venedig am 4. Kreuzzug und an der Einrichtung der lateinischen Herrschaft im byzantinischen Reich gehabt hat, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden: diese Beziehungen reichen voll aus, um die Übernahme eines ausgesprochen östlichen Madonnentyps durch venezianische Künstler zu erklären.

Aber auch für das deutsche Platyterabild läßt sich eine Begründung geben: seit dem ersten Kreuzzug, an dem der niederlothringische Herzog Gottfrid als einziger deutscher Fürst teilnahm, hat gerade der Niederrhein sich in besonderem Maße an diesen Fahrten beteiligt; es sei nur erwähnt, daß der 5. Kreuzzug (1217—1221) zum guten Teil ein Werk des Kölner Domscholasters Oliver war und daß auch der traurige Kinderkreuzzug von 1212 in Deutschland seinen Ausgang von Köln genommen hat. Und zu diesen persönlichen (und wirtschaftlichen) Beziehungen Kölns zum östlichen Mittelmeer tritt seit noch älterer Zeit eine besondere Verbundenheit des Klosters St. Pantaleon mit dem Griechentum, seitdem Erzbischof Gero (969—976) als Werber um die Prinzessin Theophanu in Byzanz gewirkt und von dort die Reliquien des heiligen Pantaleon mitgebracht hatte, in dessen Kirche dann die Kaiserin auch ihre letzte Ruhestätte gefunden hat⁶⁾. Gerade der 4. Kreuzzug wurde für St. Pantaleon bedeutungsvoll: aus der byzantinischen Beutemasse brachte der Ritter Heinrich von Ulmen (bei Koblenz) neben anderen Kostbarkeiten den Schädel

3) P. Perdrizet, La vierge aux bras étendues (Archives alsaciennes d'histoire de l'art, Jg. 1, 1922, S. 1—29); Abbildung auch bei *Künste*, a. a. O., Abb. 356. Perdrizet beachtet nicht, daß in der byzantinischen Kunst die Maria Orans durchaus selbständig neben der Platytera fortbestanden hat, daß also die Heranziehung der letzteren zur Erklärung des Straßburger Bildes nur verwirrend wirkt.

4) Abbildung bei *Künste*, a. a. O., Abb. 355.

5) Abbildung bei *Clemen*, a. a. O., Abb. 335.

6) Vgl. S. H. Steinberg und Chr. Steinberg-v. Pape, Die Bildnisse geistlicher und weltlicher Fürsten und Herren, Bd. I (Leipzig 1931), S. 6.

des heiligen Pantaleon mit nach Hause und schenkte ihn dem Kölner Kloster 7).

Einige Jahrzehnte früher und auf einem Boden, dem die in Venedig und Köln geläufigen Beziehungen zu Byzanz fehlten, ist das dritte, bisher in der Literatur unberücksichtigt gebliebene *Platytera*-Bild entstanden. Es befindet sich in dem Evangeliar, das Heinrich der Löwe um 1175 durch den Mönch Hermann in Kloster Helmarshausen bestellt und dann dem Braunschweiger Dom geschenkt hat 8). Das eine der Widmungsblätter zeigt in der unteren Hälfte den Herzog und die Herzogin mit den Braunschweiger Schutzheiligen Blasius und Aegidius, während darüber zwischen Johannes dem Täufer und Bartholomäus — gleichfalls Patronen des Doms — die Mutter Gottes in der *Mandorla* angebracht ist; und diese *Madonna* ist in der typischen Form der *Platytera* wiedergegeben 9). Die Inschriften der Spruchbänder sind leider nur noch so lückenhaft zu entziffern, daß sich ihre Herkunft nicht bestimmen läßt; *Bibelve* sind es nicht 10).

Um dem Ursprung dieser um 1175 in Sachsen auffälligen Darstellung näher zu kommen, empfiehlt es sich, ein weiteres Bild des Evangeliers heranzuziehen, auf dem sich eine ebenso seltene Variation eines gebräuchlichen Typus befindet: der Christus auf dem Hauptwidmungsbild des Kodex hält in beiden Händen eine *Schriftrolle* 11), während die bekannte übliche Darstellung ihn mit einem Buch in der Linken, die Rechte zum Segen erhoben wiedergibt — geringe Abweichungen davon sind nur Spielarten ohne besondere Bedeutung. Das maßgebende Werk über die romanischen Christusbilder 12) bringt unter seinen zahlreichen Reproduktionen nicht eine einzige dem *Heinrichs-Evangeliar* entsprechende, und ich vermag aus anderen Quellen nur zwei weitere nachzuweisen: den Christus auf dem *Lukasbild* im *Reichenauer Evangeliar* *Ottos III.* 13) und den auf dem *Widmungsbild* des *Kölner Hieronymus-Kodex* 14). Bei dem erstgenannten Bild steht der Zusammenhang mit der byzantinischen Tradition außer Zwei-

7) Die *Kunstdenkmäler der Stadt Köln* II, 2. Bearb. von H. Rahtgens und H. Roth (Düsseldorf 1929), S. 454; daselbst Fig. 72 auch eine Abbildung des *Platytera*-Gemäldes.

8) Steinberg, a. a. O., S. 98 f. und 141.

9) Steinberg, a. a. O., Abb. 125.

10) Deutlich zu erkennen ist das *Schriftband* des Apostels *Bartholomäus*: *Qui nos venerantur. Bei Johannes lese ich: Pes... antur... ita, bei Maria: ... um vitę me sub(mit)ente venite.*

11) Steinberg, a. a. O., Abb. 124.

12) R. Berger, *Die Darstellung des thronenden Christus* (Reutlingen 1926).

13) Farbige Abbildung bei M. Hauttonn, *Die Kunst des frühen Mittelalters* (Berlin [1929]), Taf. 11.

14) Steinberg, a. a. O., Abb. 21.

fel¹⁵⁾, und das zweite stammt eben wieder aus Köln oder ist doch von einem Kölner Erzbischof in Auftrag gegeben worden¹⁶⁾.

Abhängigkeit von byzantinischen Mustern ist also auch für das Christusbild des Braunschweiger Evangeliars vorauszusetzen, ebenso wie für das Marienbild darin. Dogmatische Folgerungen lassen sich allerdings nicht ohne weiteres daraus ziehen — wir wissen jedenfalls nichts, was an der römisch-katholischen Rechtgläubigkeit Heinrichs des Löwen im mindesten zweifeln ließe. Die künstlerische Anregung für die Übernahme dieser griechischen Darstellungsformen der göttlichen Gestalten aber kann mit großer Bestimmtheit auf die Eindrücke zurückgeführt werden, die der Sachsenherzog auf seiner Pilgerfahrt ins Heilige Land — im Grunde genommen handelte es sich dabei um einen regelrechten Kreuzzug — 1172 empfangen hat. Heinrichs Zug umfaßte mehr als tausend Mann, und wenn unter diesen auch nicht der Abt von Helmarshausen genannt wird, so wissen wir doch von mehreren anderen sächsischen Prälaten, die ihn begleiteten. Daß sich unter deren Gefolge auch Helmarshäuser Mönche, vielleicht sogar der Illustrator des Evangeliars, befunden haben, ist gar nicht unwahrscheinlich — muß man sich doch überhaupt die Umgebung mittelalterlicher Herrscher, voran natürlich die königliche „Kapelle“, stets reichlich mit Fachmännern für die verschiedenen Aufgaben und Interessengebiete besetzt vorstellen. Wenn auch Heinrich der Löwe nicht wie Bernward von Hildesheim geradezu Künstler „mit sich an den Hof und auf längere Reisen“ geführt haben wird, um diese zur Beobachtung und Nachahmung bedeutender Kunstwerke zu ermuntern¹⁷⁾, so ist des Herzogs Teilnahme an literarischen und künstlerischen Angelegenheiten doch zu gut bezeugt¹⁸⁾, als daß man nicht kunstsinnige und kunstverständige Männer unter seinen Vertrauten anzunehmen hätte.

Ein später Nachklang der Maria Platytera-Darstellungen ist schließlich jene Abart der Schutzmantelmadonna, die bezeichnender-

15) Auf die höchst charakteristische Übernahme eines byzantinischen Stilmittels bei dem Bildnis Ottos III. in diesem Kodex macht P. E. Schramm, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, Bd. I (Leipzig 1928), S. 95 aufmerksam.

16) Steinberg, a. a. O., S. 42 f. ist die Möglichkeit erwogen, daß der Kodex in einer bairischen Werkstatt entstanden sei, um seine Ausnahmestellung in der Kölner Kunst zu erklären. Doch würde auch in diesem Fall, wie bei künstlerischen Aufträgen im Mittelalter üblich, die Bildgestaltung auf den Besteller, Erzbischof Friedrich I. von Köln, oder dessen Berater Rupert, der 1120—1135 das Köln unmittelbar benachbarte Kloster Deutz leitete, zurückzuführen sein.

17) Thangmar, Vita Bernwardi, cap. 6.

18) Vgl. dazu Fr. Philippi, Heinrich der Löwe als Beförderer von Kunst und Wissenschaft (Hist. Zschr. Bd. 127, S. 50 ff.).

weise nur in Venedig vorkommt, wo sie von der Mitte des 14. bis zu der des 15. Jahrhunderts nachweisbar ist. Das Kind ist wie üblich von einem Kreis, häufiger jedoch von einer Mandorla umgeben, wobei die Umrahmung jetzt aber deutlich vor der Brust der Mutter angebracht ist; und zwar wirkt sie wie eine große Spange, die den herabwallenden Mantel zusammenhält — man hat also die alte Symbolik der Anordnung nicht mehr verstanden¹⁹⁾.

Ob die griechische (und die russische) Kirche mit dem Platytera-Typus besondere dogmatische Spekulationen verbunden hat und ob gerade deshalb seine Verbreitung in der römischen Kirche auf Widerstand gestoßen ist, ließ sich nicht feststellen. Daß die abendländischen Darstellungen, wenn auch überaus selten, unbeanstandet geblieben sind, spricht gegen diese Annahme. Eine bemerkenswerte Abänderung des griechischen Typus deutet eher auf eine beabsichtigte Einverleibung in den abendländischen Formenschatz der Marienbilder hin: die byzantinische Platytera wird als Nonne, das Haupt mit einem Schleier umgeben, dargestellt, und die Venezianer sind bei dieser Auffassung geblieben — für ihre enge Verbundenheit mit dem östlichen Kulturkreis bezeichnend. Die beiden deutschen Bilder hingegen haben eine entscheidende Abwandlung erfahren: der Helmarshäuser Miniator hat der Madonna in die linke Hand einen Gegenstand gegeben, der die Weltkugel mit einer Lilie auf einem Knauf darüber zu sein scheint, und auf dem Kölner Bild hält Maria in der Rechten ein Lilienzepter. Ist dadurch in beiden Fällen die griechische Gebetsgeste aufgegeben worden, so wird die unterschiedliche Auffassung noch weiter ausgeprägt: an Stelle des Nonnenschleiers tragen die deutschen Marien eine Krone auf dem Haupte. Krone, Zepter und Weltkugel machen hinreichend deutlich, daß Maria nicht als Nonne, sondern als Königin verstanden werden soll — eine bedeutsame Parallele zu dem in der romanischen Kunst vorherrschenden Typus des Christus Rex!

Diese Beobachtung läßt hoffen, daß eine Untersuchung der Maria Platytera-Bilder unter dogmengeschichtlichen Gesichtspunkten zu Ergebnissen gelangen kann, die über das Einzelproblem hinaus vielleicht neue Erkenntnisse über griechische und lateinische Gottesverehrung erschließen.

¹⁹⁾ H. von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig* (Leipzig 1903), S. 229; V. Sußmann, *Maria mit dem Schutzmantel* (Marburger Jb. f. bildende Kunst V, 1929, S. 285—351), S. 314 f. und 352, *Abbildungen solcher Madonnen bei V. C. Habicht, Maria* (Oldenburg 1926), Taf. 47; Perdrizet, a. a. O., S. 17; Sußmann, a. a. O., Abb. 22.