

Maren Christine Härtel

Die Verkündigungsgruppe von der Sakristei der Hildesheimer Andreaskirche # Würdigung eines lange verloren geglaubten Werks des Internationalen Stils

Zu den seltenen Beispielen der Hildesheimer Monumentalplastik der Zeit um 1400 zählt eine Verkündigungsgruppe, die sich bis 1945 an den Strebeböckeln der Sakristeiaußenwand der Andreaskirche befand und danach wie viele andere Kulturgüter in der stark kriegszerstörten Stadt als verschollen galt. Während die dazugehörige Madonna im Rahmen einer monographischen Arbeit über die Andreaskirche bereits ausfindig gemacht werden konnte¹, war der Verbleib der Engelsfigur bislang ungeklärt. Erst ein Hinweis von Michael Brandt, Direktor des Hildesheimer Dom-Museums, nach der Veröffentlichung der einzigen erhaltenen fotografischen Aufnahme von der Gruppe »in situ« (Abb. 1)² führte zur Auffindung der Figur.³ Nach ihrer Restaurierung durch den Hildesheimer Steinmetzbetrieb Willi Stemme im Jahr 1999 befindet sie sich heute im Hauptgebäude des Hildesheimer Gymnasiums Andreanum⁴, wo sie auf einem modernen Sockel stehend an der Wand befestigt ist (Abb. 2).⁵ Leider ist der Engel im Vergleich zur Marienfigur, die an einem geschützten Platz im Kreuzgang des Hildesheimer Michaelisklosters⁶ stand, sehr viel stärker verwittert, so dass eine Detailanalyse nur noch ansatzweise möglich ist.⁷ Trotzdem erscheint eine erneute und vertiefende Auseinandersetzung mit diesem Stück lohnend, da erst mit dessen Auffindung die kunsthistorische Einschätzung der beiden aufeinander bezogenen Figuren möglich ist.



ABB. 1 _ Hildesheim, St. Andreas, Südseite der Sakristei, »Verkündigung an Maria« (1926).

Die Monumentalskulptur der Zeit um 1400, die gemeinhin auch als Phase des »Weichen Stils«⁸ bezeichnet wird, erhält in Hildesheim nun gewichtigen Zuwachs und verbessert die Ausgangslage für eine längst überfällige Neubewertung der gotischen Skulptur in der Stadt und der Region.⁹ Darüber hinaus kann der Kreis der großplastischen Verkündigungsdarstellungen um dieses Hildesheimer Beispiel erweitert werden.



ABB. 2 _ Hildesheim, Andreanum, Verkündigungengel von der Sakristei der Andreaskirche.

Die Unkenntnis über den Entstehungszusammenhang der beiden Figuren mag der Grund dafür sein, dass sie in ihrer getrennten Existenz nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr wahrgenommen wurden. Die beiden einzigen Besprechungen stammen aus der Zeit vor ihrem Abbau. Im Jahr 1917 war die Verkündigungsgruppe der Andreaskirche erstmals Gegenstand einer kunsthistorischen Betrachtung. Victor Curt Habicht präsentierte sie in

seiner Arbeit zur mittelalterlichen Plastik Hildesheims. Bei seiner Beurteilung, die angesichts des von ihm vertretenen Wertekonservatismus jedoch mit Vorsicht zu betrachten ist, hob er die Marienfigur als gelungenes Beispiel einer Entwicklung hervor, die sich durch die wiedergewonnene Fähigkeit zu einer größeren Wirklichkeitstreue auszeichne. Damit unterscheide sie sich positiv von den im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts entstandenen Arbeiten, die Habicht aufgrund eines hier zutage tretenden künstlerischen Ideals mit einer bewusst auf Wirkung angelegten Gestaltung ablehnte. Die vom ihm konstatierte Tendenz zum Realismus führte er auf niederländisch-burgundische Einflüsse zurück.¹⁰

In der Veröffentlichung von Berthold Conrades aus dem Jahr 1929 wird ein Werkzusammenhang zwischen der Verkündigungsgruppe an der Sakristei der Andreaskirche, den Strebepfeilerfiguren an der Hildesheimer Mauritiuskirche und den Bremer Rathausfiguren hergestellt. Eine direkte Verbindung zwischen einem Steinmetzen Johannes und dessen Gehilfen Henning, die einer Schriftquelle zufolge mit den Arbeiten am Rathaus betreut waren,¹¹ und einem in Hildesheimer Urkunden auftretenden Steinmetzen Henning mochte Conrades wegen eines fehlenden Werkkorpus dieses Hildesheimer Meisters zwar nicht ziehen, wohl aber kommt er zu dem Resultat, die Hildesheimer Arbeiten seien von einem »parlerisch geschulten Manne zu Anfang des 15. Jahrhunderts geschaffen«¹² worden.

Das Verdienst der frühen Forschungsarbeiten von Habicht und Conrades für die Hildesheimer Skulptur um 1400 besteht vor allem darin, ein Beziehungsgeflecht innerhalb eines »niedersächsisch-hanseatischen Kunstkreises« mit den Zentren Braunschweig, Göttingen, Hildesheim, Bremen, Hamburg und Lübeck aufgedeckt und auf Parallelen zu verschiedenen Kunsträumen hingewiesen zu haben.¹³ Im speziellen Fall der Verkündigungsgruppe von der Andreaskirche wurde hier erstmals der Versuch unternommen, die Figuren in einen stilistischen Kontext zu stellen. Allerdings fiel die Beurteilung der beiden Kunsthistoriker unterschiedlich aus. Während Habicht für eine stilistische Ableitung den westlichen Kunstraum verantwortlich machte, wies Conrades auf die Verbindung zur Parler-Kunst hin, die in dieser Zeit vor allem im östlichen Kunstraum verankert wurde. Zur Klärung der Frage, welches stilistische Vorbild für die Figuren tatsächlich in Anspruch genommen werden kann, will die folgende Untersuchung beitragen.

Die Hildesheimer Verkündigung zeigt zwei getrennt aufgestellte, in einer Dialogsituation veranschaulichte Figuren, die in einem architektonischen Kontext an herausgehobener Stelle platziert waren. Für sie wurde vor die äußeren Strebepfeiler der Sakristei ein nahezu quadratischer Steinsockel aufgemauert, auf dem eine Säule mit pyramidalen Basis und sehr schlankem Schaft aufsteht. Die Kapitelle sind als Kelche geformt und mit zweireihigem Blattwerkschmuck versehen, der am Standort des Engels aus schlanken Blattlappen besteht, während sich auf der rechten Seite entsprechend dem höheren Bedeutungsgehalt der Marienfigur üppige kugelige Blattkrabben um den kelchförmigen Kapitellkorb winden. Ein Baldachin mit sparsamer Kantenverzierung und bekrönender Kreuzblume überfängt die Figuren.

Die schlanke Figur der Maria ist frontalansichtig angelegt und zeigt eine Haltung im Kontrapost mit zurückgestelltem rechtem Bein (Abb. 3). Diese Schrittstellung, die durch die Präsentation der Figur auf einem gewölbten Sockel mit nach vorn abschüssiger Fläche entsteht, wird im Oberkörper durch eine leichte Drehung im Schulterbereich aufgenommen. Der Kopf ist nach links zum Engel gewendet. Die Figur ist mit einem hochgeschlossenen Untergewand und einem stoffreichen Mantel mit hochstehendem Kragen, der wohl wie eine Kapuze über den Kopf zu ziehen ist, bekleidet. Unter dem langen, auf dem Boden gestauchten Untergewand sind die Schuhspitzen sichtbar, wobei der rechte Fuß des Standbeins durch die abgebrochene Schuhspitze erst auf den zweiten Blick zu erkennen ist. Die Falten sind zur Mitte hin betont und bilden durch die Raffung des einen Mantelendes mit der linken Hand und das Einklemmen des anderen Endes unter den rechten Unterarm flache Schüsselformen von der Leibesmitte bis zum Knie. Dabei zeigen sie nicht das für das Madonnenbild der Zeit um 1400 typische Bild einer Faltenkaskade mit tiefen Schüsselfalten, sondern präsentieren sich in flacher, gegenläufiger Anordnung, die zum Mantelsaum hin weiter abgeschwächt ist. Damit unterscheidet sich die Faltung deutlich von der ausladenden Faltenstruktur, die ein Charakteristikum der vor allem im östlichen Kunstkreis beheimateten »Schönen Madonnen« ist. Auffällig ist eine Faltenlinie, die sich von der rechten Schulter über die Brust und dann unter dem rechten Unterarm hindurch bis auf Kniehöhe zieht, um von dort bis kurz unterhalb der linken Hüfte wieder aufzusteigen. Über dem Spielbein bildet der von der linken Hand hochgezogene Mantelsaum eine tütenförmige Falte. Am linken Schienbein beschreibt der Mantelsaum eine S-förmige Linie. Durch die Stofffülle des Mantels entsteht an den Seiten ein differenziertes Faltensystem, das links zu gebogenen Stoffwülsten drapiert ist und



Abb. 3 / 4 Hildesheim, St. Andreas, Marienfigur von der Südseite der Sakristei (Zustand nach der Restaurierung). / Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte (St.-Annen-Kloster), Kluge Jungfrau 3.

rechts gegenläufig angeordnete, langgezogene Stoffmulden bildet. Als Hinweis auf die Weisheit und Schriftkenntnis Marias¹⁴ liegt auf der linken Hand und dem Unterarm ein aufgeschlagenes Buch, das von der rechten Hand unterstützend gehalten wird.

Das zarte, nach rechts gewandte Gesicht wird von gescheitelten, gewellten Haaren gerahmt, um die sich rückseitig der hohe Kragen legt. Zwei Strähnen sind nach vorn gezogen, wobei die auf der linken Seite durch die starke Verwitterung kaum noch sichtbar ist. Entsprechend dem dargestellten Moment im Marienleben ist ihr Haupt ungekrönt. Das Gesicht ist geprägt von der hohen Stirn, den vollen, weichen Wangen und dem ausgeprägten Doppelkinn. Die eingeschnittenen Augen sind geöffnet und auf den Engel gerichtet. Leider ist die Nase als wichtiges, die Gesichtszüge prägendes Merkmal nicht mehr vorhanden. Der schmallippige Mund ist geschlossen und unterstreicht den Eindruck ruhiger Gelassenheit, die die Figur insgesamt vermittelt.

Es scheint eine schlüssige Vorgehensweise zu sein, für die stilistische Ableitung bei der benachbarten, nur wenig älteren (letztes Viertel des 4. Jahrhunderts) Marienfigur des Hildesheimer Domportals anzusetzen, die ebenfalls zu einer getrennt stehenden Verkündigungsgruppe gehört. Schnell entsteht jedoch der Eindruck, dass hier weder in der Körperhaltung noch in der Gewandbildung, oder in der Ausprägung der Physiognomie ein Vergleichsobjekt zu finden ist. Die Körperachse der Marienfigur vom Dom bildet den charakteristischen S-Schwung aus, der für die sog. Schönen Madonnen kennzeichnend ist. Auf diese Bewegung gehen die tiefen, schweren Schüsselfalten in der Leibesmitte zurück, die mit der flächigen, gegenläufigen Faltenstruktur der Maria von der Andreaskirche nicht in Verbindung gebracht werden können. Der Maria mit den jugendlichen Gesichtszügen, den vollen, weichen Wangen und dem ausgeprägten Doppelkinn steht hier eine Figur mit schmalerer, strenger aufgefasser Physiognomie gegenüber.

Die Suche nach dem stilistischen Kontext führt in den norddeutschen Kunstraum, zur Lübecker Steinskulptur um 1400. Insbesondere die charakteristische Form der Gesichtsmodellierung verweist auf den Skulpturenzyklus der Lübecker Dominikanerkirche. Die Figuren der Klugen und Törichten Jungfrauen, die sich auch an anderer Stelle als vorbildhaft für die Bauplastik der Andreaskirche erwiesen¹⁵, eignen sich hier ebenfalls für Vergleichsstudien. So findet sich die ponderierte Ausrichtung der Figur mit ihrer hierauf abgestimmten Beinstellung bei den Klugen Jungfrauen 1 und 3¹⁶ (ABB. 4), bei denen das zurückgesetzte Standbein hinter einer tiefen Faltenmulde verborgen und das Spielbein nur so weit vorgestellt ist, dass unter dem Gewandsaum die Schuhspitze sichtbar wird. Auch die besondere Art der Gewandgestaltung, bei der ein Ende des Übergewands unter dem Arm gerafft und das andere Ende von der Hand hochgehoben wird, ist hier an-

zutreffen (s. *Kluge Jungfrauen 1, 2 und 3*). Zudem ist das Motiv des umgeschlagenen, hohen Mantelsaums, der wie ein Kragen hochsteht, bei der Klugen Jungfrau 5 sowie bei der Figur der Synagoge anzutreffen. In diesen Kontext gehört eine weitere Figur aus der Lübecker Dominikanerkirche, die von Anna Elisabeth Albrecht als Maria aus einer Verkündigungsgruppe identifiziert werden konnte¹⁷ (ABB. 5). Sie zeigt den auf Vorderansicht gearbeiteten Typus im Kontrapost mit zurückgesetztem Bein und unter dem Arm gebündeltem Gewand. Der Kopf mit dem langen gewellten Haupthaar ist nach rechts geneigt. Ehemals hielt sie in ihrer linken Hand ein geschlossenes Buch an den Körper gedrückt, das inzwischen zusammen mit der Hand verloren ist. Abweichend von dem Hildesheimer Werk ist allerdings die Gewanddrapierung angelegt, bei der ein Mantelende unter der linken Hand diagonal bis zur rechten Hüfte gezogen wird, wo es vom rechten Arm an den Körper gepresst wird. So bildet sich vor der Leibesmitte ein System von steifen Röhrenfalten und unter ihrer linken Hand die aus der lockeren Stoffmasse entstehenden tiefen Schüsselfalten.

Durch die Einordnung der Skulpturen aus der Dominikanerkirche in den flandrischen Kunstkreis¹⁸, ergibt sich auch für die in einem deutlichen Zusammenhang mit ihnen stehenden Hildesheimer Figuren eine neue Perspektive. Eine Beziehung zu der als Schlüsselwerk flämischer Steinskulptur geltenden, André Beauneveu zugeschriebenen Katharina, die zwischen 1374 und 1384 für die Grafenkapelle der Pfarrkirche Liebfrauen im belgischen Courtrai gefertigt worden ist, für die Lübecker Stücke wurde bereits aufgezeigt.¹⁹ Die Figur zeigt den bekannten frontal angelegten Frauentyp mit ausgestelltem Spielbein. Durch das unter dem linken Arm eingeklemmte Gewandende entsteht die Formation tiefer Schüsselfalten mit der von der rechten Schulter haarnadelförmig zur linken Hüfte gespannten Faltenlinie. Das ovale Gesicht mit den vollen Wangen und dem besonders charakteristischen Kinngrübchen wird von offenem, gewelltem Haar gerahmt, das in zwei Strähnen nach vorn auf die Brust fällt. Dabei ist die lockere naturalistische Haargestaltung dem Hildesheimer Stück viel ähnlicher als die starren Haarkappen des Lübecker Frauentyps. Körperhaltung, Kopftypus und Gewandanordnung sind in diesem bedeutenden Werk vorgegeben. Der möglicherweise in Flandern geschulte Bildhauer könnte die wesentlichen kompositorischen und gestalterischen Details der ihm bekannten Figur bzw. eines ihr nachgebildeten Stücks auf die von ihm gefertigten Skulpturen in Lübeck übertragen haben, von wo sie nach Hildesheim übermittelt wurden.



ABB. 5 / 6 Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte (St.-Annen-Kloster), Skulpturenzyklus aus der Dominikanerkirche, Maria der Verkündigung. / Soest, Pfarrkirche St. Maria zur Wiese, heilige Katharina.

Die Hildesheimer Figur verfügt weder über die Grazie noch über die künstlerische Originalität der Lübecker Figuren. Im Vergleich dazu wirkt sie blockhaft und schwerfällig. Zudem zeugen die gestalterischen Details von einem schematischen Formalismus. Ebendieses Erscheinungsbild verbindet sie mit einigen Figuren westfälischer Herkunft. Bei einer heiligen Katharina

und einem männlichen Heiligen vom südlichen Eingangsportal der Kirche Maria zur Wiese in Soest finden sich deutliche Parallelen (ABB. 6). Diese beziehen sich nicht nur auf das allgemeine Erscheinungsbild, sondern sind auch an Details ablesbar. So zeigt die Faltendraperie jene Konzentration dünner, relativ flacher Faltengrater unterhalb der Körpermitte. Auch das Motiv der gegenläufig angeordneten, langgezogenen Stoffmulden ist hier vorhanden. Ein deutlicher Unterschied liegt bei der Gestaltung des Kopfes vor, wo die beiden westfälischen Stücke eine weitaus gröbere Physiognomie sowie eine summarisch behandelte Haarstruktur aufweisen. Ein Werkzusammenhang ergibt sich offensichtlich nur mittelbar. Die Abhängigkeit von der lübischen Skulptur ist weitaus stärker. Die Parallelität zwischen den Stücken der westfälischen Bildhauerkunst und der Hildesheimer Figur erklärt sich durch die Verbindung der westfälischen Plastik zur lübischen Skulptur.

Vor dem Hintergrund seiner These von der westfälischen Herkunft der lübischen Steinskulpturen schrieb Walter Paatz die beiden Soester Figuren dem »Burgkirchenmeister« zu und meinte, dieser habe sie vor den Arbeiten in Lübeck geschaffen.²⁰ Lange blieb diese Schlussfolgerung unangefochten.²¹ Erst Anna Elisabeth Albrecht konnte überzeugend deutlich machen, dass Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werkgruppen auf typologische Gemeinsamkeiten zurückzuführen sind. Sie betrachtet den qualitätvollen Skulpturenzyklus der Lübecker Dominikanerkirche als das Original, die Soester Figuren dagegen als eine in den Regionalstil übersetzte Kopie.²² In ebendieser Weise kann auch die Hildesheimer Madonnenfigur interpretiert werden. Die Soester Figuren und das Hildesheimer Paar entstanden nebeneinander in der Auseinandersetzung mit der anspruchsvollen lübischen Skulptur.

In ihrer ruhigen, gefassten Haltung steht die Marienfigur einem auf starke Ausdruckskraft hin gearbeiteten Engel gegenüber, der in ehrerbietiger Haltung zwischen Knien und Stehen verharrt (ABB. 2). Während die Beine in einer diagonalen Linie nach vorn zeigen, ist der Oberkörper in entgegengesetzter Richtung nach hinten geneigt und in einer Verstärkung dieser Bewegung ist der Kopf nach links gedreht. Wie eine Rahmung des Kopfes wirken die steil aufragenden, eingeklappten Flügel. Während sich der linke Arm an den Körper presst, ist der rechte Arm angewinkelt erhoben.²³ Die linke, nach unten gestreckte Hand hält das Ende eines Schriftbandes, das in einer S-Biegung mit langem bogenförmigem Aufschwung bis zur rechten Schulter reicht und vor dem Flügel gegenläufig eingerollt ist. Auf dem

Schriftband, das an vielen gotischen Verkündigungsdarstellungen zu finden ist, sind wahrscheinlich die Worte des englischen Grußes nach Lk 1,28 »Ave gratia plena Dominus tecum« zu lesen gewesen.

Im Gegensatz zu dem Madonnenkopf findet sich hier keine volle, breit angelegte Gesichtsform, sondern bei dem Engel wurde ein schmales, langgestrecktes Gesicht mit einem zum Sprechen geöffneten Mund ausgeführt. Auf Höhe des Ohres wird das Gesicht von gewelltem mittellangem Haar gerahmt, das erst in Stirnhöhe unvermittelt ansetzt. Die Schädelkalotte zeigt eine auffallend glatte Struktur, was jedoch nicht als gestalterische Absicht gedeutet werden darf, sondern vielmehr auf die Verwitterung zurückzuführen ist. Wohl kann an der sichtbaren Trennlinie zwischen dem oberen, glatt am Kopf ansitzenden Bereich und dem darunter in weichen Wellen fallenden Teil ein schmales, den Kopf umschließendes Band (Taenie) ergänzt werden, das in vergleichbaren Darstellungen zum Bildtyp gehört. Trotz des hohen Verwitterungsgrades können bei der Ausbildung des Kopfes erneut stilistische Parallelen zur Lübecker Skulptur festgestellt werden. Die Gesichtszüge mit den schweren Lidern, der ausgeprägten Wangenform und dem markanten Kinn finden bei den männlichen Figuren des Skulpturenzyklus aus der Dominikanerkirche ein stilistisches Pendant (s. *Apostel 2, 7 und 8*). Hervorheben lassen sich insbesondere die *Apostel 9* (Abb. 7) und 11, bei denen die zusätzliche motivische Übereinstimmung der Kopfform mit dem wellig abstehenden Haarkranz den unmittelbaren Zusammenhang schnell erkennen lässt.

Der Engel trägt ein Klerikergewand in Form der langen, in der Hüfte gegürteten und die Füße völlig verhüllenden Albe mit dreieckigem, breit gesäumtem Halsausschnitt und sich zu den Handgelenken weitenden Langärmeln. Unter dem rechten Arm, der das Gewand an den Körper drückt, bauscht sich ein schmaler Stoffstreifen bis zum Gürtel. Darunter fällt der Stoff in einer glatten, von nur wenigen eingetieften Linien strukturierten Form. Erst am rechten Schienbein verursacht die kniende Bewegung eine Abfolge von flachen parallelen Faltenbogen. Im Vergleich zur Marienfigur, deren Körper durch das Gewand nahezu verhüllt ist, wird das Gewand durch die Bewegung an den Körper gepresst, so dass dieser sich deutlich unter dem Stoff abzeichnet. Während die Körperlichkeit bei der Maria in den Hintergrund rückt und die Figur ganz auf die Wirkung demutsvoller Zurückhaltung hin angelegt ist, definiert sich der Engel aus der Bewegung heraus und darauf zielt auch die Komposition der Gewandung ab. Der frontal an-



ABB. 7 _ Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte (St.-Annen-Kloster), Skulpturenzyklus aus der Dominikanerkirche, Apostel 9, Detail.

gelegten, kompakten Präsentation der Maria steht die raumgreifende Dynamik der Engelsfigur gegenüber. Durch diese Gegensätzlichkeit werden die Eigenschaften der jeweils anderen Figur verstärkt wahrgenommen. In dem auf die Bewegung hin ausgerichteten Gestaltungsprinzip besteht ein wesentliches Charakteristikum des Engels. Gerade der beschränkte Platz mit



ABB. 8 _ Hildesheim, Mariendom, Nordwestportal, Verkündigungengel.

seiner durch Konsole und Baldachin vorgegebenen Vertikalachse macht die raumgreifende Bewegung des Kniefalls zu einem hervorstechenden Merkmal.

Der Engel vom nordwestlichen Portal des Hildesheimer Domes, der als Vorbild für das Bildmotiv hätte dienen können, wird in einer völlig anderen Bewegung präsentiert (ABB. 8). Zwar ist der Kopf in einer ähnlichen, vom Korpus abgelenkten Gegenbewegung nach hinten geneigt, der Körper verbleibt jedoch weitgehend in einer aufrechten Haltung. Die Bewegung zielt hier nicht auf die Steigerung der Handlung ab, was sich bei dem Engel der Andreaskirche in einer dramatischen Geste ausdrückt, sondern sie ist weit weniger dynamisch. Habicht sah hier ein »grazil und melodiös bewegtes Figurenideal«²⁴ verwirklicht, das er auf einen vom westlichen Kunstraum beeinflussten niedersächsischen Meister zurückführte.

Das dynamische Bewegungsmotiv findet sich bei einem Leuchterengel am Eingang der um 1380 errichteten Marienkapelle im Halberstädter Dom (ABB. 9). Der mit großen, hochragenden Flügeln ausgestattete Engel ist ebenfalls in eine lange, am Boden aufbauschende, gegürtete Albe gehüllt, die die Füße völlig bedeckt. Unterhalb des Knies bilden sich die drei kantigen Faltenstege, die auch am Hildesheimer Engel ausgearbeitet wurden. Allerdings liegt dem Halberstädter Stück ein völlig anderes Kompositionsschema zugrunde mit einer Konzentration auf die senkrechte Körperachse, so dass eine eher statische Wirkung entsteht.

Als regionales Vergleichsobjekt kann weiterhin ein vollplastisch gearbeitetes Giebelrelief der Verkündigung an der Ostseite der Braunschweiger Andreaskirche (nach Sockeldatierung von 1405) herangezogen werden. Auch hier ist der von rechts kommende Engel in eine bodenlange gegürtete Albe gekleidet, die die Füße jedoch nicht verhüllt. Zwar sind die Beine des Engels ebenfalls gebeugt, festgehalten ist jedoch ein Moment, der dem endgültigen Kniefall noch vorausgeht. Erwähnung verlangt auch die ihm links zugeordnete Marienfigur, die auf den frontal angelegten Typ im Kontrapost mit zurückgestelltem Spielbein zurückgeht. Dabei wird die Schuhspitze ihres rechten Fußes durch das hochgezogene Übergewand sichtbar, das – unter den Arm geklemmt – ein abgeplattetes Röhrenfaltensystem entstehen lässt. In Anlage und Ausführung bleibt dieses Werk, wie angesichts der Position in einem der Giebeldreiecke auch nicht weiter verwunderlich ist, weit hinter der Hildesheimer Skulptur zurück. Eine detailreiche Bearbeitung war hier aufgrund der Höhe nicht notwendig.



ABB. 9 _ Halberstadt, Dom St. Stephanus und St. Sixtus, Marienkapelle, Leuchterengel.

Auch für das dynamische Bewegungsmotiv des Hildesheimer Engels ergibt sich eine Verbindung zum lübischen Kunstraum. Eine um 1420/30 entstandene hölzerne Engelsfigur (ABB. 10, wohl aus der Marienkirche²⁵), zu der eine heute verlorene Madonnenfigur gehört, zeigt einen jugendlichen Engel in kniender Haltung mit steil aufgerichteten Flügeln. Ähnlich pointiert wie bei dem Hildesheimer Stück, ist der Körper in der Diagonale ausgerichtet,



ABB. 10 _ Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte (St.-Annen-Kloster), Verkündigungengel.

wobei der nach hinten gewendete Kopf eine Verstärkung dieser Bewegung bewirkt. Aufgrund des späteren Entstehungszeitpunktes kann hier keine Vorbildwirkung vorliegen, sondern es muss ein älteres Vorbild vermutet werden, auf das sich beide Stücke entweder unmittelbar oder mittelbar beziehen.

Die hohe Qualität der Hildesheimer Engelsfigur liegt in der dramatischen Steigerung der Bewegung, die wirkt, als sei sie in ihrem dynamischsten

Moment angehalten worden. Die zeitlich nahen steinplastischen Arbeiten mit dem Thema der Verkündigung zeigen nur selten eine solche Bewegungsintensität, so dass das Hildesheimer Werk eine besondere Würdigung verdient. Die handlungsorientierte erzählerische Komponente lässt sich weniger von den plastischen Arbeiten der Zeit um 1400 ableiten, vielmehr ist zu vermuten, dass hier das Resultat einer Zueinandersetzung mit anderen Gattungen vorliegt. Anregungen können zum einen aus der Tafelmalerei der Zeit stammen, die sich bei der Darstellung des Bildthemas in viel stärkerem Maß der Bewegung des Engels widmet.²⁶ Als Beispiele lassen sich eine Reihe im regionalen Kontext stehende Verkündigungen nennen, wie diejenige auf der Innenseite des linken Außenflügels der Goldenen Tafel (um 1418/20), auf der Innenseite des linken Innenflügels des Göttinger Barfüßeraltars (1424), auf der Innenseite des linken Innenflügels des Altars aus der Zisterzienserinnenklosterkirche St. Jacobi zu Osterode (um 1410/20) und schließlich auf der Außenseite des linken Flügels eines Altars aus der Marienkirche zu Bröckel (Kr. Celle, um 1410/20).²⁷

Die Dramatik der Bewegung und insbesondere der zum Sprechen geöffnete Mund lassen jedoch auf die Beeinflussung durch ein anderes Medium schließen. Den Anreiz zu dieser exaltierten Darstellungsweise könnten die zum Ziel der religiösen Belehrung und Erbauung abgehaltenen geistlichen Schauspiele des Mittelalters geliefert haben.²⁸

Die Spiele, die sich anhand von Textzeugnissen bis in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen (s. *Benediktbeurer Passionsspiel*), brachten überwiegend biblische Stoffe zur Aufführung, wobei nach Zahl und Umfang die szenische Darstellung von Geburt, Passion und Auferstehung Jesu im Zentrum standen. Die Verkündigung gehörte einerseits zum Komplex des Weihnachtsgeschehens, sie wurde aber auch einzeln dargestellt. Darüber geben Textzeugnisse wie das Bozener Verkündigungsspiels aus dem 15. Jahrhundert und das Tiroler Verkündigungsspiel aus dem Jahr 1514 Auskunft.²⁹ In Hildesheim stiftete Lippold, Vogt des Moritzstiftes, im Jahr 1230 eine Prébende für die szenische Darstellung der Himmelfahrt Christi in der Kreuzkirche.³⁰ Für die Jahre 1487 und 1499 sind durch Tagebucheinträge von Henning Brandis Aufführungen von Passionsspielen auf dem Hildesheimer Marktplatz dokumentiert.³¹

Eines der wichtigsten Wirkungsmittel des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels war die Darstellung verschiedener, nebeneinander ablaufender

Handlungen, die sich auf einer Simultanbühne entwickelten.³² Diese Aufführungspraxis ermöglichte es, den Zusammenhang zwischen den Handlungsebenen anschaulich zu machen, indem gewisse, besonders einprägsame Abschnitte »zu einer stummen Darstellung eingefroren«³³ wurden, während das Geschehen in einer anderen Szene weiter ablief. Eben dieses Innehalten auf dem Höhepunkt der Handlung kann für die Präsentation der Engelsfigur in Anspruch genommen werden. Möglicherweise wurde das Figurenpaar sogar in den Spielablauf integriert. Mit der Mehrzahl der geistlichen Spiele war vermutlich eine Prozession verbunden, »die als Spielprozession, Darstellerprozession oder auch als Prozessionsspiel durchgeführt werden konnte«³⁴. Hier könnte sich ein Erklärungsansatz für die ungewöhnliche, exponierte Aufstellung der Figuren ohne Einbindung in ein Bildprogramm eröffnen.

Neben dem hervorstechenden Bewegungsmotiv scheint diese Aufstellung am Außenbau der Andreaskirche besonders bemerkenswert, und so soll abschließend eine Bewertung dieser Präsentationsform versucht werden.

Das Bildthema der »Verkündigung an Maria« ist neben der Kreuzigung Christi das am meisten dargestellte Motiv des Mittelalters.³⁵ Im architektonischen Kontext findet es sich aufgrund seiner Bedeutung für das Heilsgeschehen, an dessen Beginn die Verkündigung steht, zunächst an der Stirnwand des Triumphbogens und damit an bevorzugter Stelle im Kirchenraum.³⁶ Zu den ersten in Stein gearbeiteten Darstellungen, die eine Konzentration auf dieses Thema bieten, gehören Figurenreliefs im Bereich von Portalen, wie die Verkündigung an einem der erzählerisch gestalteten Kapitelle an der Porte Miègeville der Wallfahrtskirche Saint-Sernin in Toulouse (um 1105–1115), die Figuren des rechten Gewändereliefs in der Südvorhalle der Klosterkirche St. Pierre in Moissac (1130/40) und die Arkaden mit dem Verkündigungsrelief in der Westvorhalle der Kirche Saint-Georges in Ydes (2. Hft. 12. Jh.). Ein erweiterter Präsentationsradius entsteht durch die Entwicklung des Figurenportals am Übergang von der romanischen zur gotischen Epoche. In den Gewändezonen der Portale findet der Typus der getrennt stehenden³⁷, zueinander gewandten Figuren seine monumentale Ausprägung und bietet der Verkündigungsszene ein ideales Präsentationsforum. An bedeutenden französischen Kathedralen wie Laon, Chartres, Amiens und Reims entsteht ein Portaltyp mit einem vollständigen Programm zur Marienikonographie, das die Verkündigung als zentrales Ereignis des Marienlebens einschließt. Mit deutlichem Bezug auf den französischen



ABB. 11 _ Erfurt, Predigerkirche, Verkündigungsgruppe vom Lettner.

Kunstraum werden auch im deutschsprachigen Raum großplastische Arbeiten hergestellt. Schrittweise werden sie unabhängig vom architektonischen Rahmen und können als raumgreifende Einzelstücke begriffen werden. Bestandteil dieser Entwicklung ist die Präsentation großplastischer Arbeiten im Kirchenraum, wo sie als Konsolfiguren an den Langhauspfeilern zwar ebenfalls zu einer Gruppe gehören und damit in einem Erzählkontext stehen, aber dennoch stärker als Einzelstücke wahrgenommen werden. In

diesen Zusammenhang gehören die Verkündigungsgruppe im Bamberger Dom, die zwischen 1230 und 1235 entstand, und diejenige im Regensburger Dom (um 1280), die sich ehemals im Chor befand, bevor sie an ihren heutigen Platz, vor die Vierungspfeiler, transferiert wurde.

Der ursprüngliche Standort der Verkündigungsgruppe der Predigerkirche in Erfurt, die zu den bedeutenden mitteldeutschen Skulpturen zählt, ist unbekannt. Seit dem Einbau des Lettners im Jahr 1400 erhielten sie ihren Platz am mittleren Eingangsportal zum Chorraum. (ABB. 11) Hier findet sich der Typus einer frontal ausgerichteten mädchenhaften Madonna. Die ebenfalls jugendliche Engelsfigur ist in Seitenansicht wiedergegeben und voll auf Maria bezogen, der sie sich schreitend nähert. Die steil aufgerichteten Flügel und das breite Schriftband, das über den rechten Unterarm gelegt in einer weichen Schlaufe herabfällt, gehören dabei zu einem Darstellungstyp, der auch das Hildesheimer Stück kennzeichnet. Hierzu zählt ebenfalls die Verkündigungsgruppe vom nördlichen Langhausportal der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd, um 1320/40. Die jugendliche Maria wendet sich mit ausgestelltem rechtem Bein dem von links kommenden Engel zu. Dieser hat sich ihr fast vollständig zugewandt, so dass seine Seite auf Hauptansicht gearbeitet ist.

Am Außenbau und in ähnlich betonter und singulärer Aufstellung wie in Hildesheim wurde die Bogenkrümmung des Hauptportals an der Westfassade der ehem. Zisterzienserabteikirche von Altenberg (ABB. 12) ehemals von einer spätgotischen Verkündigungsgruppe flankiert. Auf Konsolen stehend und von Baldachinen bekrönt stießen die beiden Figuren unmittelbar an das vorstehende Sohlbankgesims des großen Maßwerkfensters. Ein Marienhymnus mit dem Motiv der Verkündigung ist auf einer Inschriftentafel zwischen den Figuren zu lesen.³⁸

Von Rainer Palm wurde das Bewegungsmotiv der Engelsfigur in Altenberg, das sich in einer zurückhaltenden, fast zaghaften Beugung des linken Knies auf die rechts angeordnete Maria äußert, als weich und räumlich schwingend beschrieben.³⁹ Die Figur ist mit der gegürteten Albe und der kragenförmigen Parura in das Gewand eines Subdiakons gekleidet. Der lockere Gewandstoff fällt in tiefen, parallel angeordneten Falten am Körper herab und bauscht mit einer geringen Stoffmasse auf dem Boden. Diagonal vor dem Körper hat die Figur das in gotischer Zeit häufig dargestellte Schriftband gespannt. Der Kopf ist aus der frontalen Körperausrichtung

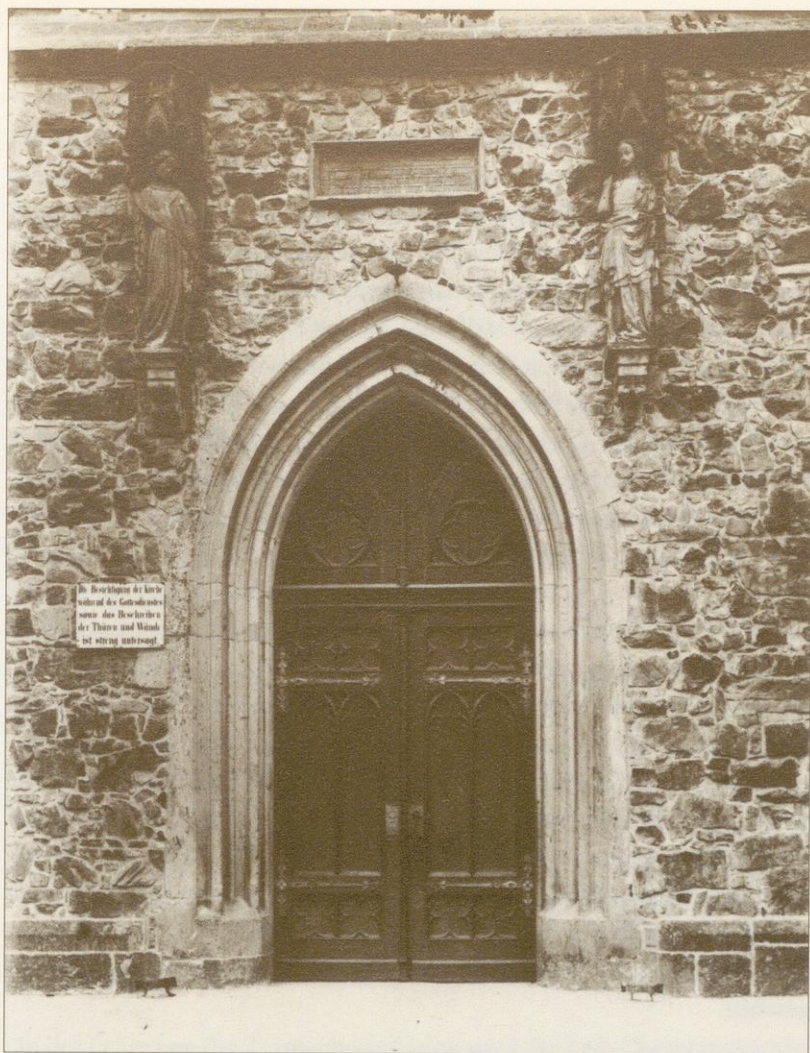


ABB. 12 _ Altenberg, ehem. Zisterzienserabteikirche, Westfassade, Verkündigungsgruppe über dem Hauptportal, (Foto um 1900).

heraus nach links geneigt. Zwar kann diese Gruppe weder in der Inszenierung der Bewegung, noch in der Gewanddrapierung oder in der Gesichtsmodulierung zum Vergleich herangezogen werden, einige Details der Engelsfigur wie die gegürtete, den Körper locker umfließende Albe und das schmale Haarband (Taenie), durch das das Haar in einen oberen, glatt am Kopf anliegenden Bereich und einen darunter in weichen Wellen

fallenden Teil getrennt wird, bilden jedoch eine typengeschichtliche Parallele.

In unmittelbarer Nachbarschaft der Andreaskirche präsentiert sich in ähnlich exponierter Stelle die unwesentlich ältere Verkündigungsgruppe des Hildesheimer Domes den Blicken der Gläubigen. Hier wird das nordwestliche Langhausportal von einer im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts vollplastisch gearbeiteten Verkündigung gerahmt, deren Figuren in tabernakelartigen Gehäusen aufgestellt sind. Sie gehören zu einer Figurengruppe mit den heiligen Bischöfen Bernward, Epiphanius und Godehard, die sich in Nischen neben dem Portal befinden. Dabei wirkt ihre Präsentation wie ein Rückbezug auf die klassische Anordnung der Standfiguren an den Portalen gotischer Kathedralen. Ein Vergleich mit der besonderen Aufstellungssituation der Figuren von der Andreaskirche erscheint an dieser Stelle nicht möglich zu sein.

Eine direkte Entsprechung zu der freien Figurenaufstellung und deren Einzelementen aus vorgemauertem Sockel, Säule mit pyramidalen Basis, schlankem Schaft sowie kelchförmigem Kapitell mit bekrönendem Baldachin findet sich jedoch bei einem anderen nahezu zeitgleichen Objekt aus der Region. Die Strebepfeilerfiguren am Chor der Hildesheimer Mauritiuskirche werden in ebendieser Weise präsentiert.⁴⁰ Die Figurenaufstellung steht dabei in Zusammenhang mit der Stiftung dieses Bauteils, wobei das Stifterwappen auf den Kelchkapitellen auf diesen Vorgang hinweist.⁴¹ Über einen ähnlichen Entstehungshintergrund der Figuren von der Andreaskirche ist nichts bekannt. Am Kapitellkelch ist kein Platz für ein Stifterwappen vorgesehen.

Wie deutlich wurde, gibt es durchaus Vergleichsbeispiele für die Anbringung eines einzelnen Figurenpaares mit dem Thema der Verkündigung am Außenbau. Allein bei der Aufstellung einer monumentalen Verkündigungsgruppe an der Außenmauer einer Sakristei scheint es sich um einen seltenen Vorgang zu handeln. Vornehmlich dient die Sakristei zur Aufbewahrung der Altar- und Kirchengeräte und zum An- und Auskleiden der Kleriker und Altardiener und ist „sui generis“ kein „locus sacer“. Durch einen Altar, wie er im Fall der Sakristei von St. Andreas urkundlich überliefert ist⁴², kam dem Einstützenraum, dessen kunstvolle, von Dreistrahlrippen gebildete Gewölbekonstruktion in der Kirche bautechnisch hervorsteicht, jedoch wahrscheinlich eine solche erweiterte Funktion zu. Die

Wahl gerade dieses Bildmotivs lässt sich aber möglicherweise durch die erweiterte Funktion dieses Ortes als Aufbewahrungsort der Eucharistie erklären. Dabei konnte die Aufbewahrung der Eucharistie in verschiedener Weise erfolgen: in einer über dem Altar schwebenden Pyxis oder eucharistischen Taube, im Altar selbst, in verschließbaren Nischen im Stipes oder in der Predella, in der Nähe des Altars, in steinernen Wandnischen oder Sakramentshäuschen sowie auf dem Altar, in beweglichen Behältnissen, aus denen sich nachfolgend die festen Tabernakel entwickelten.⁴³

Die Wahl des Bildmotivs weist aber auch für sich genommen bereits Bezüge zur Verehrung der Eucharistie auf.⁴⁴ Die Gesprächsszene wurde nach der Lehre der Mystiker als zögernde Zustimmung und demutsvolle Akzeptanz Marias gegenüber ihrer Erwähltheit, ihrer einzigartigen Rolle im Ratsschluss Gottes interpretiert (vgl. *Lk* 1,38). Der Moment der Verkündigung markiert den Beginn des christologischen Heilsgeschehens, das sein irdisches Ziel in der Passion und Auferstehung, kurz der Erlösungstat Christi findet.⁴⁵ In Bildzyklen kann die Verkündigung daher ohne weiteres an die Stelle der Geburt treten. Die Inkarnation Christi, die Fleischwerdung des Logos, wörtlich »des Gesagten«, wurde als Annahme der Menschnatur des Gottessohnes durch die Wirkung des Heiligen Geistes im unberührten Leib der Mutter Maria verstanden und oft in faktischer Weise als eine Empfängnis durch das Ohr (*»conceptio per aurem«*) dargestellt. Der Sprache, der Anrede des Engels kommt daher grundlegende Bedeutung zu. Deutlich wird in dieser Szene für den reflektierenden Betrachter aber auch die Korrelation von irdischem und himmlischem Geschehen im Moment der Empfängnis, ähnlich wie dies auch in der Messfeier der Fall ist.

In der Lehre von der Transsubstantiation wird der Leib Christi in der Messe, dem Erinnerungsmahl an die Erlösungstat und die Auferstehung Christi, als realpräsent erachtet.⁴⁶ Der Kommunikant nimmt mit der konsekrierten Hostie den Leib des Herrn auf, im Moment der Messfeier bildet die Gemeinde, die Kirche Christi daher nicht nur eine unverbrüchliche Einheit, sondern durch die Wandlung von Brot und Wein ähnelt die Präsenz Christi im Messopfer auch dem Mysterium seiner Menschwerdung. Zahlreiche Darstellungen der Verkündigung als Zentralbilder von Altarretabeln – hier bezeichnen sie den Ort des Messgeschehens – sowie an Sakramentshäuschen⁴⁷ – an dieser Stelle dokumentieren sie den Zusammenhang zwischen der Inkarnation und dem Mysterium der Messe – entwickeln also sowohl eine heilsgeschichtliche als auch eine eucharistische Dimension.

Die Bezugnahme des Bildthemas auf die Funktion des Raumes wurde in St. Andreas ehemals noch an einer weiteren Stelle offenbar. Im südlichen Seitenschiff befand sich an der Trennwand zur Sakristei noch bis 1945 ein von Hitze- und Witterungseinflüssen stark geschädigtes Wandmalereifeld. Schrift- und Bildquellen geben Auskunft über eine Verkündigungsdarstellung, die einen im Flug dargestellten Engel mit Schriftband zeigte, der durch die Inschrift „Gabriel“ in gotischer Minuskelschrift zu identifizieren ist. Epigraphische und stilkritische Anhaltspunkte ermöglichen eine Datierung der Malereien an das Ende des 15./den Anfang des 16. Jahrhunderts.⁴⁸ Ob die Darstellung in direktem Bezug auf die ältere, am Außenbau aufgestellte Skulpturengruppe entstanden ist, lässt sich nicht sagen. Deutlich ist jedoch der Rückgriff auf ein Bildthema, das als ein Hinweis auf den Aufbewahrungsort der Eucharistie gewertet werden kann.

Die Verkündigungsgruppe von der Hildesheimer Andreaskirche gehört zu den wenigen Beispielen der Hildesheimer Monumentalplastik der Zeit um 1400. Die kunsthistorischen Betrachtungen beschränken sich bisher auf die Arbeiten von Victor Curt Habicht und Berthold Conrades, die im Zuge ihrer Besprechung des niedersächsischen Werkkomplexes kurz zu den Figuren Stellung nahmen. Während Habicht ihre Entstehung auf Anregungen aus dem niederländisch-burgundischen Kunstraum zurückführte, machte Conrades parlierische Einflüsse geltend. Beide stellten keine direkte Verbindung zu dem »niedersächsisch-hanseatischen Kunstkreis« her, obwohl sie an anderer Stelle auf die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen regionalen Kunstzentren hinweisen.

Die vorliegende Untersuchung konnte deutlich machen, dass der um 1400 für die Lübecker Dominikanerkirche gearbeitete Skulpturenzyklus das stilistische Vorbild für die Hildesheimer Verkündigungsgruppe darstellt. Übereinstimmungen mit der westfälischen Plastik sind auf das gleichzeitige Entstehen einer regionalen Stilausprägung zurückzuführen, die sich, angeregt durch die qualitätvollen Lübecker Figuren, in Hildesheim und Soest in ähnlicher Weise äußerte. Für die Engelsfigur konnten darüber hinaus regionale Vergleichsobjekte in Halberstadt und Braunschweig gefunden werden. Die Beschäftigung mit anderen Zentren des „niedersächsisch-hanseatischen Kunstkreises“ lässt weitere Erkenntnisse erwarten⁴⁹, die allerdings Gegenstand einer späteren Arbeit sein müssen.

Allgemein wäre zu hoffen, dass die Hildesheimer Monumentalplastik wieder vermehrt ins Zentrum des Forschungsinteresses rückt. Aus Mangel an jüngeren Arbeiten müssen bis heute die Veröffentlichungen von Habicht und Conrades für das Studium der gotischen Plastik herangezogen werden.⁵⁰ Die Stagnation der Forschung erklärt sich dabei einerseits durch die schweren Kriegsverluste, die Hildesheim erlitten hat, andererseits aber werden die Arbeiten dieser Kunstepoche bei weitem unterschätzt. Hildesheim wird leider immer noch auf die romanische Kunstphase reduziert, die zugegebenermaßen für die Stadt weitaus bedeutsamer war als die nachfolgenden Epochen. Dass es durchaus ein lohnendes Unterfangen darstellt, sich auf die Suche nach den Resten der plastischen Arbeiten dieser Zeit zu begeben und sie einer dringend erforderlichen Neubewertung zu unterziehen, sollten die vorliegenden Ausführungen verdeutlichen. Eine gründliche Untersuchung der gotischen Monumentalplastik in Hildesheim und seinem regionalen Umfeld bleibt bislang weiterhin ein Forschungsdesiderat.

LITERATUR

Albrecht 1997

Anna Elisabeth Albrecht: Steinskulptur in Lübeck um 1400. Berlin 1997

Bergmann 1984

Rolf Bergmann: Art. Spiele, Mittelalterliche, geistliche. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 2. Auflage, hrsg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 4, hrsg. v. Klaus Kanzog und Achim Masser, Berlin 1984, S. 64–100

Bergmann/Stricker 1994

Rolf Bergmann und Stefanie Stricker: Zur Terminologie und Wortgeschichte des Geistlichen Spiels. In: Mittelalterliches Schauspiel. Festschrift für Hansjürgen Linke zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Ulrich Mehler und Anton H. Toubert (Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 38/39). Amsterdam 1994, S. 49–78

Blume 1925

Hermann Blume: Passionsspiele in Alt-Hildesheim. In: Die Spinnstube. Illustrierte Wochenzeitung für Heimat, Kunst und Dichtung 2, 1925, S. 209–211

Conrades 1929

Berthold Conrades: Niedersächsische Plastik um 1400. In: Alt-Hildesheim, H. 9, 1929, S. 30–39

Conrades 1930

Berthold Conrades: Niedersächsische und hanseatische Plastik um 1400. Rostock 1930

Dauven-van Knippenberg 1994

Carla Dauven-van Knippenberg: Ein Anfang ohne Ende. Einführendes zur Frage nach dem Verständnis zwischen Predigt und geistlichem Schauspiel des Mittelalters. In: Mittelalterliches Schauspiel. Festschrift für Hansjürgen Linke zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Ulrich Mehler und Anton H. Toubert (Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 38/39). Amsterdam 1994, S. 143–160

DI 58 Stadt Hildesheim

DI 58 Stadt Hildesheim: Die Inschriften der Stadt Hildesheim, gesammelt und bearb. von Christine Wulf, unter Benutzung der Vorarbeiten von Hans Jürgen Rieckenberg (†) (Die deutschen Inschriften 58, Göttinger Reihe 10). Wiesbaden 2003

Emminghaus 1972

Johannes H. Emminghaus: Art. Verkündigung an Maria. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum SJ u. a., Bd. 4, Allgemeine Ikonographie, Rom, Freiburg i. Br., Basel, Wien 1972, S. 422–438

Frank 1953

Eberhard Frank: Die Verwendung graphischer Vorlagen in der spätgotischen Tafelmalerei des württembergischen Neckargebietes (Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte, H. 3). Tübingen 1953

Gössmann 1957

Maria Elisabeth Gössmann: Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters. München 1957

Habicht 1917

Victor Curt Habicht: Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. Straßburg 1917

Habicht 1930

Victor Curt Habicht: Der Niedersächsische Kunstkreis. Hannover 1930

Härtel 2004

Maren Christine Härtel: Die spätgotische Pfarr- und Stiftskirche St. Andreas in Hildesheim. Planen und Bauen nach französischem Kathedralschema. Hannover 2004

Heinen 1956

Eugen Heinen: Dom und Kloster Altenberg. Altenberg, Düsseldorf 1956

Katalog Hildesheim 1993

Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, hrsg. v.

Michael Brandt und Arne Eggebrecht. Eine Ausstellung im Dom- und Diözesanmuseum und im Roemer- und Pelizaeus-Museum in Hildesheim 1993. Hildesheim, Mainz 1993

Katalog Unna 1992

Westfälische Steinskulptur des späten Mittelalters 1380–1540, hrsg. v. Reinhard Karrenbrock. Unna 1992

Landgraf 1938

Artur Landgraf: Art. Transsubstantiation. In: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. v. Michael Buchberger. Bd. 10, Freiburg i. Br. 1938, Sp. 255 f.

Lüken 2000

Sven Lüken: Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen (Rekonstruktion der Künste, Bd. 2). Göttingen 2000

Neumann 1987

Bernd Neumann: Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet, Bd. 1 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 84). München 1987

Paatz 1929

Walter Paatz: Die lübeckische Steinskulptur der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Veröffentlichungen zur Geschichte der Freien und Hansestadt Lübeck, Bd. 9). Lübeck 1929

Palm 1978

Rainer Palm: Köln. In: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, hrsg. v. Anton Legner. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Köln 1978, Bd. 1, S. 174.

Sauer 1931

Joseph Sauer: Art. Eucharistie. In: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. v. Michael Buchberger. Bd. 3, Freiburg i. Br. 1931, Sp. 820–831
Sauer 1938

Joseph Sauer: Art. Verkündigung Mariä. In: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. v. Michael Buchberger. Bd. 10, Freiburg i. Br. 1938, Sp. 563–565

Schiffllers 1989

Bénédicte Schiffllers: Quelques observations sur les problèmes de sources et d'influence dans la gravure nordique du XVe siècle. In: Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre Brussel XI, 1989, S. 53–68

Schiller 1966

Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1. Gütersloh 1966

Stammler 1953

Kleine Schriften zur Literaturgeschichte des Mittelalters. Berlin, Bielefeld, München 1953

UB HHi

Urkundenbuch des Hochstifts Hildesheim und seiner Bischöfe, hrsg. v. K. Janicke, bearb. von H. Hoogeweg, Bd. II bis VII (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens). Hannover/Leipzig 1901–1911

UB StHi

Urkundenbuch der Stadt Hildesheim, im Auftrage des Magistrats zu Hildesheim, in 9 Teilen, hrsg. v. Richard Doebner, mit einem Glossar von Herman Brandes. Hildesheim 1881–1901 [Neudruck Aalen 1980]

Vavra 1992

Elisabeth Vavra: Neue Medien – neue Inhalte. Zur Entwicklung der Druckgraphik im 15. Jahrhundert. In: Kommunikation und Alltag im Spätmittelalter und früher Neuzeit, hrsg. v. Harry Kühnel (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte. 596. Bd.). Wien 1992, S. 339–378

Waldmann 1908

Emil Waldmann: Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 96). Straßburg 1908

- 1_ Härtel 2004, S. 238–242.
- 2_ Die Aufnahme, die im Jahr 1926 entstand, wurde erstmals in einem Artikel von Berthold Conrades über die niedersächsische Plastik um 1400 publiziert (s. Conrades 1929, S. 39, Abb. 12). – Eine Aufnahme der Marienfigur findet sich zudem als Illustration eines Artikels in der Hildesheimer Allgemeinen Zeitung vom 17. 5. 1941. Hier wird die Figur unter der Überschrift »Eine wenig beachtete Plastik« in das Bewusstsein der Öffentlichkeit gerückt.
- 3_ Nicht allein wegen des Hinweises, sondern auch wegen der Möglichkeit, die neuen Erkenntnisse um die Verkündigungsgruppe in dieser Reihe zu veröffentlichen, sei Michael Brandt nochmals herzlich gedankt.
- 4_ Um die Restaurierung und die neue geschützte Aufstellung kümmerte sich die damalige Kunst- und Deutschlehrerin Felizitas Matzke.
- 5_ Abgesehen von einer vergleichsweise kurzen Unterbringung im Keller der Schule hat sich die Figur lange im Bereich der an den Schulhof grenzenden mittelalterlichen Stadtmauer befunden. An diesem Platz hatte Michael Brandt sie noch gesehen.
- 6_ Nach der Restaurierung im Jahr 1999 durch Claudia Schindler, Hildesheim, wurde sie im Speisesaal des Predigerseminars, unweit des Kreuzgangs, aufgestellt.
- 7_ Eine Beurteilung des Erhaltungszustands sowie eine Materialanalyse erfolgt im Anschluss an diese Ausführungen durch die Restauratorin Claudia Schindler.
- 8_ Da sich diese Bezeichnung vor allem auf den Charakter der Gewandung richtete und die unterschiedlichen Ausprägungen dieser Stilepoche nicht ausreichend berücksichtigte, hat sich der Begriff »Internationaler Stil«, der die überregionale Formenverwandtschaft hervorhebt, als Epochenbegriff weitgehend durchgesetzt.

- 9_ Bei der Beschäftigung mit dem Thema muss immer noch auf die Publikationen von Victor Curt Habicht und Berthold Conrades zurückgegriffen werden; s. Habicht 1917; ders. 1930; Conrades 1930.
- 10_ Habicht 1917, S. 234f.
- 11_ Waldmann 1908, S. 3.
- 12_ Conrades 1929, S. 38.
- 13_ So schrieb Habicht die Verkündigungsfiguren vom nordwestlichen Domportal einem am franko-flämischen Stilideal geschulten niedersächsischen Meister zu (Habicht 1930, S. 189). Conrades machte für ihre stilistische Ausprägung französische Einflüsse geltend (Conrades 1930, S. 56).
- 14_ Emminghaus 1972, S. 431. Schiller 1966, S. 52.
- 15_ s. die Kopfkonsole eines jungen Mädchens am Kielbogen des vierten südlichen Seitenschiffensters, Härtel 2004, S. 235.
- 16_ Die Nummerierung orientiert sich an der Aufstellung im St.-Annen-Museum und folgt damit der von Anna Elisabeth Albrecht vorgenommenen Unterscheidung. Albrecht nahm im Rahmen ihrer Dissertation eine Neubewertung des Lübecker Skulpturenwerkes um 1400 vor, s. Albrecht 1997.
- 17_ Albrecht 1997, S. 70.
- 18_ Albrecht 1997, S. 77–84.
- 19_ Albrecht 1997, S. 79.
- 20_ Paatz 1929, S. 47 und 95.
- 21_ Noch im Katalog der Ausstellung zur westfälischen Steinskulptur im Jahr 1992 in Unna vertrat Reinhard Karrenbrock diese Ansicht (s. Katalog Unna 1992, S. 64).

- ²²_ Albrecht 1997, S. 75.
- ²³_ Die rechte Hand fehlte bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts, s. Habicht 1917, S. 116.
- ²⁴_ Habicht 1930, S. 189.
- ²⁵_ Lübeck, St.-Annen-Museum, Inv.Nr. 7508.
- ²⁶_ Die Einflussnahme des graphischen Werks, insbesondere der Arbeiten von Martin Schongauer und des Meisters E. S., auf die Malerei und Plastik der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts ist inzwischen hinlänglich bewiesen (allgemein dazu Lücken 2000, S. 77–92 und Vavra 1992; zur Betrachtung spezieller Kunstlandschaften s. Frank 1953 und Schiffers 1989). Eine vergleichbare Analyse, die klärt, inwieweit das malerische Werk die Ausbildung der Skulptur in den vorhergehenden Jahrzehnten beeinflusst hat, steht dagegen noch aus.
- ²⁷_ Die genannten Werke gehörten zum Bestand des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover.
- ²⁸_ Aufgrund der auffallend realistischen Wiedergabe einer törichten Jungfrau am Lettner des Hamburger Domes gelangte bereits Wolfgang Stämmler zu der Auffassung, »daß der Künstler auf Grund eines gesehenen Spieles sein Werk gestaltete«. Stämmler 1953, S. 259.
- ²⁹_ Bergmann 1984, S. 67, 73 und 88f. Bergmann/Stricker 1994, S. 54.
- ³⁰_ Stämmler 1953, S. 258.
- ³¹_ Henning Brandis' Diarium. Hildesheimische Geschichten aus den Jahren 1471–1528, hrsg. v. Ludwig Haenselmann. Hildesheim 1896, S. 89. Neumann 1987, S. 406. Blume 1925, S. 210.
- ³²_ Dauven-van Knippenberg 1994, S. 14 f.
- ³³_ Dauven-van Knippenberg 1994, S. 148.
- ³⁴_ Neumann 1987, S. 44.

- 35_ Gössmann 1957, S. 119.
- 36_ Emminghaus, 1972, S. 423.
- 37_ Das Prinzip der Trennung tritt bereits in der mittelbyzantinischen Epoche auf. Schiller 1966, S. 47.
- 38_ Die beiden Figuren befinden sich heute im Kircheninnern zu seiten des Nordportals. Die Figuren am Westportal sind moderne Nachbildungen aus dem Jahr 1936, s. Heinen 1956, S. 28 f. und 50 f.
- 39_ Palm 1978, S. 174.
- 40_ Bereits Habicht (1917, S. 116) wies auf Ähnlichkeiten hin.
- 41_ Der Neubau von Chor und Chorturm geht auf eine Stiftung Lippolds von Steinberg zurück, dessen Wahlkapitulation als Propst des Mauritiusstiftes im Jahr 1395 (UB HHi, Bd. 6, Nr. 1338, S. 866–868) den »terminus post quem« für die Entstehung des Bauteils und des dort angebrachten skulpturalen Schmucks vorgibt. Als spätmöglichstes Entstehungsjahr kann das Jahr 1412 angesehen werden, in dem er die weitaus kostspieligere Stiftung des nordöstlichen Paradieses und der Kapelle aller Patrone des Hildesheimer Domes, die in diesem Fall mit seiner neuen Position als »cellerarius« des Hildesheimer Domes zusammenhängen dürfte, verfügte.
- 42_ Eine Kommendenstiftung aus dem Jahr 1453 erfolgt diesen Altar. UB StHi, Bd. 7, Nr. 438. Härtel 2004, A. 2, S. 329.
- 43_ Sauer 1931, Sp. 824.
- 44_ Gössmann 1957, S. 113 und 213. Emminghaus 1972, S. 423.
- 45_ Sauer 1938, Sp. 564.
- 46_ Landgraf 1938, Sp. 255; Sauer 1931, Sp. 823.

47_ z.B. am Sakramentshäuschen von Adam Krafft in der Nürnberger Lorenzkirche (1493–95). s. a. Härtel 2004, S. 239, Anm. 64. Die Angabe dort, dass sich in der Zisterzienserklosterkirche in Doberan ein Beispiel für ein derartiges Bildprogramm an einem Sakramentshäuschen befindet, trifft nicht zu.

48_ Härtel 2004, S. 192 f.; DI 58 Stadt Hildesheim, Nr. 259.

49_ So scheint es eine Verbindung zwischen einer Kopfkonsole in Löwengestalt am südöstlichen Eingang der Andreaskirche und einer gleichartigen Konsolfigur am Bremer Rathaus zu geben.

50_ Zu den wenigen jüngeren Arbeiten zählen die Katalogbeiträge von Michael Wolfson im Katalog Hildesheim 1993, Bd. 2, Kat.Nr. IX–35 u. IX–36.