



Maria Elisabeth Stapp
1908-1995

Auszug aus: „Begegnungen in Mooshausen“
Weißenhorn 1989, S.133-164

Wolfgang Urban (1989)

Kunst aus dem Kraftstrom der Liturgie

Maria Elisabeth Stapp in ihren Werken in Kirchen und Kapellen der Diözese Rottenburg-Stuttgart

Der Geist der Liturgie ist in ihren Werken gegenwärtig. Noch im Kleinen, Unscheinbaren, vielfach als beiläufig Betrachteten wie in einem Leuchter oder an einem Weihwasserbecken setzte die Bildhauerin Maria Elisabeth Stapp ein Zeichen dieser Geistesgegenwart. Die Taube, das Symbol des Heiligen Geistes, begegnet daher nicht nur - wie vertraut und sonst gewohnt - über dem Altar, am Tabernakel, am Taufstein oder an einer Kanzel, sondern handgreiflich bereits am Eingang des Gotteshauses am Weihwasserbecken.

Heiliger Ort wird betreten, dieses bedarf der Bereitung, der inneren und äußeren. Zum Zeichen der Reinigung wird die Hand ins geweihte Wasser getaucht. Der Eintretende schlägt über Stirn und Brust mit den Worten «im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes» das Kreuz. Der Vorgang scheint alltäglich, vielfach geübt, routinemäßig. Doch die Nennung des Dreifaltigen Gottes so geläufig und so häufig sie geschehen mag, sie muß zum Ereignis werden, ist das Ereignis der Vergegenwärtigung des Höchsten. Aus den Wolken, aus der Verborgenheit taucht zeichenhaft die Hand Gottes auf. Der Fingerzeig, den die Künstlerin am Weihwasserbecken des Haupteingangs der Christus-König-Kirche in Ravensburg skulptiert hat, vermag den Hinzutretenden anzurühren, ihm im Heiligen Zeichen bewußt zu machen, wer ihn einläßt, wer ihn einlädt in das Haus Gottes.

Zur großformatigen Plastik wurde das **Weihwasserbecken** am hinteren Eingang auf der linken, der Evangelienseite, derselben Kirche. In eine überdimensionale **Geisttaube** aus rotem Veroneser Marmor wurde die Wassermulde gehauen. Die Taube läßt den geistigen Vorgang der Reinigung, der Bereitung auf die Begegnung mit Gott in seinem heiligen Tempel sinnenfällig werden. Die Benetzung mit Wasser, die Bekreuzigung im Namen des Dreifaltigen soll den Gläubigen an seine Taufe erinnern, damit diese geistgeschenkte Gnade seinem Gedächtnis lebendig bleibe. Das Gefieder der Taube ist übersät mit strahlenden Augen. Häufig kehrt bei Maria Elisabeth Stapp die **Geisttaube** mit dem Augenornament wieder. Die Künstlerin selbst erläutert die Augen als Andeutung des «allwissenden Blickes des Heiligen Geistes».¹

Leuchter werden bei Maria Elisabeth Stapp, um ein weiteres Beispiel der Liturgiedurchdrungenheit ihrer Kunst zu geben, als Zeichen für Christus hingestellt. Schon die einfache Aufschrift „Lumen Christi“ (Licht Christi), mit der in der Osternacht der Auf-

erstandene angerufen und verehrt wird, bringt den elementaren Gehalt zurück, dem die Liturgie der Osternacht Ausdruck verleiht, daß Christus das Licht der Welt ist, daß sein Leben, wie es der Johannesprolog ausspricht, „das Licht der Menschen“ war (Johannes, 1,4). Zeichenhaft veranschaulichen die Kerze und der Leuchter das johanneische Wort „Gott ist Licht, und keine Finsternis ist in ihm“ (1 Johannes 1,5). Jeder Leuchter, jede brennende Kerze wiederum ist ein Abkömmling jenes Lichtes und jenes Feuers, das in der Osternacht aus dem Stein, dem Fels geschlagen wurde, der seinerseits Christus bedeutet.

Romano Guardini, der liturgischen Bewegung des 20. Jahrhunderts verdanken wir die erneute und die erneuernde Bewußtmachung der Bedeutungstiefe solch heiliger Zeichen. Dabei ist theologisch und anthropologisch von größter Wichtigkeit, daß der Lehre des hl. Augustinus (354-430) zufolge Menschen eine Sache überhaupt erst und nur durch Zeichen haben (*res per signa*).² Die Kunst Maria Elisabeth Stapps steht in diesem Kontext. Das Liturgische zählt zu ihren Elementen, bildet mit dem Künstlerisch-Schöpferischen ihr Fundament. Darum ist ihr auch eine Tür an einer Kirche nicht bloß ein Zugang oder der Abschluß eines sakralen Raumes. Sie geht nicht im rein Funktionalen auf, weil Christus selbst das Bild der Tür gebraucht, um sich seinen Jüngern als der gute Hirte gleichnishaft nahezubringen. Am Kirchlein St. Gallus in **Mörsingen** (Dekanat Zwiefalten) gestaltete Maria Elisabeth Stapp 1965 die Türgriffe als Schafe und schlägt damit eine Brücke zum Johannes-Text: in den Schafstall nicht durch die Tür hineingeht, sondern anderswo einsteigt, der ist ein Dieb und ein Räuber. Wer aber durch die Tür hineingeht, ist der Hirt der Schafe. Ihm öffnet der Türhüter, und die Schafe hören auf seine Stimme; er ruft die Schafe, die ihm gehören und führt sie hinaus. Wenn er seine Schafe hinausgetrieben hat, geht er ihnen voraus, und die Schafe folgen ihm, denn sie kennen seine Stimme« (Johannes 10,1-4).

Die Bildwerke Maria Elisabeth Stapps führen zum biblischen und liturgischen Kern. Ihn legen sie frei, gleichzeitig gestalten sie ihn und geben ihm eine einprägsame Form. Auf der Grundlage der christlichen Bildtradition gelingen der Bildhauerin dabei überraschende Bildfindungen und -schöpfungen, die originell nicht allein deshalb genannt zu werden verdienen, weil sie vom Einfallsreichtum der Phantasie ihrer Urheberin zeugen, sondern weil sie zu Ursprünglichem zurückführen. Dies kann an jedem Werk, das aus ihren Händen hervorgegangen ist, gezeigt werden.

Die Christus-König-Kirche in Ravensburg:

Im Raum der Diözese Rottenburg-Stuttgart bedeutete die Gestaltung der Ausstattung der Ravensburger Christus-König-Kirche eine ihrer ersten großen Leistungen. Rein formal fällt sofort ins Auge, daß sie in dem 1952 von Franz Hepp erbauten Gotteshaus, für das sie bis 1962 arbeitete, den Altar freigestellt und den Tabernakel losgelöst vom Altar - zum unübersehbaren Zeichen der Anwesenheit Christi im Altarsakra-

ment - selbständig vor den Altar plaziert hat. Lange vor der Liturgiereform des II. Vaticanums wurde diese Anordnung der liturgischen Orte getroffen.

Vor dem **Altar** ist, halbkreisförmig den **Tabernakel** umfassend, eine **Schwelle** aufgebaut aus Stein in Veroneser Rot. Sie scheint den Altar abzuschirmen, den Zugang zu ihm zu verwehren. Welche Absicht damit verbunden ist, kann uns Romano Guardinis Schrift „Besinnung vor der Feier der Heiligen Messe“ darlegen. Daß Maria Elisabeth Stapp gute Kenntnis der Arbeiten Guardinis besaß, dürfen wir voraussetzen, und dies nicht erst seit ihrem Aufenthalt bei Guardinis Freund Pfarrer Josef Weiger in Mooshausen. In besagtem Buch heißt es im Kapitel ‘Der Altar: die Schwelle’: ‘Es ist sehr wichtig für den Menschen, einmal den Schrecken vor Gott, die Zurückweisung von der heiligen Stätte zu erfahren, damit ihm zu innerst deutlich werde, Gott sei Gott, er aber Mensch’³. Die Schwelle grenzt Räume gegen einander ab. „Als Schwelle“, so wiederum Guardini, „bildet der Altar zunächst eine Grenze; die Grenze schlechthin zwischen dem Raum der Welt und dem Raume Gottes, zwischen der Zugänglichkeit des Menschenbereichs und der Unzugänglichkeit Gottes. Der Altar bringt uns die Enthobenheit zu Bewußtsein, in welcher Gott wohnt“⁴ Die Schwelle ist andererseits aber auch „Überschritt“. „Man kann über sie in den anderen Raum hinüber gehen. Man kann, an ihr stehend, Den empfangen, der von dort herüberkommt“.⁵ In diesen Erklärungen Guardinis haben wir wortwörtlich, was Maria Elisabeth Stapp augenscheinlich intendierte und in der bildnerischen Planung der liturgischen Orte in „Christus König“ von Ravensburg in die Realität umsetzte. Erhellend kann in diesem Zusammenhang sein, was Guardini gerade hier zum Symbol in der Liturgie ausführt. Symbol dürfe im liturgischen Kontext nicht „nur geistig“, „will sagen gedankenmäßig, verstanden werden“. Symbol meine mehr, „als daß eine wahrnehmbare Gestalt an etwas Unsinnliches erinnert“. So denke auch beim Altar der Gläubige nicht hinzu, daß er eine Grenze ist daß „über ihm die unzugängliche Höhe, auf seiner anderen Seite die entrückte Ferne Gottes“ liege, werde nicht einfach, weil man sich gewöhnt habe, „es so aufzufassen“, gedacht, sondern der Gläubige „nimmt es irgendwie wahr“.⁶ In einem echten Sinne wahrnehmbar macht aber diesen Bereich der liturgischen Symbolik eine architektonisch-künstlerische Gestaltung wie die vorliegende.

Der Tabernakel ist Ort des Heiligen in einem umfassenden Sinne. Die Schwelle umschließt nicht nur, sie öffnet sich zum Ort des Gottesvolkes hin. Auf dem bronzenen Tabernakel-Gehäuse sind zwölf Engel in den Gebetsgebärden der Menschheit dargestellt. Einer verhüllt sein Gesicht, ein anderer hebt beide Arme, in dritter faltet die Hände, wieder ein anderer bedeckt seine Brust. Die zwölf Engel symbolisieren mit ihren Gebetshaltungen das Himmlische Jerusalem, das die Johannes-Apokalypse visionär schildert (vgl. Offenbarung 21,2-22,5). Die verschiedenen Gebetsgebärden der zwölf Engel an den zwölf Toren der Himmelsstadt stehen für die Völker dieser Erde. Der Ort des Heiligen, so die stille, aber deutliche Aussage, ist universal. Das wahrhaft Heilige ist in allen Völkern dasselbe. Man kann hierin eine künstlerische Vorwegnahme zentraler Sätze des II. Vatikanischen Konzils sehen, in dessen „Erklärung über das

Verhältnis der Kirche zu den nichtchristlichen Religionen“ festgehalten wird, daß alle Völker „Gott als das ein und dasselbe letzte Ziel“ haben. Gottes „Vorsehung, die Bezeugung seiner Güte und seine Heilratsschlüsse erstrecken sich auf alle Menschen, bis die Erwählten vereint sein werden in der Heiligen Stadt, deren Licht die Herrlichkeit Gottes sein wird; werden doch alle Völker in seinem Lichte wandeln« (Art. 1)⁷

Aufsehen erregend die bildnerische Form des Taufortes auf der gegenüber liegenden Seite. Das **Taufbecken** selbst ist als vollkommene Kugel gearbeitet. Die Kugel als idealer geometrischer Körper seit dem Altertum ein Symbol der Vollkommenheit bezieht sich hier auf die Vervollkommnung des Menschen, die dieser durch die Taufgnade erreicht. Die Kugelgestalt des Taufbeckens selbst scheint zu schwimmen. Durch konzentrische Wellenringe im darunterliegenden Stein hat die Künstlerin diese Illusion geschaffen. So wie am Anfang der Schöpfung nach Augustin und der ihm folgenden Scholastik⁸ das Wasser die noch ungeformte Materie bezeichnet, über welcher der Geist Gottes schwebt wie der Wille eines Künstlers über einem zu schaffenden Werk, so verhält es sich mit der Seele, die aus ihrer Ungestalt durch die Taufe und die Wirkung des Heiligen Geistes zur Vollkommenheit der Gotteskindschaft gehoben wird. Dieses groß gesehene Symbol über die Neuschöpfung durch das Sakrament der Taufe, die Tiefe der inhaltlichen Anknüpfung sagen alles über den Rang dieser Künstlerin. Vor alttestamentlichem Hintergrund schildern vier Szenen am Sockel des Taufortes das Geschehen der Taufe. Die erste zeigt die Vertreibung aus dem Paradies. Die Sterne sind vorn Himmel gefallen. Diesem Bild der Hoffnungslosigkeit folgt die neue Verheißung. Abraham kniet in der Wüste und breitet seine Arme aus zum sternensübersäten Firmament: „Sieh doch zum Himmel hin auf und zähl die Sterne, wenn du sie zählen kannst“, befiehlt der Herr Abraham. „Und er sprach zu ihm: So zahlreich werden deine Nachkommen sein“ (Genesis 15,5)). Die beiden nächsten Szenen sind traditionelle typologische Darstellungen der Taufe. Mit typologisch meint die Tradition der Schriftauslegung eine Beziehung alttestamentlicher Ereignisse zu solchen des Neuen Testaments derart, daß in den Geschehnissen des Alten Testaments etwas prophetisch angekündigt, vorgeprägt ist - daher der Ausdruck „Typos“ -, was im Neuen Testament sich erfüllt, vollendet wird. Der Durchzug des Volkes Israel durch das Rote Meer ist unter diesem Aspekt ein Typos der Taufe. Denn so, wie der Durchzug durch das Rote Meer und die Ertränkung des verfolgenden Heeres des ägyptischen Pharao eine Befreiung aus der Sklaverei bedeutete, so befreit die Taufe aus der Gefangenschaft der Sünden und aus der Hand böser Mächte. Die drei Jünglinge im Feuerofen, die unversehrt die vernichtende Glut, der sie König Nebukadnezar ausgesetzt hat, überstehen (vgl. Daniel 3,46-95), kommen in der christlichen Bildtradition bereits auf frühchristlichen Särgen als Ausdruck der Errettung aus Todesnot und der Auferstehungshoffnung vor. Die Taufe, so der typologische Zusammenhang, rettet aus der Todesnot der Sünde zur Auferstehung in Christus. Gerade dieser kleine Bildzyklus offenbart wie fest verankert die Bildwelt von Maria Elisabeth Stapp bei aller originärer Erfindung in der Tradition ist und wie souverän — betrachtet man den Taufstein in

seiner Gesamtkomposition - sie mit der Überlieferung umzugehen versteht. Ihre auf das Menschliche gerichtete Beobachtungsgabe verleiht dabei den Darstellungen eine Wärme und Wirklichkeitsnähe, die als erzählerisches Moment die Reliefs beleben. Beim Zug durch das Rote Meer beispielsweise werden Fische, Seesterne, Quallen und anderes Meeresgetier abgebildet. Das Kind an der Hand seiner Mutter, so ihre lebensnahe Erzählung, achtet gar nicht auf die sich hochtürmenden Wasserwände. Neugierig zieht es am festen Haltegriff seiner Mutter, um die seltsamen Wesen des Meeres in näheren Augenschein zu nehmen. Solche anekdotischen Randbemerkungen charakterisieren den Bildkosmos von Maria Elisabeth Stapp ebenso wie ihre streng biblischen und liturgischen Anknüpfungen. Letzteres tritt wieder an der Umschrift des Taufbeckens in voller Klarheit in Erscheinung. Sie lautet: „*Vidi aquam egredientem de templo a latere dextro, et omnes, ad quos pervenit salvi facti sunt. Alleluja.*“ Zu deutsch: „Ich sah Wasser hervorkommen aus der rechten Seite des Tempels, und alle, zu denen es drang, wurden heil“. Der Text ist der Anfang der Antiphon zur Aspersion, der feierlichen Besprengung mit Weihwasser, vor dem sonntäglichen Hochamt in der Osterzeit (vom Ostersonntag bis einschließlich Pfingsten). Die aus Ezechiel 47,1ff. entnommene Antiphon pflegten die Neugetauften bei der Ostervesper zu singen.⁹ Die liturgische Tiefe dieser Textwahl liegt jedoch darin, daß die Metaphern eine Verbindung ziehen zwischen dem Sakrament der Taufe und dem Kreuzesopfer Christi. Denn der Tempel, von dem in Hymnus die Rede ist, meint Christus, und das Wasser, das aus seiner rechten Seite fließt, wird auf die durchstoßene Seite Jesu hin, aus der Blut und Wasser floß, interpretiert. „Die Taufnade ist ein Strom, der ausströmt von der durchstochenen Seite des Heilandes und der ganzen Welt übernatürliches Leben bietet.“¹⁰ Damit verweist der liturgische Text des Taufbeckens auf das Erlösungswerk Christi im Kreuzesopfer.

Er zieht eine Verbindung zur monumentalen, überlebensgroßen **Kreuzigungsgruppe im Chor** von „Christus König“ Die gefaßte Holzskulptur des Kreuzes war 1956 in Rom ausgestellt, als im Vatikan anlässlich des 80. Geburtstages von Papst Pius XII. (1876-1958) eine Retrospektive zeitgenössischer liturgischer Kunst geboten wurde. In Ravensburg beherrscht diese Kreuzigung mit Maria und dem Lieblingsjünger Johannes die Chorwand von „Christus König“

Dem Patronat der Kirche entsprechend „steht“ **Christus** - worin spätantike und romanische Kreuzigungsdarstellungen wieder aufgegriffen werden - in königlicher, herrscherlicher Haltung am Kreuz. Das leicht gesenkte Haupt ohne Dornenkrone, wie gleichfalls von Christusbildern aus vorgotischer Zeit bekannt, vermischt als Ausdruck der Hingabe, der Demut, des Opfers nicht den dominierenden Eindruck der Würde, vielmehr betont die Körpergeste noch den Gesamteindruck der Hoheit des gekreuzigten Gottessohnes. Die Zuwendung, die aus dieser Neigung des Kopfes spricht, wird vom Betrachter als unmittelbare inhaltliche Aussage des Werkes erfaßt, als Zeichen der liebenden Zuwendung Gottes zum Menschen, zum Betenden in diesem Gotteshaus.

Die optische Wirkung der dreifigurigen Kreuzigungsgruppe entfaltet die Farbfassung in Gold, Silber, Rot und Blau. Es lohnt, den traditionellen Symbolwert dieser Farben sich ins Gedächtnis zu rufen, um den Bildgehalt weiter zu erschließen, denn unabweisbar wird hier der überlieferten Farbsprache eine neue Kraft verliehen und ihre vergessene Bedeutung wieder zurückgeholt. Gold, das bei der Ravensburger Kreuzigung von Maria Elisabeth Stapp die Kreuzesbalken bedeckt, bedeutet nach der Erläuterung der überkommenen symbolischen Farbenlehre, die der Franzose Portal 1837 in seiner Schrift „Des couleurs symboliques“ zusammenfaßt, „die Erhebung und Vereinigung Gottes mit den Menschen“¹¹. Gold ist als Zeichen des Kostbarsten Ausdruck für das Himmlische, für das göttliche Licht, für die Majestät Gottes¹² Das **Goldene Kreuz** in Ravensburg übernimmt die Rolle des Nimbus, eines Heiligenscheins schlechthin. Das Kreuz, so die einfache, gerade darum aber zum Ursprung vordringende Sicht von Maria Elisabeth Stapp, ist der Nimbus Christi. Im Heiligenschein im Nimbus, in der Mandorla, deren Hauptachsen uns in der Kreuzfigur ja sichtbar werden, ist Gold die Farbe der Offenbarung und des Waltens des Heiligen Geistes¹³ Das Purpurrot der römischen Toga, die Christus hier am Kreuz trägt, ist die alte imperiale, die kaiserliche Farbe. „Sie ist die Farbe des Schöpfers, der Gottheit, der Mantel Gottes“. Da die Herrscher ihre Macht von Gott haben, ist sie zugleich die Farbe gottbegnadeter Regentschaft.¹⁴ Rot zeichnet die Gottgeweihten aus, wie das alttestamentliche apokryphe Henochbuch (106,2) beim Wunder der Geburt Noes, des einzig Gerechten, bekundet. Silber, die andere Farbe kostbaren Edelmetalls, versinnbildlicht Reinheit.¹⁵ Das göttliche Wort wird im Psalm 12,7 mit lauterem Silber verglichen. Die Albe des Lieblingsjüngers, des Evangelisten Johannes, ist in Silber gehalten. Er ist ja in seiner Fassung der Frohen Botschaft der große Kündler des göttlichen Wortes.

Aus dem Bereich des bloß Schmückenden, des Ornamentalen heraus fallen ebenfalls die Bergkristalle, die in die Stola der Gottesmutter und in das Gewand des Gekreuzigten eingelassen sind. Edel- und Halbedelsteine wie der Bergkristall dienen in der religiösen Kunst des Abendlandes der Versinnbildlichung sakraler Würde. Besonders das Brustschild, das Pectorale, pflegte mit Edelsteinen besetzt zu sein, um den Hohenpriester auszuzeichnen. Am Kruzifix in Ravensburg „Christus König“ stimmen auf diese Weise Haltung und Symbolik zusammen. Beide bieten das Bild Christi als des Hohenpriesters. Der Diamant, der wertvollste Edelstein, wird bereits in der spätantiken geistlichen Naturauslegung des 2. und 3. nachchristlichen Jahrhunderts, wie sie uns im berühmten „Physiologus“ überliefert ist, als Gleichnis für Christus interpretiert.¹⁶ Der klare Bergkristall ersetzt häufig den kostbareren Diamant. Der „Physiologus“ schreibt über den Diamanten: „Adamas, der Unbezwingliche wird er genannt, weil er alles bezwingt, selbst aber von nichts bezwungen wird.“¹⁷ . Jesus Christus wurde selbst vom Tode nicht überwunden. Der menschengewordene Gottessohn ist vielmehr durch seinen Tod am Kreuz und seine Auferstehung der Bezwiner des Todes. Beides, der Gekreuzigte und der Auferstandene, diese sich entsprechenden, ergänzenden

und einander vervollständigenden Aussagen der Heilsgeschichte haben hier in einem einzigen Bildwerk gleichzeitig Gestalt gefunden.

Der Diamant vertritt außerdem die Sündlosigkeit und das Richtertum Christi. So fährt der „Physiologus“ in seiner Exegese des Edelsteins fort: „Auch mein Herr Jesus Christus richtet über alles, selbst aber wird er von niemandem gerichtet. Er selbst nämlich hat gesagt: Welcher unter euch kann mich einer Sünde zeihen?“¹⁸ Aber auch der Bergkristall besitzt, wenn er nicht den Diamant ersetzt, eine eigene Bedeutung. Der Kristall versinnbildlicht die Menschwerdung Christi.¹⁹

Maria Elisabeth Stapp erläuterte die Anzahl der einzelnen Bergkristallstücke selbst. Die 14 Steine auf der Stola der Gottesmutter verweisen auf die Stationen des Kreuzweges, den sie mit ihrem Sohn gegangen ist, während die 20 Kristalle im Gewand Christi und die sie verbindenden Bahnen, den Weg des Christentums durch die Jahrhunderte symbolisieren. Das liturgische Motiv bei der Weihe der Osterkerze, die ja Christus darstellt, wird damit aufgegriffen: Christus als der Herr über die Zeiten. Der Weihetext heißt: „Christus gestern und heute, Anfang und Ende, Alpha und Omega, sein sind die Zeiten, sein die Jahrhunderte, sein ist die Herrlichkeit und das Reich durch alle Äonen der Ewigkeit“. Wahrlich, die Christusfigur von Maria Elisabeth Stapp in Ravensburg ist ein Bildnis des Christus der Osternacht. So berichten denn auch Besucher der Osternachtliturgie in „Christus König“, daß die Kristalle auf der Toga der Christusskulptur, wenn das sonst dunkle Kirchenschiff nur von der Osterlichtern der Gläubigen erhellt wird, einen numinosen Glanz ausstrahlen.

Die kosmische Sicht Christi spiegelt sich in den Attributen des **Apostels Johannes**. Die Tierkreiszeichen auf dessen priesterlichem Kleid - es gemahnt an eine Dalmatica - verweisen einmal mehr auf Christus als den Herrn und König des Universums. Johannes stellt mit der Krone in seinen Händen diese Königswürde des Gekreuzigten greifbar vor Augen. Das Königtum Jesu hat freilich auf der anderen Seite eine Entsprechung im leidenden Gottesknecht, den der Prophet Jesaja²⁰ sieht. Die Krone des leidenden Gottesknechtes, des Gottessohnes, der „sich entäußerte“ nach den Worten des Apostels Paulus in seinem Brief an die Gemeinde von Philippi „und wie ein Sklave und den Menschen gleich“ wurde, der das Leben eines Menschen führte, sich „erniedrigte“ und „gehorsam war bis zum Tod, bis zum Tod am Kreuz“ (Philipper 2,6-8), diese Krone hält **Maria** im geflochtenen Kranz aus Dornen in ihren Händen und betrachtet sie. Die Bildfindung, daß Maria unter dem Kreuz in die Betrachtung der Dornenkrone Christi versunken gezeigt wird, ist eine künstlerische Idee im besten und ursprünglichsten Sinne des Wortes.

Johannes und Maria, beide Begleiter des Kreuzweges Christi, veranschaulichen in der Darstellungsform von Maria Elisabeth Stapp die Doppelnatur Jesu, seine Gottheit und Menschheit. Man machte es sich aber zu leicht, wenn man in der symbolischen Ausstattung der Figur des Johannes nur die Repräsentation der Göttlichkeit, der *deitas*, Christi sähe, und in jener der Gottesmutter nur Hinweise auf seine Menschlichkeit,

die *humanitas* des Herrn; denn die Krone der Schmach, die Maria betrachtet, ist ebenso die Krone unantastbarer Größe und Erhabenheit. Darin offenbart sich die Bildkraft der Idee und ihr Gedankenreichtum.

Auf dem Sockel der trauernden **Gottesmutter** hat die Künstlerin die Worte eingegraben: „Maria bewahrte alles in ihrem Herzen“. Die Stelle ist dem Weihnachtsevangelium des Lukas entnommen (Lukas 2,19). Sie beschließt die Erzählung vom Erscheinen der Engel bei der Geburt, vom Gloria des himmlischen Heeres, von der Anbetung der Hirten. Noch einmal begegnen die gleichen Worte in der Schilderung der Suche des zwölfjährigen Jesus, als dieser im Tempel lehrte (Lukas 2,51). Daß die Bildhauerin gerade dieses Zitat aus dem Umkreis der Geburt und den Kindheitserzählungen Jesu mit der Situation Golgatas verbindet, verrät tiefes theologisches Gespür. Maria, die in der Betrachtung der Dornenkrone als die Mitleidende und damit als die Miterlösende, die *conredemptorix*, gezeigt wird, gewinnt durch den Bild- Text-Bezug Gestalt als Vorbild des Glaubens. Noch in der Stunde scheinbar größter Hoffnungslosigkeit verläßt sie nicht die Erinnerung an die Verkündigung des Messias in der Stunde der Geburt durch die Engel. Maria ist noch unter dem Kreuz die standhaft, unerschütterlich Glaubende. Glauben heißt überhaupt - so die weiterführende Lehre dieser Bildschöpfung - wie Maria, Gottes Worte im Herzen bewahren.

Das Lukaszitat legt noch anderes frei. Wenn Glaube tieferes Wissen bedeutet, als es die natürlichen Erkenntnismittel des Menschen erlangen können, dann besaß solches die Gottesmutter. Maria war eine Eingeweihte in das Wissen Gottes. Pfarrer Josef Weiger, der geistliche Freund der Bildhauerin, kommt darauf anlässlich einer Meditation über ein Kreuzigungsrelief von Maria Elisabeth Stapp zu sprechen: „Aus der Tatsache“, führt er aus, „daß sich Maria für ihren Sohn äußerlich nicht eingesetzt hat - was doch jede Mutter tut, auch dann, wenn sie weiß, es ist umsonst - müssen wir schließen, daß die Mutter ein heiliges, von Gott verliehenes Wissen um ihren Sohn in sich trug; daß ihr die Hilfe Gottes in dieser dunklen Nacht des Herzens auf Golgota besonders nahe gewesen ist. Was der Schächer bekannte, bekannte auch sie: Ihr Sohn war ein König der jenseitigen Reiche, er hatte Seligkeiten zu verschenken“.²¹

Diese Auslegung, die im Wissen um das Königtum Christi das verborgene, innere Wissen Marias erblickt, schlägt uns wiederum eine Verständnisbrücke zwischen dem Patronat der Kirche und dem Inhalt der künstlerischen Gestaltung von „Christus König“ in Ravensburg. Die Unterschrift am Längsbalken des Kruzifixes „*Suscipe, domine*“ - „nimm an, o Herr“ - hat die sprachliche Form des liturgischen Oblationsgebetes, der Bitte um Annahme des Opfers. So reicht denn das Wissen Marias noch weiter. Es begreift die Notwendigkeit des Opfertodes. Hören wir Josef Weiger: „Sie wußte in dieser Stunde noch mehr, nämlich, daß der Tod ihres Sohnes Jesus notwendig war, daß er ein Opfer war für alle, ‘ein reines Opfer, ein heiliges Opfer, ein makellooses Opfer‘. Sie sah im Heiligen Geist, daß das schuldlos vergossene Blut ihres Sohnes Frie-

den stiften werde zwischen Gott und uns. In Nazaret hat Maria geglaubt gegen das Zeugnis der Sinne. Unter dem Kreuz hat sie geglaubt gegen das eigene Herz.“²²

Erich Endrich schreibt zu der Ravensburger Schmerzensmutter: „Die Schmerzensmutter unter dem Kreuz, die Dornenkrone in den Händen haltend, offenbart in der klaren Symbolsprache und Formgestaltung die ureigenste Existenz der Künstlerin: ihre schöpferische Vitalität, den Reichtum ihrer Phantasie, die Tiefe ihres Empfindens und echt frauliche Frömmigkeit“.²³

Wesentlicher Bestandteil der Altarraumgestaltung von „Christus König“ in Ravensburg sind, obwohl zum beweglichen Inventar gehörig, die beiden **Sanctus-Leuchter**, die die Kreuzigungsgruppe oder den Hochaltar flankieren sollen. Hier stoßen wir wieder auf die starke liturgische Inspiration des Schaffens von Maria Elisabeth Stapp. Die schlanken Türme der Leuchterschäfte verkörpern figurenreich die himmlische Hierarchie, die Chöre der Engel, wie sie Dionysios Pseudo-Areopagita²⁴ beschrieben und wie sie in der Präfation der Messe genannt werden. Die Hierarchie der Engel verbindet gleich der Himmelsleiter, die Jakob im Traum sah (vgl. Genesis 28,12-17), das Irdische mit dem Himmlischen, das Menschliche mit dem Göttlichen. Der Ort der biblischen Jakobsleiter ist heiliger Ort. So markieren diese Leuchter gleichfalls heiligen Ort. Jakob sagte: „Wie furchterregend ist doch dieser Ort! Hier ist nichts anderes als das Haus Gottes und das Tor des Himmels!“ (Genesis 28,17) Die Liturgie der Kirchweihe wiederholt diesen Text seit altersher.

Den unteren Teil der Leuchter bilden die Windungen eines Schlangenleibs. Darauf stehen dann Adam und Eva, es folgen die Engel und Erzengel und, in der Ordnung des Heiligen höher steigend, die Engelsgeschlechter der Herrschaften (*dominationes*), der Mächte (*potestates*), der Kräfte (*virtutes*) bis hin zu den Seraphim, welche die in der Liebe Gottes Brennenden heißen, und den Cherubim, den mit der Fülle der Weisheit Ausgestatteten. Von ihnen wird - wörtlich in die Plastik übersetzt - der wiederkommende Christus getragen, getreu dem „Sanctus“: „Heilig, Heilig, Heilig, Herr, Gott der Heer scharen. Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe! Hochgelobt sei der da kommt im Namen des Herrn! Hosanna in der Höhe!“

Fragt man nach der Herkunft der so deutlich heraustretenden liturgischen Komponente in den Werken Maria Elisabeth Stapps, so erliegt man allzu leicht der Versuchung, diese Seite ihrer Arbeiten dem Einfluß der wegweisenden Liturgen Romano Guardini und Josef Weiger, mit denen die Bildhauerin eng verbunden und befreundet war, zuzuschreiben. Ohne jedoch eine Wechselwirkung leugnen zu wollen, greift eine solche Rückführung zu kurz. Sie übersieht die Selbständigkeit der Künstlerin, die lange bevor sie in näheren Austausch mit den erwähnten Theologen trat, benediktinischen Geist und benediktinische Lebensführung übte. Die Freundschaft zwischen diesen Dreien wurde überhaupt erst möglich, weil jeder Eigenes beitrug, weil jeder aus der eigenen persönlichen Entwicklung heraus im anderen dem Gleichgesinnten begegnete.

Vita

Maria Elisabeth Stapp wurde am 20. Februar 1908 in Riedlingen an der Donau geboren. Ihr Vater Philipp Stapp war Kaufmann und Erfinder. Unter anderem entwickelte er als erster ein Kühlverfahren zur Verflüssigung von Stickstoff. Die Mutter Elsa, geb. Eisele, stammte aus einer Ravensburger Familie. Unter den fünf Geschwistern war Maria Elisabeth die zweitälteste. Als sie im 6. Lebensjahr war, zogen die Eltern nach München. Dort besuchte sie nach der Volksschule das Lyceum (Angerschule) und schließlich die Akademie der Bildenden Künste. Josef Henselmann (1897–1987), mit dem sie zeitlebens verbunden bleibt, wird ihr Lehrer in der Bildhauerei. Die religiöse Atmosphäre des Elternhauses scheint prägend gewesen zu sein. Eine Schwester der Künstlerin lebt als Dominikanerin in Südafrika.

Die Jugendbewegung bringt eine Wiederentdeckung der Benediktregel. Maria Elisabeth Stapp tritt noch in den zwanziger Jahren der **benediktinischen Laiengemeinschaft „Venio“** in München bei. 1927 wird die junge Künstlerin Benediktiner-Oblate von Beuron und erhält den Ordensnamen „Schwester Hermana“. Seit dieser Zeit las sie täglich das lateinische Brevier.

Ihren ersten Altar machte sie 1929 für **Rappenu**. Als Michael Kardinal Faulhaber (1869-1952), Erzbischof von München und Freising, wenig später die Schöpferin des Werkes in Audienz empfängt, bemerkt er: „Ich erwartete einen Bildhauer und es kommt ein Kind“.

Um eine hartnäckige Stirnhöhlenvereiterung zu kurieren, unternimmt die Bildhauerin eine Reise in den Süden. Statt nach Italien, wie ihr vorgeschlagen, geht sie für ein Jahr nach Dalmatien. Und entdeckt dort 1934 auf der **Insel Hvar** ein Benediktinerinnenkloster. Die heiligmäßig lebende Äbtissin Madre Giovanna OSB träumte von einer Frau, die zu ihnen komme und den Nonnen den gregorianischen Choral lehre. Maria Elisabeth Stapp ist diese Frau. Sie übt mit den Schwestern, die zuvor nur volkstümliche Gebetsweisen kannten, die Gregorianik. Weihnachten 1934 wird erstmals in Hvar das Christfest mit den Melodien des gregorianischen Gesangs feierlich begangen. Es war ein großes Ereignis. In einem Brief, datiert „in der Weihnachtsoktav 1934“, an die Venio-Schwestern, schreibt Maria Elisabeth Stapp: „Nun, ich weiß, wie schön und feierlich bei uns daheim alles ist. Unser Weihnachten hier war in der liturgisch gefeierten Form ein kleiner Anfang. Alle Melodien sind gleichsam jetzt die erste Aussaat in die Herzen. Gebe Gott, daß das große feierliche Gotteslob daraus wächst und langsam den Convent prägt“.

Man muß von dieser liturgischen Mission Maria Elisabeth Stapps wissen, um die Hintergründe, um die Fundamente ihres Kunstschaffens besser zu erfassen. Lange vor ihrer Begegnung mit Josef Weiger und Romano Guardini erfüllt ihr Leben liturgischer Geist und benediktinische Spiritualität. Diese bilden im Grunde die Voraussetzung der

späteren Freundschaft. Guardini war gleichfalls Beuroner Benediktiner-Oblate und Pfarrer Josef Weiger hatte als Novize in Beuron seinen priesterlichen Weg begonnen.

Mit den Benediktinerinnen von Hvar in Jugoslawien hielt Maria Elisabeth über Jahrzehnte hinweg Kontakt. Anfang der fünfziger Jahre schenkte Romano Guardini, von ihren Erzählungen über die Armut der Schwestern berührt, einen Kochherd. Madre Giovanna bestand darauf, daß das Geschenk den Namen des Spenders tragen müsse, damit die Nonnen jedesmal beim Kochen für das Seelenheil des Stifters beten könnten. So trägt der Herd bis heute anstelle des Firmenschildes die Aufschrift „Prof. Dr. Romano Guardini“. Den letzten Besuch bei den Benediktinerinnen von Hvar machte Maria Elisabeth Stapp im Frühjahr 1988. Diese Reise im hohen Alter war ihr ein Herzenswunsch.

Durch ihren Vater lernt sie Pfarrer Weiger kennen. Weiger gehörte wie Philipp Stapp und der Maler Gebhard Fugel der Gruppe „Die Oase“ in München an. 1936 arbeitet sie am Keramikbild des „Bruder Konrad“ für die Kirche „Johann Baptist“ in **Mooshausen**. Die Kontakte intensivieren sich, Romano Guardini, von den Nationalsozialisten vom Lehrstuhl vertrieben, kommt hinzu. Nachdem es zwischen „Venio“ und Maria Elisabeth Stapp zu einer Trennung gekommen war, lebt sie in Ravensburg. Zeitweise räumt ihr der Ravensburger Schreinermeister Landthaler ein Atelier ein. Als 1948 Mina Bärtle, die Haushälterin Josef Weigers und Schwester des Direktors des Katholischen Bibelwerkes Josef Bärtle (1892—1949) starb, bat Romano Guardini die Bildhauerin, sich um Josef Weiger zu kümmern. Nachdem Anfang der fünfziger Jahre das Ravensburger Atelier aufgegeben werden mußte, wurde die Bildhauerwerkstatt nach Mooshausen verlegt. Ab 1962 lebt Maria Elisabeth Stapp ganz in Mooshausen. Bischof Dr. Georg Moser (1923—1988) verleiht der Künstlerin 1983 zu ihrem 75. Geburtstag die Martinus-Medaille. Der 80. Geburtstag wird noch einmal mit einem Gottesdienst in „Christus König“ in Ravensburg, in der Kirche, für die Maria Elisabeth Stapp von etwa 1954 bis 1962 gearbeitet hat, feierlich begangen.

Die liturgischen Voraussetzungen ihrer Kunst, das sollte der biographische Abriß zu Tage fördern, liegen bereits in der unter benediktinischen Vorzeichen stehenden Lebensgestaltung von Maria Elisabeth Stapp. Sie selbst stellte ihr Leben in den Kraftstrom des Gotteslobes des Breviergebets und der Liturgie. Wie traditionelle liturgische Gehalte in moderne Formensprache übersetzt wird, läßt sich am Altar in der Pfarrkirche „Zu Unserer Lieben Frau« in **Mengen** studieren. Das gesamte in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entstandene Werk ist in Bronze gegossen. Dies ist umso bemerkenswerter, da dieser Altar ein Ziborium, also einen baldachinartigen Überbau besitzt. Eine solche Überhöhung des Altares ist alt. In allen Stilepochen läßt es sich nachweisen. Maria Elisabeth Stapp greift diese Altarform offensichtlich deswegen auf, um das christozentrische der Liturgie, die Konzentration des Kirchenbaus und der in ihm vollzogenen heiligen Handlung im Opfergeschehen am Altar herauszuheben. „Das Ziborium“, erklärt der Liturgiker Ludwig Eisenhofer, „ist in der Tat ein durchaus idea-

ler Überbau des Altares. Es läßt das, was die Hauptsache am Altar ist, den eucharistischen Opfertisch, gebührend hervortreten... Das Ziborium erhebt sich als Thronhimmel passend über jenem Orte, wo der König der Könige im heiligsten Meßopfer in Gnaden gegenwärtig ist.“²⁵ Der Mengener Altar hat eine besonders reiche figürlich-bildliche Gestaltung erfahren. Die biblische Bildwelt, die an ihm ausgeformt wurde, erzählt beredt die Geschichte des Heils, die Geschichte des sich immer wieder von neuem am Altar vollziehenden unblutigen Opfers und Erlösungswerkes Christi.

Das Thema der Kreuzigung, das historische Opfer Jesu auf Golgota, das am Altar während der Heiligen Messe gegenwärtig wird, steht im Mittelpunkt der vorderen **Altar**seite. Wir sehen Christus zwischen den Schächern ans Kreuz geschlagen. Doch fehlt an dem einen Kreuz die Figur des ungläubigen Schächers, der Christus, den Mitgekreuzigten, noch am Galgen verspottete, während der zweite Räuber deutlich in seinen leiblichen Konturen herausgearbeitet ist. Ein anderes Tonrelief dieser Karfreitagsszene bei der nur der gläubige Schächer und Christus am Kreuz vorkommen, kommentiert Maria Elisabeth Stapp: „Am anderen Schächer ist die Stunde der Gnade vor übergegangen. Er hat keine Antwort auf Jesu Anruf gegeben“; „er ist wie ausgelöscht“.²⁶ Glaube, so der weiterführende Bildinhalt, schafft Selbst-Verwirklichung, Unglaube hingegen bringt Ver-nichtung.

Unter dem Kreuz am Mengener Altar hat die Gottesmutter die Gestalt der Kirche gewonnen. Maria erscheint mit bekröntem Haupt. Die Kirche wiederum ist als Schutzmantelmadonna dargestellt. Die Wechselbeziehungen zwischen Kirche und Maria werden für diese Bildfindung voll in Anspruch genommen. Das Mysterium Mariens und der Kirche gehören zusammen und werden hier in eins gezeigt. Maria ist die Idealgestalt der Kirche. Alles, was von Maria ausgesagt werden kann, gilt auch von der Kirche und umgekehrt. Mariologie und Ekklesiologie greifen ineinander und gehen in einander über. Maria wie die Kirche sind, um nur einige Beispiele zu nennen, die Pforte des Himmels (*porta coeli*), beide sind die Arche des Bundes (*arca foederis*), die Leiter Jakobs (*scala Jacob*), die zum Himmel führt.

Im Tod am Kreuz liegt die Geburtsstunde der Kirche. Hier vertraut Christus nach dem Johannesevangelium seine Mutter dem Lieblingsjünger an (vgl. Johannes 19,26-27) und stiftet dadurch eine neue, geistliche Mutterschaft und Kindschaft. Der Augustinereremit Simon von Cassia (1290-1348) erläutert dazu, um nur einen aus dem vieltimmigen Chor der mittelalterlichen Exegeten dieser Stelle der Johannespassion zu hören, unter dem Baum des Kreuzes habe sich die Mutter- und Kindschaft durch Gottes Worte gewandelt. Die naturhafte Beziehung sei in eine der Gnade übergegangen. Die Kirche aber sei die Mutter der Gnade.²⁷ Die Kirche wird nach Augustin unter dem Kreuz aus der Seitenwunde Christi, aus der Blut und Wasser geflossen sind, den Zeichen der beiden Hauptsakramente Taufe und Eucharistie, erbaut.²⁸ Und der Sentenzenmeister Petrus Lombardus (1095-1160) zieht den Vergleich zwischen der Erschaffung Evas und der neuen Eva, der Kirche. Wie die Frau aus der Rippe des Mannes

erschaffen worden sei, wurde die Kirche aus der Seitenwunde Christi, aus welcher Blut und Wasser hervortraten, gebildet.²⁹

Im Bild der Kirche unter dem Kreuz als Schutzmantelmadonna ist die Fülle der Überlieferung, die Poesie der theologischen Tradition versammelt. Behutsam, ja zärtlich scheint Johannes den Mantel der neuen Mutter zu heben, um allen Zuflucht Suchenden Raum zu schaffen. Rechts neben der Kirche steht gesichtslos die Synagoge als Allegorie des Unglaubens. Die Synagoge in der gotischen Plastik der Kathedrale, wie beispielsweise am Straßburger und Freiburger Münster, wird dort zum Zeichen der Verstocktheit und der Verblendung mit verbundenen Augen skulptiert. Bei Maria Elisabeth Stapp bleibt ihr Antlitz im Gegensatz zum präzise modellierten der Ecclesia formlos. Nicht antijüdischer Affekt steckt dahinter, sondern Übernahme geschichtlicher Vorgaben, um die beiden grundsätzlichen, einander konträren Haltungen zum Kreuz Christi zu kennzeichnen.

Auf die Taufe und das Opferlamm am Kreuz gerichtet ist die Abbildung des Johannes des Täufers und des Gotteslammes in der linken unteren Ecke. Die Gestalt des Wegbereiters, des Rufers in der Wüste **Johannes** des Täufers wurde für den Taufbrunnen derselben Kirche von Maria Elisabeth Stapp als Vollplastik ausgeführt. An ihr berührt die still einladende Gebärde, die verhaltene Melancholie der Gesichtszüge, die von einer aus dem inneren strömenden Freude durchbrochen wird.

Die Kreuzigung auf der Altarvorderseite umgeben weitere biblische Szenen, die das Geschehen der Messe interpretieren. Auf die Wandlung von Brot und Wein beziehen sich die Reliefs der Verwandlung von Wasser in Wein bei der Hochzeit zu Kana (Johannes 2,1-12) und der wunderbaren Brotvermehrung bei der Speisung der Fünftausend (Matthäus 14,13-21). In der rechten unteren Ecke befindet sich das Mahl der beiden Jünger mit dem Auferstandenen in Emmaus (Lukas 24, 13-35), bei dem sie Jesus am Brotbrechen erkennen: „Da gingen ihnen die Augen auf“ (Lukas 24,31). Dieser Moment des Erkennens ist von der Künstlerin bei der mittleren um den runden Tisch sitzenden Figur des Jüngers exakt festgehalten worden. Der Emmausbericht gibt Kunde von der Auferstehung. So ergänzt dieses Bild notwendig die zentrale Kreuzigung. Liturgisch werden Tod und Auferstehung zusammengedacht: „Deinen Tod, o Herr, verkünden wir und deine Auferstehung preisen wir“ spricht die Gemeinde nach der eucharistischen Wandlung.

Umgekehrt muß auch die Auferstehungsglorie das Wissen um das Opfer und den vorangegangenen Tod begleiten. Darum rahmen auf Opfer und Passion sich beziehende Darstellungen die Erscheinung des auferstandenen Gottessohnes an der rechten Altarseite ein. Christus selbst ist nach altchristlichem symbolischen Verständnis die Sonne. Der Kirchenvater Ambrosius (339-397) besingt Christus in seinem Hymnus „*Splendor paternae gloriae*“ (Abglanz von des Vaters Pracht) als „wahre Sonne“ (*versusque sol*). Als strahlende Sonne tritt uns Christus in der hier gegebenen Darstellung entgegen. Dennoch bleiben die Leidenstationen neben dem verklärenden Licht des

Ostermorgens gegenwärtig. Daher sehen wir den Dornengekrönten an der Geißelsäule. Ein jugendlicher Josef bringt darüber zwei Opfertauben zum Altar, in der linken oberen Ecke kniet Abraham vor seinem entzündeten Opferfeuer. Dieses alttestamentliche Opfer ist Vorläufer des Kreuzesopfers Christi. Gleich Abraham, der zum Stammvater Israels wird, wird Christus durch seinen Opfertod Haupt der Kirche. Den Durchgang durch das Leid zum Jubel dieses Stappschen Auferstehungsbildes bedichtet der Psalmvers: „Die ihn mit Tränen säen, werden mit Jubel ernten“. (Psalm 126,5). Der Sämann, den die Künstlerin in dieses Bild der Freude hineinstellte, erinnert daran.

In struktureller Analogie zu den bereits geschilderten Bronzetafeln des Mengener Altars ist die Rückseite aufgebaut. Altes und Neues Testament werden gemäß der bereits mehrfach erwähnten typologischen Auslegungstradition aufeinander bezogen. Nach Art der mittelalterlichen Armenbibeln (*Biblia pauperum*) und dem ebenso volkstümlichen und weit verbreiteten „Heilsspiegel (*Speculum humanae salvationis*), um 1300 entstanden, wer den, wie schon demonstriert, Vorgänge des Alten und des Neuen Bundes einander konfrontiert. Jede Messe dient, dem Auftrag Christi beim letzten Abendmahl folgend, dem Gedächtnis des Herrn (vgl. Lukas 22,19). Jesus feierte am Abend vor seinem Tode mit den Jüngern das Paschamahl, das die Juden am Vorabend ihres Auszugs aus Ägypten aßen. Das alte und das neue Paschamahl, wobei die Juden an ihren mittelalterlichen spitzen Hüten und durch den siebenarmigen Leuchter kenntlich gemacht werden, sind das Hauptthema der Rückseite des Mengener Altares. Über dem siebenarmigen Leuchter steht Christus als das wahre Licht der Welt inmitten der Apostel. Der Engel in der linken unteren Ecke erzählt vom alttestamentlichen Vorübergang (Pascha) des Herrn (Exodus 12,11). Der Gottesbote läßt leben, wer mit dem Blut des Opferlammes markiert ist. Wer mit dem Blut des neuen Opferlammes, das Christus ist, gezeichnet ist, gewinnt gleichfalls das Leben.

In der gegenüberliegenden Ecke der Komposition der Altarrückwand sehen wir Jakobs Traum (Genesis 28,12-22). In diesem Traum erneuert Gott den Bund mit Jakob, den er schon mit Abraham und Isaak geschlossen hatte. Die Stelle, an der Jakob sein Traumgesicht erhielt, wird von ihm als heiliger Ort geachtet. Zum Zeichen der Gottesbegegnung errichtet er einen Stein: „Und der Stein, den ich als Gedenkstein aufgestellt habe, soll ein Gotteshaus werden“ (Genesis 28,22). Dieser Schriftbeleg zählt zu den klassischen Texten, um die Bedeutung des christlichen Altares zu untermauern.

Typologische Vorbilder begegnen im Segen des Melchisedek, der Abraham Brot und Wein bringt (Genesis 14,18-20) und im Opferholz tragenden Isaak. Ist dieser alttestamentlicher Vorläufer des kreuztragenden Menschensohns, so ist jener prophetisches Vorzeichen des Abendmahls Christi, der Darbietung von Leib und Blut des Erlösers in den Gestalten von Brot und Wein.

Neuland, im wahrsten Sinne des Wortes, schließlich betreten wir, wenn wir uns der Betrachtung der Nordseite des Altares zuwenden. Apokalyptische Posaunenengel umschweben ein brodelndes Chaos. Von Engeln geleitet werden von den Rändern des

Bildwerkes Mann und Frau herangeführt. Die Bildhauerin gibt hier eine Vorstellung der neuen Schöpfung, welche die Apokalypse des Johannes verheißt. Alles wird neu gemacht, ein neuer „Himmel und eine neue Erde“ (Offenbarung 21,1). Und auch die Menschen, die von den Himmisgeistern zum neuen Kosmos geleitet werden, sind offensichtlich solche eines neuen Leibes. Dieses Bronzerelief am Mengener Altar richtet also die Aufmerksamkeit auf die letzten Dinge. Die letzten Dinge, Wiederkunft Christi, Gericht, Auferstehung der Toten sind zugleich Anfang. Deshalb kann, wenn von den letzten Ereignissen, griechisch den „eschata“, gesprochen wird, auch vom „jüngsten Tag“ (*novissima dies*) geredet werden. Die letzten Dinge fallen zusammen mit dem ersten Tag, dem jüngsten des neuen Himmels und der neuen Erde. Der Mensch tritt an ihm ein, wie in dieser Altarplastik herausgearbeitet, in die Ewigkeit. Guardini unterstreicht in seinen Gedanken zur heiligen Messe deren endzeitliche Dimension: „Die heilige Messe hat also einen ausgesprochen eschatologischen Charakter, und es muß nachdenklich machen, wie sehr wir das vergessen haben“.³⁰ Das Altarrelief des Jüngsten Tages an der Nordseite will diesen Aspekt dem Vergessen entreißen. Hören wir noch einmal Guardini, um die Tendenz dieser Bildwelt bei Maria Elisabeth Stapp noch klarer zu fassen. Der Mensch tritt Guardini zufolge nicht erst an einem Endpunkt der physikalischen Zeit in die Ewigkeit. Durch das Werk Christi und den Menschen hin durch sind die Eschata des „neuen Himmels und der neuen Erde“ schon in die Gegenwart verwoben. Davon redet schon die Lehre von der Vorsehung. Sie verkündet „nicht eine höhere Weltordnung, sondern sagt, wenn der Mensch glaubend in das Einvernehmen mit dem Willen des Vaters trete, ordnen sich ihm die Dinge neu. Wo immer das geschehe, öffne sich ein neuer Anfang, und die neue Schöpfung verwirkliche sich“.³¹ Die Realisation des Ewigen, der neuen Schöpfung beginnt bereits mit der Durchdringung des Daseins durch Christus, den Aufbau des Menschen in Christus und Christus im Menschen.³² Dieser Prozeß einer Menschenbildung, einer werdenden Welt vollzieht sich im Meßopfer, wenn Christus selbst in seiner Gemeinde, im Wort, im Gebet, im Sakrament gegenwärtig ist. Das lebendige Tun der Liturgie steht in dieser Gegenwart und Wirklichkeit; denn „in der Liturgie“, in deren Geist die Kunst von Maria Elisabeth Stapp wurzelt, „handelt es sich“ nach Guardini „nicht zuerst um Gedanken, sondern um Wirklichkeit. Und nicht um vergangene Wirklichkeit, sondern um gegenwärtige, die immer aufs neue geschieht, an uns und durch uns geschieht; um Menschenwirklichkeit in Gestalt und Handlung“.³³ Die Bildwerke von Maria Elisabeth Stapp formen ihrerseits aus dem Geist und im Geist der Liturgie diese Wirklichkeit und öffnen für sie die Augen. Insofern dürfen sie als Hinführung zum Mysterium, zum Geheimnis der Wirkung des Heiligen Geistes betrachtet werden. Das Bild des Zeichens des Heiligen Geistes, die Taube mit den Geistaugen göttlichen Wissens, füllt, dem Blick der Menge entzogen, die Unterseite des Ziboriums über dem Mengener Altar.

Die Hinführung geschieht aber konsequenterweise bereits vor dem Gotteshaus durch die **Portalplastik**. In Mengen stellte Maria Elisabeth Stapp an den Türen des Haupt-

eingangs zwei Bäume einander gegenüber. Der eine, der kaum als Baum kenntlich ist, gleicht eher einem Wirbel, einem chaotischen Labyrinth. Es ist der Baum der Versuchung, der den Menschen in seinen Sog mitzureißen und damit zu vernichten droht. Der andere hingegen besitzt überdeutliche Konturen. Er hat die menschliche Gestalt Christi. In der Bildtradition des sogenannten „lebenden Kreuzes“ wurde der ständig neue Früchte, neue Trauben hervorbringende Weinstock zum Eingangsbild in die Sphäre des Sakralen. Dadurch wird aber nicht nur vorbereitet, dem Gläubigen wird mitgeteilt, daß er dem mystischen Weinstock Christi draußen wie drinnen eingebildet, informiert ist, daß er selbst realer Teil dieser Wirklichkeit ist.

Kapelle in Laupheim

In ihrer späten Schaffensperiode schuf Maria Elisabeth Stapp einen **Altar** für das Altenheim „Zum Heiligen Geist“ in Laupheim. In der dortigen Kapelle steht eine runde Altarplatte auf einem Kegelstumpf. Die Idee des „Sich Versammelns“ kommt nirgendwo so klar zum Ausdruck wie in der runden Tischform. Sie garantiert auch die Gleichheit aller, weil es an keinem Platz eine ausgezeichnete Position gibt. Jeder ist gleich nahe zum Mittelpunkt. Nach alter liturgischer, noch heute gültiger Tradition ist der Altar ein Symbol Christi. Darum auch werden im besondere Ehrbezeugungen gewährt wie die Verneinung. Der Priester begrüßt den Altar und verabschiedet sich von ihm mit einem Kuß. Der runde Altar macht sinnfällig, daß Christus die Mitte, das Zentrum seiner Gemeinde ist. Jeder, der zu ihm und zu ihr gehört, ist gleichermaßen unmittelbar zum Herrn.

Auf dem bronzenen Stipes, dem die Altarplatte (*mensa*) tragenden Block, wird ein älterer Mensch, der an einem Stock geht, von einem Engel begleitet, beschützt und geführt wird. Gott hilft durch den Erzengel Rafael dem greisen Tobit, dem Vater des Tobias aus dem gleichnamigen Buch des Alten Testaments. Tobit, der ein gottesfürchtiges, gesetzestreuendes Leben der Nächstenliebe geführt hat, gerät in hohem Alter unverschuldet in große Bedrängnis. Er erblindet und wird von seinen Mitmenschen ungerechterweise geschmäht. Auf Tobits Gebet sendet Gott seinen Engel zu Hilfe. Der Trost dieser biblischen Geschichte und der einfühlsamen Bildwahl für die Kapelle eines Altenheims ruht darin, daß Gott Tobits erfülltes Leben in Gottesfurcht und Nächstenliebe, das im fortgeschrittenen Alter großen Bedrohungen und Nöten ausgesetzt ist, letztlich vollendet und zum guten Ausgang bringt.

In derselben Kapelle befindet sich ein **Kreuzweg** der Künstlerin. Da nicht alle Stationen im einzelnen durchgesprochen werden können, seien nur zwei Tafeln herausgehoben. Die Eröffnungstafel, gleichzeitig Weihwasserbecken, verbildlicht das Kreuzzeichen. Sie hält die Bahnen der Hand fest, die von der Stirne zur Brust und dann von der linken zur rechten Seite reichen. Im Vollzug dieses „Kreuzweges“, den die Hand zeichnet, wird selbst ein Dreieck, das Symbol des dreieinigen Gottes, in den sich überkreuzenden Bewegungsrichtungen eingeschlossen. Die zweite Tafel, auf die wir uns näher einlassen wollen, ist die Kreuzigung, die 12. Station. Die Bildhauerin hat darauf den

Gekreuzigten mit einem Text aus dem Galaterbrief des hi. Paulus umgeben: „Was ich noch zu leben habe, das lebe ich im Glauben an den Sohn Gottes, der mich geliebt und sich für mich hingegeben hat“ (Galater 2,20). Wort und Bild sind zu einer Einheit geworden. Der Text ist ebenso persönliches Lebensbekenntnis der Künstlerin wie Weisung für die Betrachtenden. Die Situation des Lebensabends erfährt in diesem Pauluswort ihre Erhöhung und Würde. Hier „kreuzen sich“- das Sprachspiel drängt sich auf - Lebensweg und Kreuzweg, Kreuzerfahrung und Lebenserfahrung. Christus selbst, dessen Kreuzestod derart in das eigene, konkrete - und das lateinische Wort „konkret“ leitet sich von „concrecere“ „zusammenwachsen“ her - Leben hineingenommen wird, neigt sich zum Betenden, zu dessen Hingabe herab.

Das Kruzifix in derselben Kapelle an der Chorwand schenkt ein solches **Bild des Gekreuzigten**, bei welchem sich der eine Arm vom Querbalken des Galgens gelöst hat, so daß Christus den Eindruck erweckt, als schicke er sich an, sich herabbeugend den Andächtigen zu umarmen, zu sich zu ziehen, auf zunehmen. Bezüge dieses Kruzifixus zum spätmittelalterlichen (um 1350) im Neumünster zu Würzburg tun sich auf, der gleichfalls in einer Art Umarmungsgebärde die durchnagelten Hände von den Balken genommen vor sich hält.

Doch trägt die Kapelle von Maria Elisabeth Stapp wiederum eine unverkennbar persönliche Note. Diese persönlichen Züge in ihrer Kunst sind genauso charakterisierend wie ihr streng biblischer und liturgischer Hintergrund. Ja, die Bildhauerin läßt die Möglichkeit der Harmonie von beiden in ihren Werken wahr werden. Das Christentum, das Wort Gottes ist für sie eben keine abstrakte Doktrin, seine Wahrheit darf ganz persönlich, muß ganz persönlich genommen werden, will sie wirklich begriffen und ergriffen werden. Maria Elisabeth Stapp scheute sich daher nicht, Persönliches, Biographisches in ihre Arbeiten hineinzunehmen. So hat sie am bronzenen **Ambo** im Altenheim von Laupheim, den sie als aufgerollte Schriftrolle gestaltete, die Widmung notiert, die ihr einstens Kardinal Faulhaber anlässlich ihres ersten Altarwerkes in sein Geschenkexemplar des Neuen Testaments geschrieben hatte, “Worte des Lichtes und des Lebens. + M“ (= Michael Faulhaber), können wir lesen. Die Künstlerin hat dabei, was das Persönlich-Biographische dieser Worte und den bestimmenden Charakter für ihre eigene Vita nur betont, sogar die Schriftzüge des früheren Münchner Oberhirten nachgeahmt.

Das wirft noch einmal ein Licht darauf, was dieser bildenden Künstlerin Wort und Schrift bedeuten. Maria Elisabeth Stapp bringt es fertig in einer, man möchte sagen, beinahe „evangelischen Strenge“ das Wort Gottes allein, ohne Schnörkel und Zierrat erscheinen zu lassen, nur vom Schreibduktus der eigenen Handschrift hingesezt, als ob es erst durch den eigenen Verstand, das eigene Herz gegangen, als ob es zunächst verinnerlicht sein müßte, um geäußert werden zu können.

Paulusstift in Stuttgart

So fügt sie, um ein zweites Beispiel zu nennen, in ihrer sympathischen, runden Schrift dem Tabernakel im Mutterheim und Mütterwohnheim St. Paulus in Stuttgart zwei Tafeln hinzu mit dem Text: „Meine Schafe hören meine Stimme. Ich kenne sie und sie folgen mir nach und ich gebe ihnen das ewige Leben. Sie werden in Ewigkeit nicht verloren gehen und niemand wird sie aus meinen Händen reißen“ (Johannes 10,27-28). Dazu hat sie einen rufenden Christus als guten Hirten modelliert - der zum Ruf die Hände als Schalltrichter an den Mund haltende gute Hirte ist abermals eine originelle Bildfindung der Künstlerin -, um den sich seine Herde schart. Doch wesentlich bleibt hierbei allein das Wort Jesu. Dessen kraftvolle Bildhaftigkeit bedürfte keiner weiteren optischen Ausmalung. Das weiß Maria Elisabeth Stapp und will daher zum Lesen und zum Hören des Wortes einladen. „*Fides ex auditu*“ - Glauben kommt vom Hören des Wortes Christi (Römer 10,17).

Die Marienbildnisse

Das Oeuvre von Maria Elisabeth Stapp bliebe nur höchst unvollständig referiert ohne einen Blick auf ihre **Marienbildnisse**. Sie machen sogar einen Hauptteil ihres gesamten Schaffens aus. Doch bedürften ihre Madonnen einer eigenen ausführlichen Würdigung, auf die hier verzichtet werden muß. Ihre große Bedeutung für das Gesamtwerk läßt es andererseits notwendig erscheinen, wenigstens Hinweise zu geben. Schon bei der Ravensburger trauernden Madonna der Kreuzigungsgruppe von „Christus König“ konnte die Originalität der Bildfindung herausgearbeitet werden. Zum Ausdruck ihres Mitleidens und ihrer Anteilnahme am Leiden ihres Sohnes betrachtet dort die Gottesmutter die Dornenkrone Jesu. Eine ähnlich einfache, aber in gleicher Weise eingehende und berührende Geste des Mitgehens Mariens im Kreuzesschmerz und Kreuzestod fand die Bildhauerin in der **Tettninger Kreuzigung**.³⁴ In dieser eindrucksvollen, im Unterschied zur majestätischen Ravensburger ganz das Leiden Christi darstellenden Komposition berührt Maria gramgebeugt das Holz des Kreuzes. Der leidende Gottessohn hebt in der Tettninger Kreuzigung sein Haupt zum Himmel. Der Augenblick des Ausrufs „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“ (Matthäus 24,46; Psalm 22,2) wird festgehalten. Maria, die jungfräuliche Mutter, stützt sich nicht, sie hält sich nicht eigentlich am Kreuz fest, sie legt in unsäglichem Schmerz nur ihre flache Hand ans Holz des Galgens. In erschütternder Weise gelang es der Künstlerin in farbiger Keramik ein in Tränen zerflossenes Gesicht nachzubilden. Beschreibungen, weitere Worte stören nur die ergreifende Erhabenheit dieses Motivs.

Doch Maria Elisabeth Stapp vermochte nicht allein Trauer ihren Madonnen mitzugeben, sondern auch strahlende, kindliche Freude. Alle ihre Gottesmutterbilder mit Ausnahme der Schmerzensreichen haben etwas Kindliches. Doch darf diese Kindlich-

keit nicht verwechselt werden mit Naivität oder Infantilität, sie ist vielmehr Ausdruck der Gotteskindschaft. Maria ist im wahrsten Sinne des Wortes Gottes Kind.

Eine neue Form des Marienbildes ist der Mooshausener Bildhauerin gelungen in dem neben seiner Mutter stehenden oder gehenden Jesuskind. Das klassische Marienbild kennt vor allem die thronende Gottesmutter, die als Sitz der ewigen Weisheit (*sedes sapientiae*) das Kind auf ihrem Schoß hat oder die stehende Gottesmutter, in der Terminologie der Ostkirche die Hodegetria, die Wegweisende, die den Jesusknaben auf dem Arm hält. Den Prototyp „ihres“ Marienbildes hatte die Künstlerin nach eigenen Erzählungen im Auf trag eines deutschen Soldaten, der im 2. Weltkrieg in Rußland fiel, geschaffen. Sie nennt sie deshalb „Russenmadonna“. Neben Maria geht das Kind Jesus, die Ölzweige des Friedens an sich drückend: „Bring uns deinen Frieden“.

Die Kirche „Maria Regina“ in **Fellbach** (Dekanat Waiblingen) besitzt eine wundervolle Variante dieses von Maria Elisabeth Stapp kreierten Madonnentyps, dem ihre Schöpferin selbst den Titel gab: „Maria lehrt Jesus beten“.

Gleichfalls stehen Mutter und Kind nebeneinander auf der monumentalen Mariensäule neben der Kirche „Liebfrauen“ von Ravensburg, am alten Nordeingang der Stadt, wo sie den Ankommenden begrüßen. Die Mariensäule ist eine Friedenssäule, welche Maria, die Königin des Friedens (*Regina pacis*), und den Gottessohn, den „Friedensfürst“ (Jesaja 9,6) trägt. Das Kind an der Hand der Mutter hält einen Strauß leuchtender roter Rosen. Sie bedeuten die Frieden stiftenden Gebete der Menschen. Auf der Bronzesäule hat die Bildhauerin in zahlreichen europäischen und außereuropäischen Sprachen, das Wort für Frieden eingetragen, in Englisch (*peace*), in Französisch (*paix*), in Russisch (*mir*), in Hebräisch (*schalom*), in Arabisch (*salam*) und anderen mehr,

Die Nähe Mariens zum Gebet erkennen wir zudem in der sitzenden **Madonna von Ravensburg** „Christus König“. Diese Himmelskönigin (*Regina coeli*) ist gekrönt durch die Gebete der Gläubigen (Abb. 2).

Unübersehbar tritt in der Formenwelt, der Sprache moderner Skulptur in den Marienbildern von Maria Elisabeth Stapp Schönheit entgegen. Schönheit ist der modernen Kunst nicht selbstverständlich, sie war es auch nicht der mittelalterlichen. Erst die Renaissance antiker Leitbilder formierte ein klassisches Schönheitsideal. Die Schönheit in den Madonnenplastiken von Maria Elisabeth Stapp meint aber nicht nur Ästhetisches, wie auch die Tradition in der Schönheit der Gottesmutter nicht zuerst Ästhetisches erblickte. Ihr war Schönheit geradezu das Außergewöhnliche, in dem etwas völlig anderes zum Vor-Schein kam, nämlich das Göttliche. Weil dieses in Maria erscheint, ist sie wahrhaft schön. Die Schönheit Marias läßt sie erkennen als jene Braut Gottes, von welcher das alttestamentliche Hohelied singt: «Alles an dir ist schön, meine Freundin; kein Makel haftet dir an!» (Das Hohelied 4,7). So sind die Marienbilder von Maria Elisabeth Stapp schön fernab aller falschen und verfälschenden Süß-

lichkeit. Doch eignet ihnen gerade deshalb „geistige Süße“, die im Althochdeutschen die Nähe zu Gott meint³⁵ und die „Süße“, von der immer wieder die Mystik spricht, wenn sie nach Worten ringt, um ihre Gotteserfahrung zu artikulieren. Die Marienbildnisse von Maria Elisabeth Stapp sind durchströmt von dieser „geistigen Süße“. Hierin gründet ihr Faszinosum - ja, im Grunde ihre ganze Kunst.

Wichtige Hinweise zum Lebensweg verdanke ich einem Gespräch, das ich in Begleitung von Domkapitular Msgr. Heinz Tiefenbacher (Rottenburg) im Januar 1988 in Mooshausen mit Frau Maria Elisabeth Stapp führen konnte. Weitere biographische Hinweise gab mir Frau Annette Wolf (Tübingen). Sie gewährte mir auch Einsicht in zwei Briefe von Frau Stapp aus den 30er Jahren. Es hätte den zur Verfügung stehen den Rahmen gesprengt, wenn alle Werke von Maria Elisabeth Stapp in der Diözese Rottenburg-Stuttgart gleichermaßen eingehend diskutiert worden wären. Außer den im nachfolgenden Beitrag erwähnten, wären die **Altäre** in **Reichenhofen** (Dekanat Leutkirch) und im Studienheim „**Regina pacis**“ in **Leutkirch** zu beachten.

1. E. M. Stapp, Bildkommentar zu „Pfingsten - Im Heiligen Geist“ Nr. 6, in: Josef Weiger, Geheimnisse des Heils. Betrachtungen und Bilder zu Festen des Kirchenjahres, hg. von Anton Bauer und Werner Groß, Stuttgart 1976.
2. Vgl. Augustinus, De doctrina christiana 1,2,2 (PI 34,19).
3. Romano Guardini, Besinnung der heiligen Messe, Mainz 1939, 77.
4. Ebenda, 74f.
5. Ebenda, 77.
6. Ebenda, 76.
7. Lexikon für Theologie und Kirche, „Das zweite Vatikanische Konzil“, Freiburg - Basel - Wien² 1967, Bd. 13, 489.
8. Augustinus, De Genesi contra Manichaeos 1,7,12 (PL 34,179): „Eadem materia informis dicta est aqua, super quam ferebatur spiritus Domini (Gn 1,2), sicut superfertur fabricandis rebus voluntas artificis“; vgl. Petrus Lombardus, Sententiae II, dist. 12 cap. 4,2.
9. Vgl. Ludwig Eisenhofer, Handbuch der Liturgik, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1932, 479.
10. Ebenda, 480.
11. Klementine Lipfert, Symbol-Fibel, Kassel 1981, 79.
12. Vgl. ebenda, 88.
13. Vgl. ebenda.
14. Ebenda, 90.
15. Vgl. ebenda, 91.
16. Vgl. Der Physiologus cap. 42, übertragen und erläutert von Otto Seel, Zürich - München 1960, 39.
17. Ebenda cap. 32, 28.
18. Ebenda.
19. Vgl. K. Hahn - L. Kaute, Art. 'Edelsteine', in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, 579.
20. Vgl. Jesaja 42,1-7; 49,1-13; 50,4-9; 52,13-53,12.
21. Josef Weiger, Geheimnisse des Heils Anm. 1, Karfreitag - Unter dem Kreuz Nr. 3.
22. Ebenda. - Vgl. Canon missae, post consecrationem.
23. Erich Endrich, Religiöse Plastik der Gegenwart, in: Heilige Kunst 1957-58, 84.
24. Vgl. Dionysius Pseudo-Areopagita, De Caelorum hierarchia 6,2 (PG 3, 199D-202A).
25. Eisenhofer, Handbuch der Liturgik 1 (Anm. 9), 351.
26. M. E. Stapp, Bildkommentar zu „Karfreitag - Unter dem Kreuz“ Nr. 3 (Anm. 1 siehe Abb. 50).

27. Vgl. Simon de Cassia, Dc gestis Salvatoris 13,114: „Mutatur hic maternitas et filiatio ex verbis Christi sub arbore crucis, quoniam natura transit in gratiam, et gratia no hilitat profecto naturam, non quod una commutetur in altera ... bona ecclesia almificac mater gratiae!”

28. Vgl. Augustinus, De civitate 22,17 (PL 41,778-779): « latus lancea perforaturn est atque inde sanguis et aqua defluxit; quae sacramenta esse novimus, quibus aedificatur ecclesia ».

29. Petrus Lombardus, Sententiac II, dist. 18 cap. 3,2: « sicut mulier dc latere viri dor mientis formata est, ita ecclesia ex sacra mentis, quae de latere Christi in cruce dor mientis profluxerunt, scilicet sanguine et aqua ».

30. Romano Guardini, Besinnung (Anm. 3),

31. Romano Guardini, Die letzten Dinge, Würzburg 1949, 91.

32. Vgl. ebenda, 86.

33. Romano Guardini, Vom heiligen Zeichen, Mainz 1949, 7.

34. Gegenwärtig ist geplant, der **Tettninger** Pfarrkirche durch Umgestaltung mehr Atmosphäre in ihrem Innenraum zu schaffen. Bei dieser Gelegenheit sollte die in Ton auf gebaute - in sehr schwieriger Technik her gestellte - farbig gefaßte Kreuzigungsgruppe von Maria Elisabeth Stapp in der gebührenden Weise in das Interieur einbezogen werden. Leider vermißt man andernorts Werke der Bildhauerin. In **Mengen** fehlt der Ambo im Kirchenraum. Dies ist umso bedauerlicher, weil, wie gezeigt werden kann und auch oben dargelegt wurde, von der Künstlerin bei einer Gestaltung der Ausstattung die einzelnen Objekte so gearbeitet wurden, daß eine innere Beziehung zwischen ihnen, ihre liturgische Zuordnung, deutlich wird.

35. Vgl. Friedrich Ohly, Geistige Süße bei Otfried, in: Ders., Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977, 93-127, bes. 97 und 103.