



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben

Beenken, Hermann

Leipzig, 1927

III. Die Madonna von der Mainzer Liebfrauenkirche und verwandte Werke

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99365](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99365)

DIE MADONNA
VON DER MAINZER LIEBFRAUENKIRCHE
UND VERWANDTE WERKE

DIE mittelhheinische Plastik des 14. Jahrhunderts knüpft nicht wie die oberrheinische und schließlich auch die kölnische an einzelne ganz große Bauunternehmungen an. Sie ist, wenigstens in ihrem uns überkommenen Bestande, weniger konzentriert als zersplittert. Die Grabplastik spielt, sobald man die plastische Entwicklung an mittelhheinischen Denkmälern zu schildern versucht, von allem Anfange an eine bedeutende Rolle.

Wenn, wir wagten das zu vermuten, skulpturgeschichtlich eine Beziehung zwischen Köln und Freiburg bestand, so ist sie über die mittelhheinische Kunst hinweggegangen. Diese ist anders, weniger sinnhaft in ihrer Lebendigkeit, kühler, gestillter. Sagen wir das, so denken wir freilich bereits an Werke, wie sie etwa von 1320 ab dieser Kunst ihr Gesicht geben. Was vorher liegt, ist nicht einheitlich. Die Ursprünge mögen heimische, mögen fremde sein, sie sind vielfach verhüllt, da die Auswahl der uns erhaltenen Werke nur eine geringe, vielleicht also eine sehr zufällige ist. Allen Mutmaßungen gegenüber ist Vorsicht geboten.

Die mittelhheinische Plastik dieser Zeit ist bereits in einer ausgezeichneten Monographie behandelt worden. Wir beschränken uns daher nur auf ganz wenige Werke, die für unsere weitere Darstellung wichtig sein werden. In Mainz hat man im frühen 14. Jahrhundert ein reichskulptiertes Portal aufgeführt, das der 1311 geweihten Liebfrauenkirche. Es ist nicht mehr erhalten, nur eine Zeichnung von Hundeshagen gibt noch sein Bild, die Kirche ist abgebrochen. Aber ein großer Teil der Skulpturen ist, wenn auch beschädigt und leider ergänzt, in die Steinhalle des Altertümerversammlungsmuseums gerettet.

Stilistisch sind auch sie schon nicht einheitlich. Die Figuren des Tympanons, Apostel und Engel mit Leidenswerkzeugen und die künstlerisch wertvolleren Doppelgruppen der Seligen und Verdammten aus den Archivolten haben nichts mit der Madonna am Türpfosten (Abb. 55, 56) zu tun, der wohl auch die nicht mehr erhaltenen vier Propheten der Gewände verwandt gewesen sein mögen. Ein Stil, der — in den Verdammten zumal — leidenschaftlichen Ausdruck sucht, der die Form zerknittert

und mit teigig aufquellenden oder brüchig zerklüfteten Gewandmassen arbeitet, steht einem anderen gegenüber, der alle Form in verhaltener Stille entwickelt, dem jede von innen her aufrührende Kraft, jede Beunruhigung, die der plastischen Geschlossenheit Auflösung droht, völlig fremd ist. Die Madonna sucht die ruhige Linie, sie stellt sich durchaus auf die Seite des neuen Jahrhunderts, während die übrige Plastik dieses Portals noch in den Leidenschaften des alten lebt. Mit Recht könnte man die von dem großen Naumburger Meister für einen Lettner des Mainzer Domes geschaffenen Skulpturen des Jüngsten Gerichts als deren Ahnen bezeichnen.

Wie weit ist dagegen die Erinnerung an alles, was mit jenem genialen Bildner des 13. Jahrhunderts zusammenhängt, in der Figur der Madonna geschwunden! Sie ist schlank und knospenhaft aufgeschossen. Alle Form ist leise und zart und gleichsam bescheiden wie das Menschentum dieser feinen Gestalt selber. Nirgends ausgreifendes Pathos, breites Sichgehenlassen, nirgends auch präziöse Zuspitzung



55. Madonna von der Mainzer Liebfrauenkirche

der Geste! Die Haltung der das Szepter fassenden Rechten ist gewiß von den Restauratoren nicht wesentlich falsch ergänzt. An der anderen Seite ist der Körper des Kindes nicht voll umgriffen von einer Hand, die bewegliches Spiel der Finger sehen lassen will, wie bei der „Mailänder“ Madonna in Köln, sondern schlicht gefaßt. Locken und Kopftuch geben nicht breite Rahmung, sondern sind enge geschmiegt, und im Antlitz runden sich Augen und Mund ins Feine und Zierliche. Fast mondän wirkt das Gesicht der „Mailänder“ gegen diese jungfräuliche Verslossenheit, deren Anmut sich erst eben entfalten will.

Stilgeschichtlich steht die Figur auf der Stufe der breiten und mächtigen des inneren Freiburger Westportals. Auch sie ist von jener den Körper mitnehmenden Schwingung ergriffen; aber sie bleibt dabei aufrechter. Aus der Kurve, die die innere Achse auch dieser Figur darstellt, löst sich vor allem das Haupt, nicht in einer den Richtungsgegensatz scharf betonenden Wendung, sondern leise, unauffällig und fest. Alle Kontraste, alle innere Bewegung sind in dieser Madonna gedämpft und verschliffen. Noch ist für den plastischen Aufbau eine ganz leise Beugung des Knies von Bedeutung, aber nur für den plastischen, im Umriß gehen daneben einige strenge Röhrenfalten hinab. In Freiburg artikulierten hier noch die Saumüberschläge. Auch die Arme lösen sich nicht weiter als eben nötig vom Oberkörper. Schmal sind die Schultern.

Die Dämpfung jeder inneren Bewegung, aber auch aller kräftigeren vitalen Impulse, die bisher die Gebärde bestimmten, ist das Entscheidende. Formal dann die Ausgleicheung aller gliedernden Einschnitte im plastischen Aufbau! Es ist kein Zufall, wenn hier im Gegensatz zu Freiburg das Manteltuch gerade noch ein Stück über die Gürtung fällt. Oder wenn zwischen Kinn und Hals keine linienhafte Grenze mehr ist, sondern weich ineinander übergehende Flächen. Die Brauen sind nicht mehr die scharf schwingenden Linienbögen. Die Schwellungen um das Auge runden sich weicher mit Stirne und Wangen in eins. Und der Mund ist nicht ein gliedernder Strich, sondern aufknospendes Zentrum des Untergesichts.



56. Madonna von der Liebfrauenkirche

Mainz

Das ist es, was der Physiognomie dieses Antlitzes allem bisherigen gegenüber seinen eigenen und neuen Charakter gibt.

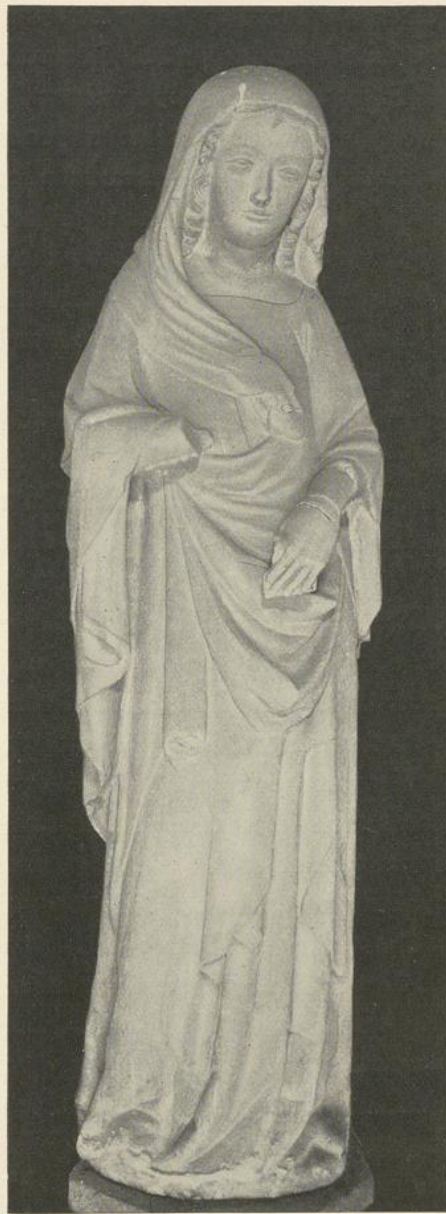
Es ist eine Dämpfung der inneren Gliederungen von der Oberfläche aus, deren plastische Bewegung dafür nun mit neuer Liebe genossen ist. Eine Gesamtrundung umfängt im Antlitz wie in der Gewandung alles Sichrunden der Einzelform. Behält man die große Entwicklungsrichtung der hochgotischen Plastik im ganzen im Auge, so wird man ermessen können, was diese Dämpfung historisch auf dem Wege zu einer Neubewertung und Neudifferenzierung der plastischen Oberfläche, wie ihn unsere Einleitung charakterisierte, bedeutet.

In Mainz hat sich anscheinend kein zweites Werk dieses ausgezeichneten Meisters erhalten. Das Fragment einer Dornenkrönung (?) im Dom-museum käme vielleicht noch in Frage, aber es ist von anderer Seite bereits einem zweiten bedeutenden Bildhauer zugewiesen worden, dem Schöpfer des von einer Grabplatte stammenden herrlichen Erzbischof-kopfes (Gerhard II, † 1305?) am selben Orte. An ganz anderer Stelle dagegen glauben wir, Werken seiner Hand wieder zu begegnen, in Bayern. Wir glauben es, ein strikter Beweis ist nicht möglich. Unsere Mutmaßung sei daher in aller Vorsicht begründet und ausgesprochen. Mehr als Vorschlag und Hypothese will sie nicht sein.

Zunächst die Steinfigur einer Verkündigungsmaria im Diözesan-museum zu Freising, früher am Eingange der alten Münchener Kapelle (Abb. 57)! Man muß an Verkündigungen der Jahrhundertwende, wie die am Freiburger Portalgewände oder die Überlinger, zurückdenken, um ganz zu würdigen, was die Stille dieser Figur und die Verhaltenheit jeder seelischen Regung in ihr bedeutet. Kein aktives Reagieren auf die Botschaft des Engels, kein Entgegenkommen der Geste, sondern ein unbeteiligtes Dastehen, unbeteiligt auch das Gesicht und nur die eine — heute abgebrochene — Hand war wohl zu üblicher Geste, die Handfläche nach außen, erhoben (die genannten älteren Figuren sind beide falsch ergänzt). Die andere Hand ist mit dem Buche gesenkt. Ganz geschlossen, aufrecht und einfach ist der Umriß, alle Gebärden sind dem Leibe an-

gelegt, alles Schwingen getilgt, leise seitwärts gesenkt nur der Kopf, und auch diese Neigung nur habituell und nicht aus dem Moment und dem Sinn der Szene zu deuten.

Vielleicht erscheint das als etwas zunächst der Mainzerin doch recht Fremdes. Der seitlichgehende Aufschwung ihres Körpers ist verloren. Das breitere und fülligere Sichwölben der mitschwingenden Falten ist starrem, ermüdetem Vertikalfall gewichen. Der Kopf hängt mehr, und alles Aufgeschossene wird hier vermißt. Man wird dagegen wohl mit der Tatsache rechnen müssen, daß die Freisinger Figur wesentlich später entstanden ist. Wir denken an die 1330er Jahre. Inzwischen ist — wir sahen es schon, und es wird im folgenden noch deutlicher werden — allgemein eine Erstarrung eingetreten. Solcher Tendenz der Zeit fügt auch die persönliche Entwicklung eines einzelnen Meisters sich ein. Und sieht man genau zu, so wird man noch Spuren der spezifischen Art der Mainzer Figur genug in der Freisinger entdecken und Keime des in dieser Neuen wieder bei jener. Man vergleiche etwa, wie die Bewegung des rechten



57. Verkündigungsmaria

Freising, Museum

Beines, die kaum spürbare Beugung am Knie, der starren Gewandsäule eine leise Wendung gibt! Oder wie sich auch in Freising die Rundheit der Figur als ganzer und wieder des Kopfes ebenso wie jeder einzelnen Falte gleichmäßig wölbt: nirgends ein Überwiegen geplätteter Breitform, nirgends auch überraschendes Vorkommen von Masse oder plötzliche Einsenkung, vielmehr alles verhalten und gesammelt! Der Fluß der Säume geht genau den gleichen stillen, wenn auch oft gestörten, den Gründen zwar locker verhafteten, aber nirgends unfreien Gang. Besonders in den Zipfeln, wo sie sich häufen, meint man die Gleichheit der Handschrift zu spüren. Genau wie in Mainz sind Formen von Schlüssel-falten — dieses Mal tiefer hängend — nur angedeutet, ohne sich, wie es in der Zeit gewöhnlich geschieht, inniger in die Figur zu versenken und mit anschließenden seitlichen Hängefalten zusammen eine einschneidende Gliederung des plastischen Blockes zu schaffen.

Ganz anders freilich sind jetzt die Formen auf Senkrechte und Wage-rechte ausgerichtet. Im Gesicht haben sich Brauen und Lider ebenso um das schmale Auge zusammengeflacht wie die Lippen um die Mundspalte. Kinn und Hals sind wieder geschieden. Stand- und Gewandfall wirken symmetrischer, linke und rechte Hälfte sind in jeder Zone gleichmäßiger ausgewogen. Von Belang ist, daß die Schlüssel-motive nicht von rechts nach links schräg hinüber, sondern abgestumpft in die Mitte sacken, locker gestaut, so daß einige horizontale Schattenfurchen entstehen.

Differenzierter und gegliederter als die Mainzer und die Freisinger Figur erscheint dann das dritte Werk, das wir anschließen, eine sitzende Madonna aus der Kirche des Klarissinnenklosters am Anger in München, — Ludwig der Bayer soll sie dahin gestiftet haben —, jetzt im bayerischen National-museum (Abb. 58). Die Figur wirkt heute freilich durch die zu sehr ins Modische gespitzte Geste der Rechten, die ebenso wie linker Arm und linkes Bein des Kindes und manches andere eine ungesicherte Ergänzung ist, in einem Grade preziös, der ihr ursprünglich zweifellos nicht eigen war. Sicher griff sie nicht das Szepter mit gespitzten und teilweise abgespreizten Fingern, sondern stiller, einfacher. Es wäre zu wünschen,



58. Madonna

München, Nationalmuseum

wenn die Leitung des Museums die Ergänzungen mit samt dem schmutzigen grauen Anstrich, den verständnislose Restauration der Figur gab, wieder beseitigen würde.

Vielleicht führt uns dies Stück noch tiefer ins 14. Jahrhundert hinein als das Freisinger. Unsere Vermutung, daß es ebenfalls noch eine Schöpfung des Meisters der Mainzer Figur sei, wird kaum sehr glaubhaft erscheinen. Man beachte aber gewisse charakteristische Einzelheiten, die Art des Anliegens der Haare, des Aufliegens und Sichwiederablösens der Säume, die Art, den Kleidrand flachliegend still um den Halsansatz kreisen zu lassen und dessen Rundung so zu unterstreichen! Andere Übereinstimmungen würden sicher nach Beseitigung des Überstrichs deutlicher hervortreten. Was aber mehr gilt als alle äußeren Ähnlichkeiten, ist wieder die Verwandtschaft der Stimmung, die vor allem in der so charakteristischen und mit der bei der Freisinger Maria übereinstimmenden Neigung des Kopfes durchschlägt. Auf Nuancen kommt es hier an. In dieser Neigung liegt keinerlei willentliche Aktivität, aber auch keine ausgesprochene Passivität im Sinne eines Sichhingebens an Stimmungen, die das Körperleben erschaffen, wie häufig in Werken dieser Jahrzehnte.

Es kann nicht geleugnet werden, daß die Unterschiede zunächst mehr ins Auge fallen als alles Gemeinsame. Schmäler, grätiger, tiefer und zugleich enger gelegt ist jetzt das Faltenwerk, die Säume kleben am Grunde und halten fast genau vorgezeichnete Bahnen ein. Es ist eine Veränderung, wie sie etwa auch der Wandlung des Meisters der Kölner Domchorplastik von den Engelfigürchen bis zur Mailänder Madonna zugrunde lag. Hier freilich fehlen die in Köln vorhandenen Zwischenstufen, die zeitliche Distanz zwischen der Mainzer und der Münchener Figur ist eine noch größere, und das Motiv der Sitzfigur sowie das andere Kostüm tun ein übriges, die Figur als so fremd erscheinen zu lassen.

Im Antlitz ist die mimische Sprache der Augen und des Mundes jetzt ausgeprägter und fester. Die gleichmäßige Rundung ist einer schärferen Betonung der Partie um das Jochbein gewichen. Man sieht

deutlicher den Punkt, wo der Kopf am breitesten ist. Die Wangen sind nach den Seiten hin abgeflacht, und noch mehr als in Freising flacht sich die schwingende Linie von Brauen und Lippen. Alle Form hat eine neue entschiedene Schärfe gewonnen. Wir glauben, daß auch das im Sinne der plastischen Entwicklung um 1340 liegt, und daß solche weitgehende Veränderungen sehr wohl in der Lebensbahn eines einzigen Meisters möglich gewesen sind. Mehr läßt sich nicht sagen.

Es kam uns darauf an, die Persönlichkeit und den Stil dieses hypothetischen Meisters zu umgrenzen, weil mit ihm in engen Werkstattbeziehungen ein anderer steht, dessen Entwicklung das nächste Kapitel verfolgen wird. Die kunstgeschichtliche Bedeutung des Mainzers ist vielleicht eine größere, als die vereinzelte Stellung der Liebfrauenmadonna am Mittelrheine zunächst vermuten läßt. Wir dürfen annehmen, daß, bevor er ins Bayrische abwanderte, eine größere Anzahl von Werken seiner Hand dort entstanden ist. Die Freisinger und die Münchener Figur können zur Belebung unserer Vorstellung von solchen verlorenen Denkmälern dienen.

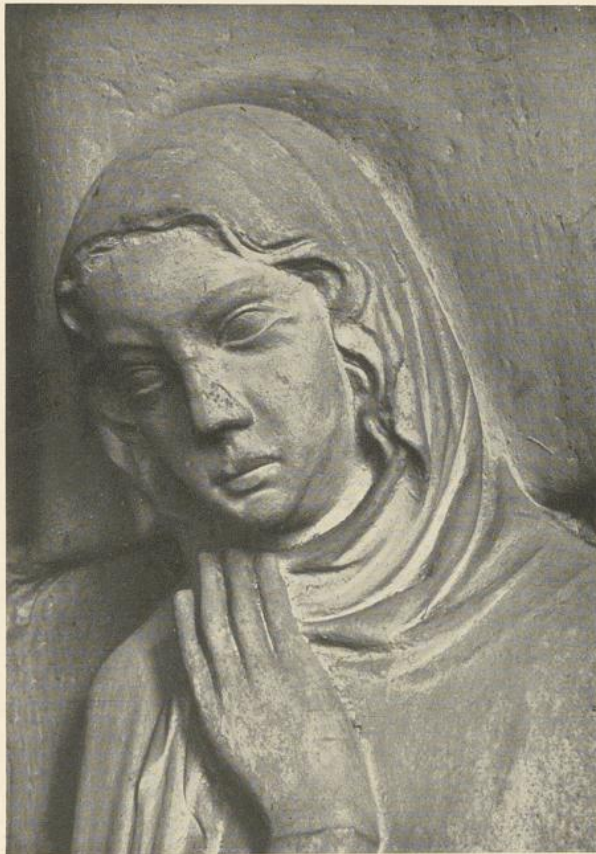


59. Grabstein des Kuno v. Falkenstein Lich bei Gießen

An den Meister der Mainzer Liebfrauenmadonna schließen wir noch ein stilistisch für sich stehendes Denkmal an, die Grabplatte des 1333 gestorbenen Kuno von Falkenstein und seiner Gemahlin, Anna von Nassau, in der Stiftskirche zu Lich bei Gießen (Abb. 59, 60). Der Schöpfer dieses Denkmals steht etwa zwischen dem Mainzer Meister und dem im folgenden Abschnitte behandelten Prophetenmeister von Rottweil. Fein bewegte, überschlanke Gestalten, wie in leiser Trauer die Köpfe senkend! Die Frau führt die Rechte zur Wange empor und greift mit der Linken etwas matt und kraftlos in das Gewand. Der Mann faßt spielerisch an den Schwertgriff und hebt die Linke zur Brust. Nur die 1320er und 1330er Jahre empfinden im 14. Jahrhundert so lyrisch. Kraftvolle und männliche Ritterlichkeit im Sinne der Naumburger Stifter ist dieser Zeit lange schon nicht mehr das Ideal. Mann wie Frau überlassen sich jetzt weichen Stimmungen. Sie verzichten darauf, ihre geistige und körperliche Persönlichkeit nach außen hin zu behaupten. Wie ähnlich sind sich diese Gesichter, diese Bewegungen! Ein unpersönlicher Idealtypus hat hier Gestalt gewonnen. Ganz in sich verzogen und beschlossen in ihren einfachen Umrissen sind diese Figuren. Die kürzer und geradstämmiger gebaute Freisinger Verkündigungsmaria ist sicher verwandt, aber in Lich ist mehr schwingende Bewegung der Körper. Und die Gewandmasse ist von enger und dichter gelegten, schlanker emporlaufenden Parallelfalten, hinter denen der Körper nichts mehr bedeutet, einheitlich durchgestrahnt. Es ist bis in Einzelheiten hinein der Gewandstil der Münchener Angermadonna. Im Antlitz ist auch hier alle mimische Bewegung gestillt; aber die Formbehandlung ist minder zart, sie wirkt knetender. Es ist ein Unterschied in der Modellierung, der deutlich beweist, daß hier an Identität von Meistern nicht mehr zu denken ist. Wie merkwürdig aktionslos und unbeweglich sind jetzt die Hände geworden! Aber gerade in ihrer Passivität sind sie entscheidende Faktoren für den Stimmungsgehalt dieser Figuren.

Eine unbezeichnete und undatierte Platte einer dem Kuno von Falkenstein ähnlichen Figur, auch in Lich, scheint von anderer Hand unter

dem Eindruck des Falkenstein-Nassau-Steines gearbeitet zu sein. Weitere Einflüsse dieses Stils sind vielleicht noch in zwei schlechten Grabplatten des Fritzlarer Doms festzustellen.



60. Detail von der Grabplatte des Kuno von Falkenstein
Lich bei Gießen

