

„Unsere Liebe Frau“

Erinnerungen an die Madonnenausstellung im Krönungssaal

Von Ernst-Günther Grimme

Aachen hatte aus Anlaß der Heiligtumsfahrt, die seit Jahrhunderten in jedem siebenten Jahr viele Pilger zu den Heiligtümern des Domes führt, im Krönungssaal seines Rathauses eine Ausstellung mittelalterlicher Marienbilder eingerichtet. Die Wahl dieses Raumes, in dem die Kurfürsten „geschäftig den Herrscher der Welt“ umstanden, „die Würde des Amtes zu üben“, deutete die Grundidee der Ausstellung an. Denn nicht eine Vielzahl chronologisch geordneter Werke, die den Gestaltwandel des Marienbildes vom frühen Mittelalter bis zum Barock hätte veranschaulichen können, war in Aachen zusammengekommen, vielmehr wurden Mariendarstellungen ausgewählt, die den Charakter der Kunstprovinzen des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation sinnvoll repräsentieren konnten. So ergab sich von selbst eine Abgrenzung von der Kunst des Mittelalters vor 1200, in der sich Stammeseigenart und landschaftliche Individualität nur schwer künstlerisch fassen lassen. Erst als die formelhafte, hieratische Strenge der Romantik einer „menschlicheren“ Ausdrucksform weicht, entwickeln Bayern und Alemannen, Sachsen, Thüringer, Franken und andere Volksstämme ihren eigenen künstlerischen Dialekt, der es erlaubt, von einer „schwäbischen“, „mittelrheinischen“ oder „westfälischen“ Madonna zu sprechen. Das war es, was die Aachener Ausstellung anschaulich machen wollte: das Bild Mariens, wie es die deutschen Landschaften ausgeprägt haben, um Maria zu ehren und sie gleichermaßen heimisch werden zu lassen als „Unsere Liebe Frau“ von Köln, Nürnberg oder Ulm. So glich der Krönungssaal des Aachener Rathauses zur Zeit der Ausstellung einem Spiegel der deutschen Landschaften des Mittelalters. Jedes der 10 Joche war einer Stilprovinz vorbehalten. Die so gewonnene Anordnung hatte jedoch nichts Starres, Erzwungenes. Denn es zeichnete sich als eines der Ergebnisse der Ausstellung ab, wie fließend die Grenzen gewesen sind und wie die Wanderschaft eines großen Einzelnen oder die Strahlkraft einer einzigen Stadt die künstlerische Entwicklung innerhalb eines großen Bereiches bestimmen konnte.

Am 14. September ging diese Ausstellung zu Ende. Mehr als 80 000 Besucher haben sie gesehen. Lissabon und Madrid bemühten sich, die Werke geschlossen zu Ausstellungen in Portugal und Spanien zu gewinnen. Doch von Aachen aus haben alle

Bilder und Figuren wieder den Weg an ihren Herkunftsort angetreten. Wohlbehalten sind sie an ihrem Bestimmungsort in Amsterdam und Berlin, Brüssel und Hamburg, in Köln und München, Paris und Zürich und wo immer sie hergekommen waren, angelangt. Für drei Monate hatten Stellwände und Hängekonstruktionen dem Krönungssaal eine neue Raumdimension und einen ungeahnten Maßstab gegeben. –

Noch einmal sei aus der Erinnerung der Weg nachvollzogen, der die Besucher der Ausstellung von der alten Reichsdiözese Lüttich nach Köln, zum Mittelrhein, ins Elsaß, nach Schwaben, Salzburg, Bayern, Franken und Tirol, nach Österreich und Schlesien, Niedersachsen, Norddeutschland, Westfalen, nach Utrecht und an den Niederrhein führte. Doch wer wollte das Erlebnis dieses einzigartigen Weges beschreiben!

So müssen es lockere Skizzen bleiben, die sich im Vorfeld dessen halten, was wirklich hier sichtbar wurde: die Kultur- und Frömmigkeitsgeschichte von fast vier Jahrhunderten.

Zwischen Rhein und Maas

Gleich die „Aachener Madonna“ (Kat. Nr. 1), die das Eingangsjoch bestimmte, wies auf die Problematik einer topographischen Ordnung hin. „Irgendwo zwischen Rhein und Maas, zwischen Lüttich und Köln beheimatet“, sagt H. Schnitzler von ihr. Der Name des Goldschmieds Nikolaus von Verdun, mit ihm die Meister von Chartres-Süd und -Nord und der Straßburger Ecclesiameister werden beschworen und deuten die komplexe Fülle der Elemente – aus der die Kunst zwischen Rhein und Maas sich speist (vgl. S. 42).

Es war nicht möglich, mit den verfügbaren Plaketen die Entwicklung in der Diözese Lüttich darzustellen. Das im Jahr der Weltausstellung verständliche Fehlen der Madonnen des Dom Rupert, der Thronenden aus St. Jean in Lüttich, der Muttergottes des Gertrudenschreines in Nivelles, der Stehenden aus La Gleize wurde schmerzlich empfunden. – Zwei große Sitzmadonnen flankierten den Eingang. Die eine, aus Mönchen-Gladbacher Privatbesitz (Kat. Nr. 2), war charakteristisches Beispiel einer Zeit, in der die kulturbildhafte Starre der „Sedes Sapientiae“ durch die Muttergottes,



Abbildung 21: Thronende Muttergottes
Köln, 3. Viertel des 12. Jahrhunderts (H = 0,67 m)

„Unsere Liebe Frau“ abgelöst wird. Ein feines Lächeln „entspannt“ die Züge Mariens. Ein weiter Mantel umfängt die höchst originelle Gruppe. Die „Thronende“ (Kat. Nr. 5) vom Anfang des 14. Jahrhunderts zur Rechten des Eintretenden ist einer Madonna des Aachener Münsterschatzes nahe verwandt. Figuren dieser Art scheinen ein verlorenes gemeinsames Vorbild widerzuspiegeln, das ein berühmtes Gnadenbild gewesen sein mag. –

Köln

In der glanzvollen Zeit des heiligen Köln, als Rainald von Dassel die Gebeine der drei Könige unter dem Radleuchter der Vierung des alten Kölner Domes niederlegte und die Bauten der kölnischen Romanik entstanden, hat ein großer Anonymus die „Thronende Madonna“ (Kat. Nr. 8) (Abb. 21) aus dem Kloster Hoven bei Euskirchen geschnitzt. Sie war das früheste Werk der Ausstellung. Maria ist der Thron der menschengewordenen



Abbildung 22: Sitzender Engel
(aus einer Darstellung der Frauen am Grab). Nieder-
rheinisch (Köln?) um 1170 (H = 0,62 m)

Weisheit, Mutter des „neuen Salomon“. Hier gibt es kein Blicken, die Augen von Mutter und „Kind“ sind richtungslos ins Unendliche gewandt, ein Kultbild, das den Betrachter noch nicht anerkennt. Dennoch spürt man die individuelle Kraft eines großen Künstlers, dem Wilhelm Vöge auch den berühmten „Engel“ der Berliner Museen zugewiesen hat (Abb. 22). „Man sehe das Kopfoval (der Madonna), sein Zusammenschwinden nach oben, die betonten Wangen. Die Augen, ehrlich und nachdenklich zugleich, sind groß aufgetan und liegen doch wie unter schweren Lidern. Die Nase, langgezogen und schwachrückig, der schmale, gepreßte, weltfremde Mund, die überlegen emporgewonnenen Brauen sind wie bei dem Engel; auch das Gewand, die im Bogen laufenden Falten vor der Brust der Mutter, unter ihrem rechten Knie; der Treppensaum ihres Mantels, die geplätteten Langfalten links ihres rechten Fußes, die fein geriefelten Faltenpeifen ihres Untergewandes, die sich zu dreien und vierten zwischen und seitlich der Füße finden“, vergleicht Wilhelm Vöge die beiden Werke. Auf

dem Eichengrund die Reste der alten Fassung, die nach der entstellenden neuen Bemalung sichtbar geworden sind. Doch mag man sich erinnern, daß die Fassungen des vorigen Jahrhunderts mißglückte Versuche einer Generation darstellen, die die Kunst der Romanik wiederentdeckt hat. Freilich brauchte es noch eines zweiten, weniger romantischen Aufbruchs, um der Romanik jene bevorzugte Stellung einzuräumen, die sie vor anderen Stilepochen im 20. Jahrhundert innehat. Er wurde von der Gegenwartskunst vollzogen. So waren es nicht allein das hohe Alter, die Fremdartigkeit der Madonna, der schützende Glassturz, die sie zu dem am meisten betrachteten Werk der Aachener Ausstellung werden ließ. Ihre Formenstrenge, die Kraft der Abstraktion, die Zeitlosigkeit der Erscheinung spiegelte das Anliegen zeitgenössischer künstlerischer Bestrebungen.

Den Madonnen aus Köln dankte die Aachener Ausstellung wesentliche Züge. Für die Frühzeit des 14. Jahrhunderts ist die hoch auferichtete Muttergottes (Kat. Nr. 10) der Sammlung W. Hack charakteristisch. Man spürt die alles beherrschende Kraft der französischen Kunst, der man sich in Köln weit geöffnet hat. Man denkt an die Plastiken der Straßburger Westportale, aber auch an die Maria aus dem Zyklus der Figuren im Kölner Domchor. Zum Adel der Gesamterscheinung trägt nicht zuletzt die herrliche Ausgewogenheit der Plastik bei. Aus dem feinen Gefältel des Madonnengewandes, das oberhalb des Gürtels dem Körper aufliegt, entwickeln sich nach unten zu plastisch fein gestufte Vertikalfalten, die das kompositionelle Gegengewicht zu der Gestalt des Kindes auf dem Arm der Mutter bilden. – Doch nicht nur aufs „Französische“ verstand man sich in Köln, ebensogut beherrschte man die Sprache des Volkes. Die „Thronende“ des Bonner Landesmuseums (Kat. Nr. 11) hätte gewißlich plattdeutsch verstanden. –

Wie die Kölner Malerei im 15. Jahrhundert ihre höchste Blüte erlebt, so schaffen auch die Bildschnitzer in dieser Zeit Werke, die die Eigenart der kölnischen Plastik zur reinsten Ausprägung bringen. Die Aachener Ausstellung zeigte erlesene Kleinplastiken dieser Phase. Dies brachte unvermeidliche Probleme mit sich, die dort vor allem spürbar wurden, wo Kleinplastiken sich in der Weite des Raumes zu verlieren drohten und Objekte den ihnen zukommenden einzigartigen Platz mehr oder weniger „schwesterlich“ miteinander teilen mußten. An die Stelle des Hausaltärcchens, der im rechten Verhältnis proportionierten Nische, des für das Einzelwerk geschaffenen Sockels trat die neutrale Ausstellungsvitrine. Sie erlaubte zwar interessante Gegenüberstellungen, doch gab sie auch die häufig unbearbeitete oder cursorisch behandelte Rückseite der Figuren dem Blick preis und zwang wand- oder

gehäusegebundene Plastik in eine freiplastische Aufstellung.

In einer Pultvitrine sah man die „Muttergottes in der Sonne“ (Kat. Nr. 12, Abb. 23). Maria hält den Knaben. Das Motiv des Thronens ist nicht mehr recht faßlich. Die Falten des Gewandes verwandeln sich in rotierende Flammenzungen. Der straffe Schnitt des Gesichtes ist streng und weich zugleich und erinnert zusammen mit dem Segensgestus des Kindes entfernt an die wohl 150 Jahre früher entstandene „Aachener Madonna“. – Aus einer Mönchen-Glabbacher Privatsammlung war eine noch unpublizierte Madonna (Kat. Nr. 14, Abb. 24) nach Aachen gekommen. Das Haupt Mariens ist leicht auf das muntere Kind herabgelenkt, das mit seiner Rechten einen Gewandzipfel des fülligen Mantels der Mutter faßt und in der Linken einen Apfel hält. Der in großen Schüssel- und Vertikalfalten drapierte Mantel, die Faltenkaskaden des Kopftuches fassen die Gruppe zur



Abbildung 23: „Muttergottes in der Sonne“
Köln, um 1370 (H = 0,33 m)



Abbildung 24: Muttergottes auf der Mondsichel
Köln, um 1420 (H = 0,44 m)

größgesehenen Einheit zusammen. Die monumentale Figur Mariens in St. Foillan ist „aus dem gleichen Holz geschnitzt“. Sie mag andeuten, welche Monumentalität auch der kleinen Figur aus Mönchen-Gladbach innewohnt.

„Muttergottes in der Mantelfülle“ (Kat. Nr. 20, Abb. 25) hat man die köstliche niederrheinisch-kölnische Madonna aus der Zeit um 1475 wegen ihres stoffreichen, gebauschten Mantels genannt. Ein gütiges Geschick hat der anmutigen Gruppe ihre alte Farbigkeit erhalten, um die uns das unselige Purifizierungsstreben früherer Epochen bei so vielen mittelalterlichen Plastiken betrogen hat. Noch denkt man an Stephan Lochner zurück und den Meister der „Madonna mit der Wickenblüte“, der in Köln zum erstenmal das Kind malte, wie es mit dem rechten Händchen nach dem Kinn der Mutter greift. Die einst sehr umstrittene landschaftliche Herkunft der „Madonna in der Mantelfülle“ erwies, wie schwierig eine sinnvolle Trennung von Niederrhein und nördlichen Niederlanden als Stilprovinzen ist. Wäre nicht die innige niederrheinische Darstellung Mariens aus einer Verkündigungs-

gruppe (Kat. Nr. 22) auch in den nördlichen Niederlanden denkbar, die „Heimsuchung“ (Kat. Nr. 143) des Adriaen van Wesel in einem Kalkarer Schnitzaltar? –

Wie sollten wir Köln und den Niederrhein verlassen, ohne uns der „Unterweisung Mariens durch Mutter Anna“ (Kat. Nr. 21, Abb. 26) zu erinnern. Aus Birnbaumholz hat der kölnische Meister um 1480 die Figur Mariens geschnitzt, die sich mädchenhaft anmutig der sitzenden Mutter nähert. Anna liest der Tochter aus der Heiligen Schrift vor. Eine eng verwandte Gruppe besitzt das Kölner Schnütgenmuseum in einer niederrheinisch-kölnischen „Anna selbdritt“ aus der Zeit um 1470–80. Sie verbindet die „Unterweisung Mariens“ mit dem Werk des Meisters der „Maria in der Mantelfülle“ und rundet unser Bild von der niederrheinisch-kölnischen Plastik im 8. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.



Abbildung 25: „Muttergottes in der Mantelfülle“
Niederrheinisch-kölnisch um 1470–1480 (H = 0,395 m)



Abbildung 26: *Unterweisung Mariens*
Köln, um 1480 (H = 0,46 m)

Mittelrhein

Die Schwierigkeit der Aufstellung wurde bei der herrlichen „Thronenden“ (Kat. Nr. 25) aus der Dorfkirche in Alken an der Mosel (jetzt Slg. W. Hack) deutlich. Auch sie ist auf Untersicht gearbeitet und die Überlängungen berichtigen sich, wenn der nach unten gerichtete Blick der Madonna den Betrachter trifft. Die Aufstellung der Plastik in der Ausstellung erlaubte freilich ein intensives Studium der Einzelformen und der gut erhaltenen Fassung, der gedämpften weißlichen Töne des Inkarnats, des über rotem Bolosgrund glutvoll leuchtenden Goldes. Sie, die liebevolle Mutter und Königin, hatte ihren Platz neben der Muttergottes unter dem Kreuz (Kat. Nr. 30), die der Meister der Mosbacher Kreuzigung unter dem unmittelbaren Einfluß Grünewalds zu Beginn des 16. Jahrhunderts geschaffen hat. Beinahe lebensgroß, mit leicht geneigtem, fast verhülltem Haupt steht Maria. Sie ist in einen Mantel gehüllt, dessen zukende Falten und abweisende Geschlossenheit die Dramatik der Figur unterstreichen. Mit der „Überlegenheit eindringenden fremden Geistes, den zu assimilieren die eigene Anlage nicht kräftig genug ausgebildet war“, erklärt G. Tiemann die Einzigartigkeit der Mosbacher Kreuzigung, „denn noch in tiefstem Schmerz ist die Kunst des Mittelrheins auf

sanfte Innigkeit und stille Versenkung abgestimmt. Stets scheut sie vor starkem Pathos und der Selbstenthüllung in letzter Erschütterung zurück. Die in raschen Windungen sich hochschraubenden Gestalten mit den von schweren seelischen Erschütterungen zerwühlten Köpfen, die herben, wie mit dem Messer geschnittenen, kantig und scharf brechenden Faltenbäusche widersprachen jedem Gefühl und Geschmack der mittelrheinischen Art.“ Hier gibt es nichts „Mittelrheinisches“ mehr, das die Thronende aus Alken mit der Frau der Schmerzen aus Mosbach verbände. Die tragende Idee der Aachener Ausstellung verliert hier ihre Gültigkeit.

Aus dem großen mittelrheinischen Altarwerk des Utrechter Museums mit Szenen des Marienlebens (Kat. Nr. 24) sah man das „Sterbebett Mariens“. Der Unberührtheit der linken Bildhälfte stand die nazarenische Übermalung des vorigen Jahrhunderts auf der rechten zu lehrreichem Vergleich gegenüber. Der zarte Lyrismus seiner Farben, die „forellenglatten“, knochenlosen Gestalten charakterisieren den „weichen Stil“ am Mittelrhein.

Die Marienklage

Mit dem mittelrheinischen Vesperbild (Kat. Nr. 27) hatte das Landesmuseum in Münster der Ausstellung einen Schwerpunkt gegeben. Maria auf Golgatha, den Leichnam Christi auf ihrem Schoß, wie das Zeitalter der Mystik die liebliche Mutter-Kindgruppe abgewandelt hat. Die Aachener Ausstellung erlaubte einen Überblick über den Gestaltwandel dieses deutschen Vesperbildes. Die kleine Buchsbaumpiéta des Aachener Suermondt-Museums (Kat. Nr. 15) mit ihren kaskadenförmig niederfließenden Faltenstrudeln und der elfenbeinglatten Zartheit der Oberfläche vertrat den Niederrhein, die „Marienklage“ aus Ammerschwyr (Kat. Nr. 54) den Oberrhein. Aus der Werkstatt Jörg Lederers stammt das schwäbische Vesperbild (Kat. Nr. 74) in dem der Wind den Mantel Mariens nach beiden Seiten aufbläht und dadurch zwei große Kurven schafft, die die Gruppe umspannen. Im Gefühlsausdruck verhaltener kündigt der Münchener Meister aus dem Kreis des Erasmus Grasser (Kat. Nr. 89) „das würdige Lob und unsägliche Herzeleid der reinen Königin des Himmels“. Tilman Riemenschneider schuf die ergreifende fränkische Marienklage (Kat. Nr. 105). Die südostdeutsche Piéta (Kat. Nr. 115) aus Aachener Privatbesitz gehört in ihrer strengen Verschlossenheit und den tief gekerbten Zügen herben Leids der Stille einer dörflichen Kapelle an. Im Jahre 1476 schuf Bernt Notke seine „Marienklage“ (Kat. Nr. 121) für das Lübecker Heilig-Geist-Spital. Schwer sinkt der Leichnam Christi über die Knie der

Mutter herab. Verhaltener Schmerz prägt die Züge Mariens. Wie kommt die markante Struktur der Eichenholzmaser dem tiefen Ernst dieser Darstellung entgegen, die den leidenden Menschen des Hospitals vor Augen stand und ihnen aufgab, „diesem Vorbild jeder nach seinem Vermögen nachzufolgen“! Bei der westfälischen Piéta aus Anröchte (Kat. Nr. 126) kennt man noch das Heiligenhaus, in dem sie gestanden hat. Aus der klaffenden Seitenwunde Christi fließen dicke Blutstropfen und bilden die Form einer Traube, die auf Christus als den mystischen Weinstock hinweist. Auch der Meister von Osnabrück, der in der Aachener Ausstellung mit 5 Werken glänzend vertreten war, hat sich dem großen Thema der Marienklage (Kat. Nr. 139) nicht entziehen können. Sein Werk steht am Ausgang des Mittelalters, doch sollte das alte deutsche Andachtsbild im Werk eines Größeren in die neue Zeit fortwirken: in Michelangelos Piéta aus St. Peter. –



Abbildung 27: Muttergottes
Oberrheinischer Meister, 1522 (H = 1,30 m)

Der Oberrhein

Die Landschaft am Oberrhein, in der sich die großen Straßen von den Niederlanden nach Italien und von Frankreich nach Deutschland kreuzten, war in der Aachener Ausstellung anschaulich vertreten. Vor allem Straßburg hatte herrliche Bildwerke seiner Schutzpatronin geschickt. Aus einer Aachener Privatsammlung sah man eine stehende Madonna (Kat. Nr. 32), die nach der Überlieferung aus einer Kirche im Elsaß stammt und in ihrer



Abbildung 28:
Mathis Grünewald: Unbekannte Heilige.

breitfülligen Erscheinung schon auf die Kunst in Burgund am Ende des 14. Jahrhunderts hinweist. Schöne Bildbeispiele führten die für den Oberrhein charakteristischen „Gärtleinmadonnen“ vor. Das Blatt der „Muttergottes mit dem Kinde im Gemach“, das man dem Konrad Witz zugeschrieben hat (Kat. Nr. 38), führte die ganze Kühnheit der Bilderfindung des Malers aus Rottweil in dem perspektivisch angelegten Raum, dem Fensterausblick, dem „Narzissmotiv“ des sich im Becken spiegelnden Kindes vor Augen. In der Zeichnung spricht sich die Eigenart eines Künstlers am unmittelbarsten und frischesten aus, so bewahrten die gut vertretenen Zeichnungen Wirklichkeitseindruck und inneres Erleben der Künstler besonders spontan. – Aus Hamburg war die „Muttergottes auf der Mondsichel“ (Kat. Nr. 43) des Niklaus Gerhaert von Leyden gekommen. Das Lebendig-Bewegliche, die Durchsetzung des plastischen Körpers mit Hohlräumen, die neue individuelle Hochschätzung des Menschlichen in der Beziehung von Mutter und Kind, der starke Sinn für das Genrehafte, alles dies

weist die Hamburgerin als ein Werk des großen Meisters aus. Gerhaerts Madonna war ein Schlüsselwerk der Ausstellung. Von hier begreift man die Umwandlung, die sich im Bereich der Plastik in dieser Zeit vollzieht und die sich nachdrücklich in der „Muttergottes unterm Kreuz“ (Kat. Nr. 44) aus der Werkstatt des Meisters der Dangolsheimer Madonna und der anmutvollen „Maria einer Verkündigung“ (Kat. Nr. 50) aus dem gleichen Umkreis vollzogen hat. – Zwei Reliefs (Kat. Nr. 49 u. 51), die in Straßburg im ausgehenden 15. Jahrhundert entstanden, schildern die Anbetung des Kindes. Heilswahrheiten und Legenden sind in die Entstehungszeit der Reliefs verlegt. In der Freude am Anekdotischen führt man die beiden Wehmütter

Zebel und Salome, von denen die *Legenda aurea* erzählt, in die Darstellung ein und stellt Josef mit der brennenden Kerze dar. Schon der Meister von Flémalle hat den Nährvater so gemalt, um anzudeuten, daß es Josef ist, der die Flamme, das Symbol des Neugeborenen, vor dem Verlöschen bewahrt. – Es ist ungeklärt, ob der Meister der „Muttergottes“ aus Donaueschingen (Kat. Nr. 56, Abb. 27) vom Oberrhein stammt oder niederbayrischer Herkunft war. Maria trägt unter dem weiten, bewegten Mantel das Kostüm der Bürgerfrauen. Nicht mehr der Idealtyp des Mittelalters ist gewollt, vielmehr ist Maria aus dem Volke, das zu ihr betete, aufgestiegen, sie trägt seine Züge und versteht seine Sprache. – Nur wenige Schritte sind es von der Stadtpfarrkirche in Donaueschingen zur

Fürstlich-Fürstenbergischen Gemäldesammlung, wo man in der unbekanntenen Heiligen, die Mathis Grünewald gemalt hat (Abb. 28), einer Verwandten dieser Maria begegnet. Ob der Bildschnitzer das Werk Grünewalds gekannt hat?

Schwaben

Schwaben empfing den Betrachter mit der sog. Herrenberger Miniatur (Kat. Nr. 59, Abb. 29) aus dem Jahre 1396. Über dem im Bild dargestellten Altar sieht man ein gotisches Gehäuse, unter dessen geschweiftem Bogen eine Madonna thront. Die Miniatur läßt die ursprüngliche Aufstellung eines Madonnenbildes im 14. Jahrhundert erkennen. Maria hat das Haupt leicht geneigt. Der Blick ist gesenkt und auf die Betenden zu ihren Füßen gerichtet. Auch das Kind auf ihrem Schoß hat sich dem Betrachter zugewandt. Neben der Miniatur hatte die Muttergottes aus Überlingen (Kat. Nr. 58), die ein schwäbischer Meister um 1300 schnitzte, ihren Ort.



Abbildung 29: Verehrung der Muttergottes 1396, sog. Herrenberger Miniatur (H = 0,525 m)

Das Antlitz mit der hohen, gewölbten Stirn und den schmalen mandelförmigen Augen ist dem Betrachter zugeneigt, ohne ihn freilich anzublicken. Noch entfaltet sich die Plastik in einer verhältnismäßig dünnen Reliefschicht. Die Herrenberger Miniatur hilft dem Betrachter, die tabernakelartige Rahmung, die die Plastik gefaßt haben mag, als sie noch hoch über einem Altar gestanden hat, zu ergänzen. – In aufschlußreicher Gegenüberstellung waren die Figuren der trauernden Maria vom Meister von Eriskirch (Kat. Nr. 62) aus dem Kölner Schnütgenmuseum und der Schutzmantelmadonna (Kat. Nr. 61), die man dem gleichen Meister zuschrieb, aus dem Aachener Suermondt-Museum angeordnet. Bei der Kölner Figur erscheint in der Schale des glattflüssigen Mantels, „feinfühlig herausgetieft, ein schlanker Körper“. Nachdem die Aachenerin drei Monate der „Trauernden“ aus Eriskirch gegenübergestellt war, kann man sie nicht mehr länger als Werk dieses Ateliers bezeichnen. Sicherlich schwäbisch, sicherlich eine herrliche Skulptur ist sie in der Auffassung strenger, im Faltenstil bei aller Schönheit der prachtvollen Faltenkaskaden weniger erfinderisch, im ganzen stärker vertikal angelegt, weniger „weicher Stil“. – Schwäbische Kunst sucht nicht das Dramatische, das Tragische oder Erhabene. Sie ist da am unverfälschtesten, wo sie sich in anekdotische Schilderung verlieren kann. So zeigen es die Darstellungen der „Mutter Anna im Wochenbett“ (Kat. Nr. 65), Mariens als werdender Mutter des Erlösers aus einer Heimsuchungsgruppe (Kat. Nr. 66), das Tonrelief der „Heimsuchung“ aus Konstanz, in dem Johannes und Christuskind in Strahlenglorien als „gesegnete Frucht des Leibes“ sichtbar werden (Kat. Nr. 63), vor allem aber der schwäbische Schnitzaltar (Kat. Nr. 68) des Aachener Suermondt-Museums. Die Figur der knienden Muttergottes aus einer „Marienkrönung“ (Kat. Nr. 73), die dem Jörg Lederer zugeschrieben wird, wandelt ein ähnliches Marienbild der Berliner ehemals Staatlichen Museen ab und gibt anmutige, fast zaghafte Mädchenhaftigkeit, wo die Berliner Figur frauliche Würde spiegelt.

Mit der herrlichen Ulmer Muttergottes (Kat. Nr. 75), die aus der Sammlung Oertel in den Besitz des Düsseldorfer Kunstmuseums gelangt ist, hatte sich die Aachener Ausstellung ein Werk sichern können, das als Leitbild einer ganzen Figurengruppe der Zeit um 1520 dienen kann. Den Meister nennt man nach seinem vermutlichen Hauptwerk, dem Seitenaltar der Stadtkirche in Geislingen, auch den Meister des Geislinger Altares. Ihm wurde versuchsweise auch eine Heilige mit Buch aus der Sammlung des Aachener Suermondt-Museums zugewiesen. Der unverkennbare Einfluß Daniel Mauchs führte zu dem Versuch, den großen Anonymus mit dem berühmten Ulmer Bildschnitzer zu identifizieren. Die

Aachener Ausstellung erlaubte den Vergleich der „Ulmerin“ mit einem gesicherten Werk Daniel Mauchs, der „Muttergottes mit dem Kind und Engeln“ (Kat. Nr. 77). Mauch schnitzte sie um 1530 für den gelehrten Benediktinerpater Berselius, einen Freund des Erasmus von Rotterdam. Zwar hat die barocke Fassung vieles von der Schönheit der alten Epidermis „geschluckt“, doch ist genügend erhalten, um den Stolz des Künstlers nachzuvollziehen, der aus der Sockelinschrift spricht. Hier heißt es, daß es nun mit dem Lob des Myron genug sei und man endlich den Werken der eigenen Zeit die Palme reichen solle. Man erkenne zwar die Werke der Vergangenheit an, keines aber sei doch vergleichbar dem Werk des Daniel Mauch. –

Die Erzdiözese Salzburg, Bayern und Tirol

Strenge plastische Geschlossenheit und statuarische Festigkeit, die eine intensive Vergegenwärtigung des körperlichen Volumens gewährleistet, leidenschaftliche räumliche Durchwühlung und Anspannung der Oberfläche, die allen Werken stärkstes, saftiges Leben verleiht, hebt Theodor Müller als Hauptmerkmale der bayerischen Plastik hervor. Die Aachener Ausstellung faßte die Werke Bayerns und die Plastiken Salzburgs, Bayerns und Tirols zusammen, andeutend, daß Bayern mit seinen Diözesen Freising, Passau und Regensburg der Erzdiözese Salzburg unterstellt war. Auch Tirol gehörte zu Salzburg. Als frühestes Beispiel sah man die monumentale „Maria von einer Krönung“ (Kat. Nr. 78), die um 1300 in Tirol entstanden ist. Der Salzburger „weiche Stil“ war durch die „Marienklage“ aus der Zeit um 1420 (Kat. Nr. 80) und die Thronende Muttergottes (Kat. Nr. 79), die „Schwester“ des Seeoner Gnadenbildes, gut vertreten. –

Die „Muttergottes auf der Mondsichel“ (Kat. Nr. 84) aus der Severinskirche in Passau war eines der eigenwilligsten Werke der Ausstellung. Schon die enorme Größe von 2,05 Meter hob sie vor ihren „Schwestern“ hervor. „Formzertrümmerung“ nennt W. Pinder den Willen, der hier sichtbar wird. Denkt man an die lyrischen Kurvaturen des weichen Stiles, so trifft das Wort das Richtige. Unmittelbar Verwandtes ist bis heute nicht bekanntgeworden. „Aber stände dieses Werk selbst ganz isoliert – es wäre gerade und dennoch ein wichtiges Dokument; denn sehr oft offenbart eine Zeit ihr Eigenstes nur einmal ganz rein, und zumal wenn sie zerklüftet ist wie diese, so fängt irgendeine Einzelschroffe das schärfste Licht auf . . . Die eigentümliche Verfremdung der ganzen Figur ergreift auch das Verhältnis der Mutter zum Kind. Wie achtlos müde scheint sie wegzuschauen, während der Kinderkörper auf den Händen spitzig umbricht. Ein Sieg des Formalen in manieristischem Sinn“ (W. Pinder). Die



Abbildung 30: Hans Leinberger, Muttergottes, um 1515 (H = 0,255 m)

anbetende Maria aus der Sammlung Carl (Kat. Nr. 87) ist ein Hauptwerk des Pacherschülers Hans Klocker. „In ihr spiegelt sich Multschers schwäbische Ruhe in der härteren Fassung des Tirolerischen“ (Dittmann). – In die Andachtswelt des frühen 15. Jahrhunderts führt das Bildwerk der „Maria in der Hoffnung“ (Kat. Nr. 93). Die eigenartige Darstellung des Christuskindes im Mutterleib folgt einem frühgotischen Gnadenbild der Wallfahrtskirche zu Bogen bei Straubing in Niederbayern. – Hans Leinberger, der größte bayerische Meister der Spätgotik, war in der Aachener Ausstellung gut vertreten (Kat. Nr. 94–97). Nach der unverwechselbaren Eigenart seines Hauptwerkes, dem Hochaltar für das Moosburger Münster, werden ihm noch mehrere andere Werke zugeschrieben. Zu ihnen zählt das köstliche Sandsteinrelief der sitzenden Muttergottes aus Berlin (Kat. Nr. 94). Maria hält das Kind, das mit seinen drolligen, dicken Beinen auf ihrem Schoße steht, und drückt es an sich. Es legt seine rechte Wange an das Gesicht der Mutter und will sie mit seinen kurzen Ärmchen umfassen. Wie ist hier das Göttliche vermenschlicht! Schwer und zähflüssig „wie ein Strom stockender Lava, unter der noch das Feuer glüht“, fließen die Falten. Obgleich die in großem ornamentalem Schwung zusammengefaßte Gruppe nicht einmal einen halben Meter mißt, ist sie voll innerer Monumentalität, nahtlos im Aufbau, von federnder Gespanntheit des Umrisses. Unschwer wird man die kleine Plastik der Maria mit dem Kind, einer kostbaren Gabe aus Altötting (Kat. Nr. 95, Abb. 30), die in einer Vitrine der Aachener Ausstellung stand, als Werk des gleichen Meisters erkennen. Das Altöttinger Figürchen, ein wohl etwas früheres Werk, ist von vibrierender ekstatischer Unruhe, temperamentvoll und ausdrucksgeladen. Das Gesicht Mariens ist durch das kapuzenartige Kopftuch fast verborgen. Das Kind fingert in rührender Unbeholfenheit an ihrem Kopftuch. Fast scheinen die Einzelformen zu gespannt und „monumental“ für die miniaturhafte Plastik, so daß man an das Modell zu einer großen Figur erinnert wird. Die blanke Holzoberfläche, im Lauf der Jahrhunderte dunkel und stellenweise fast schwarz geworden, trägt dazu bei, dem ursprünglich auf Fassung berechneten Figürchen ein fast magisches Aussehen zu geben. Schon früh scheint man ihm wundertätige Kräfte zugeschrieben zu haben. Von der jahrhundertealten religiösen Realität, in der die Statuette, wie alle ihre in Aachen versammelten Schwestern gestanden hat, kündigt die Eintragung im Schatzkammerinventar von Altötting aus dem Jahre 1645: „... unserer lieben Frauen uhrallt hilzene Bildtnus, welche P. Petrus Canisius der Sozietät Jesu 1570 einer besessenen Freyle Namens Anna von Pernhausen als er den besen Geist ausgetriben, an das Haupt gehebt.“ –

Franken

Aus Berlin, Aschaffenburg und Amsterdam kamen die Werke, die in der überragenden Gestalt Riemenschneiders die Stilprovinz Franken in der Aachener Ausstellung vertraten. Die Amsterdamer Verkündigungsgruppe (Kat. Nr. 103) ist in der Art, wie der Künstler alle Möglichkeiten technischer Materialbehandlungen ausschreitet, ohne das tief Geistige der Begegnung auszuschöpfen, ein charakteristisches Frühwerk (eine Madonna aus einer ähnlichen Gruppe befindet sich im Louvre). In schöner Zuordnung in der gleichen Vitrine die späte „Marienklage“ aus der Zeit um 1520. Besonderer Sympathie der Ausstellungsbesucher erfreute sich das Weihnachtsaltärchen Riemenschneiders (Kat. Nr. 104, Abb. 31), dessen Teilung in Aachen für drei Monate rückgängig gemacht worden war. Die Fragmente aus Aschaffenburg und Berlin waren „vereinigt“. Maria kniet barhaupt in einer Ruine, das (heute verlorene) Kind lag auf dem Saum ihres Mantels, der über das Stroh am Boden gebreitet ist. Im Hintergrund ein Fenster, durch das zwei Hirten schauen. Links erscheint der heilige Josef mit den Tieren. Während Th. Demmler das Altärchen als Schulwerk bezeichnet, sehen andere Forscher in Riemenschneider selbst den Meister des Reliefs. Der illustrative Charakter, die Andeutung eines perspektivisch angelegten Raumes, das bildhafte Element der in einer Fensterarkade sichtbar werdenden Hirtengruppe deuten an, daß der Bildschnitzer offenbar von einem malerischen oder graphischen Vorbild abhängig war. Tatsächlich erweist sich Schongauers Kupferstich der „Geburt Christi“ (B. 4) als Ausgangspunkt für Riemenschneiders Relief. Aber auch Schongauers Kupferstich steht in einer großen Tradition. So ist die Darstellung Mariens eine freie Wiederholung der Madonna in Roger van der Weydens Bladelinaltar. Roger wiederum knüpft mit seinem um 1452 gemalten Altarwerk an das Anbetungsbild des Meisters von Flémalle im Museum von Dijon an. Was Roger von seinem Lehrer, Schongauer von Roger, Riemenschneider von Schongauer übernehmen konnte, war das Motiv. Niemals kommt es zu einer Kopie. Stets überwiegt das Persönliche, mit dem der Künstler sein jeweiliges Vorbild ausstattet.

Eine ähnliche Rückführung auf graphische Vorlagen gelingt bei zwei anderen Reliefs der Aachener Ausstellung, die die Flucht nach Ägypten zum Thema haben. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts schnitzte der Marburger Meister Ludwig Juppe das schöne Relief, das heute dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg gehört (Kat. Nr. 136). Maria, auf ihrem Schoß das Kind, reitet auf dem Esel. Josef greift nach den Zweigen einer Dattelpalme, die von Engeln niedergebeugt werden.



Abbildung 31: Tilman Riemenschneider, Weihnachtsaltärchen, um 1500–1505 (H = 0,61 m).

Deutsche Waldlandschaft und morgenländische Pflanzenwelt bilden eine legendenhafte Kulisse. Wieder ist es Martin Schongauer, dessen Kupferstich B. 7 für den Schnitzer die Anregung bot. Schongauers Blatt ist für Albrecht Dürers Holzschnitt der „Flucht nach Ägypten“ aus dem „Marienleben“ wichtig geworden. Daß auch die Dürersche Komposition von den Bildschnitzern als Vorlage aufgegriffen wurde, beweist die Darstellung der Flucht nach Ägypten, wie sie ein mainfränkischer Künstler um 1510–20 (Kat. Nr. 102) geschnitzt hat. Das Relief ist sehr viel flächiger empfunden als die Darstellung des Ludwig Juppe. Der Künstler hat alles weggelassen, was die Komposition verwirren könnte und hat den Tiefenraum des Dürerschen Vorbildes in die Planimetrie der Fläche projiziert. Die beiden im Krönungssaal ausgestellten vorbildhaften Blätter Schongauers und Dürers zeugten für die Bedeutung von Kupferstich und Holzschnitt, die eine weite Verbreitung des

graphischen Vorbildes ermöglichten und charakteristisch sind für den überlokalen Stil, der sich seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts auszubreiten beginnt. –

Die kleine Maria (Kat. Nr. 106) aus einer Verkündigungsgruppe (?), die K. Gerstenberg 1952 als eigenhändige Arbeit des Veit Stoß anerkannt hat, entstand in der Spätzeit des Meisters, als er am großen Bamberger Altar arbeitete. Denn daß gerade Veit Stoß sich gegen Ende seines Lebens mit Kleinkunstwerken befaßt hat, beweist die Stelle im Nachlaß: „ein geschnitzt Adam und Eva, ein alt Weib, ein Kindleins Tanz“ im Gegensatz zu einem „groß Kruzifix“.

Österreich, Böhmen und Schlesien

Kaum ein Bildwerk der Aachener Ausstellung hat sich solcher Beliebtheit erfreut wie die „Betende Maria im Ährenkleid“ (Kat. Nr. 109a), mit der die

Steiermark neben zwei interessanten Figuren aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 108 u. 109) in der Aachener Ausstellung vertreten war. Ein glückliches Geschick hat bei dieser Plastik die alten Farben weitgehend erhalten, das Blau des Gewandes, das Rotgold des Strahlenkragens, die transparenten Töne des Inkarnats. Die Harmonie von Plastik und Faßmalerei deuten darauf hin, daß hier der gleiche Künstler als Schnitzer und Maler gearbeitet hat. Man vermutet in ihm Hans von Judenburg, der 1411 und 1424 in Judenburg urkundlich genannt wird. – Vermutlich ist die „Betende Maria im Ährenkleid“ eine freie Wiederholung des berühmten Gnadenbildes im Mailänder Dom (vgl. H. von Einem „Die Menschwerdung Christi des Isenheimer Altars“, Köln und Opladen 1955, S. 9ff.). Ein schwäbischer Einblattholzschnitt (Kat. Nr. 64) geht auf die gemalte Version des gleichen Vorbildes zurück. Die Jungfrau im Ährenkleid mit langem Haar und dem Flammenkragen



Abbildung 32: Muttergottes
Schlesien, unter böhmischem Einfluß, um 1430
(H = 1,71 m)

ist hier von der Umschrift gerahmt: Es ist tzu wissen allermanigtlichen Das das / pild ist unner liebenn frauen pild als si in dem tempel was e das sy sand ioseph vermahlet ward also dyentenn ir die enngel / in dem tempel und also ist sy gemalt in dem tum tzu mayland. –

Von den schlesischen Sonderleistungen innerhalb der stilistischen und ikonographischen Entwicklung kündete neben der prachtvollen „schönen Madonna“ (Kat. Nr. 115a, Abb. 32) aus Berlin die Nürnberger „Madonna auf dem Löwenthrone“ (Kat. Nr. 110). – Böhmisches Kunst in der Zeit Karls IV. wird von französischer Malerei und der Eigenart Böhmens als Grenzland zwischen den alten Imperien Rom und Byzanz bestimmt. Auch der Altarflügel mit Verkündigung und Heimsuchung (Kat. Nr. 111) zeigt diesen eigenartigen Bund französischer Kunst mit der aus byzantinischen Quellen gespeisten Landeskunst. Zu nahe aber lag Böhmen andererseits den großen Zentren der italienischen Malerei, um sich ihrem übermächtigen Einfluß entziehen zu können. So kündet die in Aachen gezeigte Tafel von der Vielschichtigkeit dieser Kunst, die sich zu einer Zeit entwickelt, als Prag zu einer der glänzendsten Hauptstädte Europas heranwächst. –

Nicht als herrschende Königin, sondern in liebevoller Mütterlichkeit erscheint die „Thronende Maria“ (Kat. Nr. 114) des Meisters von Großlobming aus der Zeit zwischen 1420 und 1430. Der unbekannte steiermärkische Bildschnitzer wird nach vier aus der Pfarrkirche in Großlobming stammenden Kalksteinfiguren im Wiener kunsthistorischen Museum der „Meister von Großlobming“ genannt. –

*Sachsen, Westfalen, Niedersachsen, Hessen,
Norddeutschland und die nördlichen Niederlande*

F. Stuttmann hat darauf hingewiesen, daß die wenigen Beispiele der Aachener Ausstellung nur eine unvollkommene Vorstellung von der niedersächsischen Kunst des Mittelalters geben. „Am eindrucksvollsten vielleicht die Madonna aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Kat. Nr. 130), die einem anonymen Künstler, dem sogenannten Benediktmeister, zugeschrieben wird. Aber selbst in der Zierlichkeit der Selbdritt aus Ribbesbüttel (Kat. Nr. 125) und in dem Liebreiz der Mondsichelmadonna aus Bühle (Kat. Nr. 135) wird man das Streben nach Monumentalität und die Herbheit der Empfindung nicht verkennen können.“

Ein in Lokalisierung und Datierung umstrittenes Werk des 13. Jahrhunderts hatte in der Altarnische des Kaisersaales seinen Platz gefunden. Vielleicht ist es in Erfurt oder Fulda entstanden. Das Relief einer Beweinung des Meisters von Erfurt (Kat. Nr.

119) glich einem geschnitzten Mysterienspiel, das man sich unschwer in der Heimatlandschaft des Reliefs vorstellen könnte. Ein Heiligenhäuschen im Kreis Warendorf hat die szenisch reiche Darstellung einstmals aufgenommen. Mit Peter Breuer, dem tüchtigen Zwickauer Meister der Figuren Mariens und Josefs (Kat. Nr. 120), wird noch einmal die große Zeit der deutschen Kunst an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert beschworen. Unverkennbar ist der Einfluß Riemenschneiders, Erhaerts und Schongauers in seinem Werk zu verspüren.

Neben Notkes Piéta (Kat. Nr. 121) waren die norddeutschen Städte vor allem durch die eigenartige Messingplatte der „Muttergottes mit dem Stifter“ aus Lübeck (Kat. Nr. 122), die Verkündigung vom Kanzeldeckel Jakob Reyges (Kat. Nr. 123) und die märkische Muttergottes (Kat. Nr. 124) vertreten.

Aus dem schönen Mittelmaß der Plastiken, die in der Diözese Utrecht entstanden sind, ragte die Heimsuchungsgruppe Adriaen van Wesels (Kat. Nr. 143) durch ihre hohe Qualität hervor. Drastisch und derb die heraneilende Anna, eine vier-schrötige Frau in der Tracht ihrer Zeit. Maria verhält den Schritt und erhebt die Hände grüßend, doch gleicherweise schützend über der gebenedeiten Frucht ihres Leibes. Von den zarten Bildern, die aus Utrecht nach Aachen gesandt worden waren, sei noch an die kleine Tafel des Meisters von Delft erinnert, auf der Maria dem heiligen Bernhard erscheint und von der es eine zeitgenössische Replik im Museum der Stadt Metz gibt.

Der heilige Lukas malt die Madonna

Der Weg durch die deutschen Stilprovinzen des Mittelalters, wie ihn die Aachener Ausstellung markierte, ist abgeschritten. Abschließend erinnert man sich des für alle Werke der Ausstellung symbolischen Bildes, das Derik Baegert aus Wesel geschaffen hat: Der heilige Lukas malt die Madonna (Kat. Nr. 132, Abb. 33). Es hing vor dem alten karolingischen Mauerwerk der Südwand, angeordnet wie der Flügel eines Altares, in dessen (gedachtem) Schrein die Muttergottes auf der Mondsichel (Kat. Nr. 135) stand; auf der anderen Seite, ebenfalls von Derik Baegert, die Anbetung des Kindes (Kat. Nr. 133). Der Künstler öffnet vor uns in eigenartiger Schrägansicht einen spätmittelalterlichen Raum. Auf dem Fliesenboden sitzt Maria, wie sie die Italiener als „Madonna in der Niedrigkeit“ so gerne gemalt haben. Der Blick ist gesenkt. Das Kind auf ihrem Schoße schaut unbekümmert aus dem Bilde heraus und stellt so den Bezug zum Betrachter her. Ein Mantel umfaßt die liebevolle Gruppe. Rechts sitzt der heilige Lukas vor seiner



*Abbildung 33: Derick Baegert:
Der heilige Lukas malt die Madonna*

Staffelei. Er trägt die Gewandung der vornehmen Zeitgenossen des Malers. Die Linke hält Palette und Malstock, mit der Rechten zeichnet er mit spitzem Pinsel das liebevolle Bild Mariens. So entsteht ein Bild im Bilde. Der Vorgang des Malens spielt sich im Realitätsbereich des Betrachters ab. Das Bild im Bild hingegen charakterisiert eine höhere, durch die Kunst geschaffene Wirklichkeit. Der heilige Maler sitzt auf einem dreibeinigen Stuhl, wie man ihn noch heute in alten niederländischen Häusern findet. Hinter den kleinen Dingen des Alltags, dem Spiegel etwa, den Früchten, dem Wassergefäß, verbergen sich marianische Symbole. Durch die geöffnete Tür schaut man in einen Nebenraum, in dem ein Engel Farben anreibt und der heilige Josef in ein Buch vertieft ist.

Links öffnet sich das Gemach und man blickt auf den Marktplatz einer mittelalterlichen Stadt, mit getreppten Giebeln, ragenden Türmen, einem zierlichen Brunnen und Menschen, die arbeitend und sich unterhaltend die Szene beleben. Auf der Schwelle des Gemaches steht ein schönes, vasenartiges Gefäß, auf dessen umlaufendem Zierstreifen man die Buchstaben B – A – E – G liest. Sie deuten auf den Namen des Malers hin. Es ist Derik Baegert, einer der tüchtigsten Meister im letzten

Drittel des 15. Jahrhunderts am Niederrhein. Daß er von den großen Niederländern, namentlich Roger van der Weyden, entscheidende Anregungen empfangen hat, lehrt der Vergleich unserer Tafel mit Rogers „Lukasmadonna“. Sicherlich hat Baegert nicht nur die schöne alte Legende illustrieren wollen, vielmehr hat er in jenem Lukas, der das Bild Mariens malt, die Malkunst selbst und den Künstler verherrlicht.

Das Bild steht in einer großen europäischen Tradition. Bei aller Freude am Anekdotischen ist Baegerts „Lukasmadonna“ noch für die alten Heilswahrheiten transparent. – Etwa 170 Jahre später hat Johannes Vermeer van Delft sein berühmtes Atelierbild (Wien) gemalt. Hier ist die Malerei mit dem eigenen Kunstschaffen des Meisters identifiziert. An die Stelle der Madonna ist ein schüchternes Mädchen getreten, deren Attribute sie als Sinnbild des Ruhmes der Malkunst ausweisen. Das Blau ihres Gewandes erinnert an das blaue Madonnenkleid des Mittelalters. Vermeers Bild verleugnet nicht seine Herkunft aus der Tradition der mittelalterlichen Lukasmadonna. Doch der Künstler steht nicht mehr im Dienst des christlichen Heilsgeschehens, er ist selbständig geworden und hat die Malerei als Eigenwert entdeckt. – Die Aachener Ausstellung ist nicht bis zu diesem Entwicklungsstadium gegangen. Ihr spätestes Werk zeigte Daniel Mauch,

den Ulmer Bildschnitzer, im Wettstreit mit Myron (Kat. Nr. 86). –

Der Weg, der in Aachen ausstellungstechnisch beschritten wurde, war erfreulich unkonventionell. Hätte man alles zeigen können, was sich die Initiatoren der Ausstellung erhofft hatten, es wäre ein Ausstellungsereignis allerersten Ranges geworden. Doch auch in dem, was erreicht wurde, fügt sich die Aachener Ausstellung in die kleine Zahl der bedeutsamen deutschen Nachkriegsausstellungen ein, die in Idee und Gestalt neue Wege beschritten haben. Denn nicht nur die Auswahl und Zusammenstellung der 152 Werke war bedeutsam, die Art wie man den Aachener Krönungssaal, einen der großartigsten Profanräume des deutschen Mittelalters, zum Ausstellungssaal umgewandelt hat, ohne seine Gestalt und Würde anzutasten, war richtungweisend. Eine unaufdringliche, gliederhafte Hängekonstruktion erlaubte eine schwebende Anordnung der Stellwände. So entstand ein feines Spannungsverhältnis zwischen der schweren massiven Statik der Architektur und der labilen Schwingung der diagonal angeordneten Flächen. Durch die großen geöffneten Fenster der Südwand sah man auf die Baugruppe des Münsters, in dessen realer und geistiger Nähe die Ausstellung zu einer Huldigung an Unsere Liebe Frau von Aachen wurde.



Abbildung 34: Das Coburger Medaillon
Muttergottes mit dem Kind im Engelsreigen. Federzeichnung, Straßburg, um 1480 ($\Phi = 0,31\text{ m}$)