

Die „Aachener Madonna“ und der Kruzifixus von Nideggen

Von Christian Bentler

Den Reigen mittelalterlicher Marienbildwerke, die sich im Sommer 1958 im alten Krönungssaal des Rathauses zusammengefunden hatten, eröffnete Ehrfurcht gebietend die „Aachener Madonna“ (Abb. 35 u. 38). Die Thronende mit dem aufblickenden Knaben im Schoß kündete in gelassener Ruhe von irdischer Größe und himmlischer Majestät.

Das Bildwerk, aus Eiche geschnitzt, erwarb kurz vor 1900 Alexander Schnütgen von einem kleinen niederrheinischen Antiquar, der leider die Herkunft der Figur verschwiegl¹⁾. Mit der Sammlung des Domkapitulars wanderte das Werk in das Schnütgen-Museum, wo es heute im südlichen Seitenschiff der ehemaligen Stiftskirche St. Cäcilien seinen Platz erhalten hat. Schon Schnütgen hat die überragende Bedeutung der Skulptur erkannt und Zeit und Ort ihrer Entstehung bestimmt. Er sah in ihr ein Werk vom Beginn des 13. Jahrhunderts und in Aachen den Sitz des Bildschnitzers, weil ihm der feinfaltige Gewandstil des Marienschreins der Holzkulptur am nächsten verwandt erschien. Dieser zeitlichen und örtlichen Zuweisung ist die Forschung mit der Ausweitung auf das Gebiet zwischen Rhein und Maas gerne gefolgt, und man hat zur Begründung meist auf die Aachener und Kölner Goldschmiedekunst hingewiesen, denn innerhalb der Großplastik steht das Werk bisher einsam auf weiter Höhe.

Und doch ist die Formgebung der Gestalt nicht aus der Kleinkunst hervorgegangen, sondern scheint eine eigene Stilentwicklung zu besitzen, die neben der Goldschmiedekunst her und von ihr nicht unmittelbar berührt worden zu sein braucht. Der monumentale, engfaltige Stil der Figur nimmt seinen Ausgang von der französischen Kathedralplastik, wie ihn die um 1215 entstandene Trumeaufigur der Hl. Anna am Mittelpfeiler des nördlichen Chartre Querhauses vor Augen führt (Abb. 36). Die hoch aufgerectete, ernste Matrone wird von dem faltenreichen Gewand dicht umhüllt. Senkrecht stürzen die Falten zur Erde. Säulenhaft ragt die Gestalt. Das groß geformte, strenge Antlitz rahmt ein über das Haupt gezogener Mantel feierlich ein. Die hohe Stirn, die schmale Nase und der gleichmäßige Mund verraten weder Freude, noch Leid. Behutsam greift die Rechte nach dem Kind. Den gleichmäßigen Aufbau der Statue betont der auf beiden Seiten gleichlang herabhängende, umschließende Mantel und die wagerechte Zäsur, her-



Abbildung 35: „Aachener Madonna“
Köln, Schnütgen-Museum

vorgelassen durch das Tragemotiv und die Schürzung des Tuches oberhalb der Hüfte. Die leichte Drehung des Kopfes bindet der senkrecht fallende Mantelsaum in gesetzmäßiger Strenge ein. Die Betonung der Mittelachse und eine gleichmäßige Ausgewogenheit der Seiten bestimmen den Aufbau der hehren Frauengestalt.

Diesen in der Aachener Madonna verfeinert wiederkehrende Stil verkörpert neben dem Marienbild auch der Kruzifixus von Nideggen, der heute hoch

am Triumphbogen der Pfarrkirche einen beherrschenden Platz einnimmt und der hier zum erstmal der thronenden Muttergottes beigesellt sei²⁾. Der Korpus ist nur noch im Torso des Kopfes, des Leibes und der Beine alt (Abb. 37). Die Arme, die Zehen und der linke Überschlag des Lendenschurzes wie die Dornenkrone wurden 1954 bei der



Abbildung 36: Hl. Anna
Chartres, Nordportal

Restaurierung durch den Bildhauer Tophinke ergänzt. Bei der gleichzeitigen Freilegung von starker Ölfarbübermalung kam etwa ein Drittel alter Fassung zutage, eine Kaseinmalerei, die ohne Kreidgrund direkt auf dem Holz aufgetragen war. Die Fehlstellen wurden farblich im Charakter der alten Bemalung angelegt, so daß der Gekreuzigte auf erneuerten Kreuzbalken heute vom Boden der Kirche aus wie neugefaßt erscheint. Will man den hohen künstlerischen Charakter des Werkes rein erfassen, so muß man den Zustand nach der Freilegung und vor der Restaurierung im Blick haben.

Die Gestalt Christi hing fast gerade am Kreuzesstamm. Der ausdrucksvolle Kopf liegt eingebettet in der von den weit ausgespannten Armen eingesunkenen Halsgrube und neigt sich zur Seite. Am hochgezogenen Brustkorb zeichnen sich die Rippen ab. Der weiche Leib ist leicht zur linken Körperseite hin verschoben. Die langen, schmalen Oberschenkel deckt das feingefälte, schlicht hängende Lendentuch, das ohne Knoten gewunden um die Lenden geschlungen ist und an beiden Seiten gleichmäßig umgeschlagen überhing. Über dem rechten Knie schlitzte sich der Rock und gibt einen Teil des Beines frei. Die schmalen Unterschenkel liegen übereinandergereckt und die Füße, abwärtsweisend, werden von einem Nagel durchbohrt. Auf der rechten Brustseite zeugt die tiefe Wunde vom Stich der Lanze. Dennoch wird Christus nicht als Toter, sondern als Sterbender aufzufassen sein. Der groß geformte Kopf zeigt den Ausdruck gebändigten Leides. Vom Schmerz angehoben und verzogen wird die linke Augenbraue. Schädel und Wangenknochen treten an dem eingefallenen Antlitz markant hervor. In den tief eingesunkenen Augenhöhlen scheinen unter den quergeschnittenen Lidern die Augen, nach innen gewandt, zu brechen. Kummervoll zieht sich der Mund nach unten.

Die Betonung der Senkrechten, die gleichmäßige Ausgewogenheit des hängenden Körpers, die gebändigte Leiblichkeit und der feinfaltige Gewandstil bestimmen die Gestalt des Gekreuzigten, dessen Haupt in der hoheitsvollen Formgebung das männliche Gegenbild zu dem gleich groß aufgefaßten Kopf der Muttergottes darstellt. Die Frauengestalt, die geruhsam breit auf dem Thron sitzt, und deren aufrechter, gestreckter Oberkörper Würde und Hoheit zu verbreiten versteht, folgt den gleichen bildhauerischen Gesetzen wie der Kruzifixus von Nideggen. Gleichmäßige Ponderation der Knie bei nebeneinandergesetzten Füßen, gleichmäßiger Umriß, der das Kind ganz in die eigene Schwere miteinbezieht und durch den freien rechten, gewichtig heruntergesunkenen Arm ausponderiert. Wie beim Kruzifix ist deutlich die Mittelachse zu spüren, die der Gestalt gleichsam das Rückgrat gibt, und wie dort belebt eine leichte Verschiebung aus dieser



Abbildung 37: Kruzifixus
(nach der Freilegung), Nideggen

Achse die Figur. Der Kopf der Mutter neigt sich leise nach rechts dem Kind zu, das Gewand schwingt nach links aus, und um einen kaum spürbaren Grad ist das rechte Bein etwas steiler aufgesetzt. Das anliegende, kleinfaltige Gewand umfließt geschmeidig die Glieder mit der gleichen Stofflichkeit und Feinheit, mit der es schürzenartig den Gekreuzigten deckt. Nur erscheinen heute die Falten des Mariengewandes um ein geringes schärfer und härter, doch wird die ehemalige Goldfassung – Teile haben sich am Oberkörper und auf der Rückseite erhalten – hier mildernd gewirkt haben.

Gehören die beiden Skulpturen der gleichen Zeit und der gleichen Werkstatt an – und die stilistischen Eigentümlichkeiten sind so übereinstimmend, daß man dies wohl annehmen darf –, so gehört in die Nachfolge das Fragment einer Marienfigur im Besitze des Schnütgen-Museums³⁾. Der heute 40 cm hohe Torso aus Nußbaumholz zeichnet sich durch größere Feinheit und Zierlichkeit der ganzen Auffassung aus (Abb. 39). Der glatt abgesägte, schlanke Oberkörper mag ursprünglich zu einer stehenden Marienfigur gehört haben, worauf der hohe Sitz des Kindes weist. Trotz der stark beschädigten und teilweise überschrittenen Oberfläche ist die lockere, dichte Faltengebung am Gewand Mariens wie an dem Hemdchen des Knaben gut erkennbar, doch besitzt das Gesicht der Mutter nicht mehr den großartigen Ernst der Thronenden. Fein nuanciert und fröhlich wirkt das jungfräuliche Antlitz.

Vergleicht man diese zusammengehörige Gruppe großplastischer Werke mit den getriebenen Figuren der Aachener Goldschmiedekunst, so werden die Unterschiede doch fühlbar, und man wird eine eigene Stiltradition annehmen müssen, deren weitere Werke uns leider verlorengegangen sind. Das für alles plastische Gestalten so schwerwiegende Verhältnis der Proportionen tritt an den sitzenden Aposteln des Marienschreines mit anderem Maß auf: die von geistiger Angestrengtheit erregten Köpfe überragen übergroß die Körper und beherrschen den Eindruck. Noch die einfacher gestalteten Dachreliefs folgen diesem Kanon. An Stelle der klassischen Ausgewogenheit zeigen die Jünger eine Differenzierung der Gesten, aus deren Disparatheit gerade die seelische Bewegung hervorgeht. Das gleiche gilt für die kaiserlichen Herrscher am Karlschrein. Einzig der engfaltige Gewandstil ist der Großplastik wie der Goldschmiedekunst gemeinsam, doch dürfte dies schon Allgemeingut des Zeitstils sein. Er gibt in gleicher Weise den Kölner Handschriften aus den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, etwa dem Evangelistar aus Gross-St. Martin, wie den Gravuren der Staurothek von St. Matthias in Trier das Gepräge. Den kontrastistisch bewegten, vom Pathos ergriffenen Propheten und Apostel des Nikolaus von Verdun ge-



Abbildung 38: „Aachener Madonna“, Köln, Schnütgen-Museum

genüber, der zwei Jahrzehnte vorher kühn den Dreikönigenschrein schuf, scheinen der Kruzifixus und die Marienfigur eine feierliche Ruhe und altertümliche Strenge zu bewahren, maßhaltender Ausdruck adliger Gesittung erhoben in hieratische Repräsentation.

Die Kirche von Nideggen schenkte 1219 Graf Wilhelm III. von Jülich dem Deutschorden, und sein Sohn bestätigte diese Gabe 1225. Die Kirche scheint eine längere Bauzeit gehabt zu haben und wird in den ersten drei Jahrzehnten des 13. Jahr-

hunderts entstanden sein. Aus der Erbauungszeit stammt der Kruzifixus. Als Triumphkreuz wird er zur ersten, feierlichen Ausstattung der Kirche für die Deutschordensritter gehört haben. In die gleiche Zeit, um 1220, wird auch das Marienbild datiert. War bisher der Name Aachens mit der Marienfigur in einem allgemeinen Sinne verknüpft, so gibt der Kruzifixus aus Nideggen vielleicht einen greifbareren Hinweis auf die zwischen Köln und Lüttich gelegene kaiserliche Stadt.



Abbildung 39: Fragment einer Marienfigur
Köln, Schnütgen-Museum

- ¹⁾ H. 100 cm. — A. Schnütgen, in: *Zs. f. christl. Kunst* XXI (1908), Sp. 289, Taf. XI, Abb. 1. — F. Witte, *Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen*, Berlin 1912, Taf. 24, Nr. 2. — E. Panofsky, *Die Deutsche Plastik des 11.—13. Jh.*, Firenze-München 1924, Taf. 57. — F. Lübbecke, *Die Plastik des dt. Mittelalters I*, München 1922, S. 64, Taf. 21. — E. Lühgen, *Romanische Plastik in Deutschland*, Bonn u. Leipzig 1923, S. 127, 155, 175, Taf. XCIV. — A. Feulner u. Th. Müller, *Geschichte der dt. Plastik*, München 1953, S. 70, Abb. 43. — *Kat. Alte Kunst im Schnütgen-Museum*, Essen 1956, Nr. u. Taf. 47. — *Kat. Das Schnütgen-Museum, Eine Auswahl*, Köln 1958, Nr. u. Taf. 59. — *Kat. Unsere Liebe Frau, Aachen 1958*, S. 32 (H. Schnitzler), Nr. u. Taf. 1.
- ²⁾ Holz, H. 120 cm. Restaurierungsbericht von 1954 beim Landeskonservator Rheinland, Bonn. In: *Die Kunstdenkmäler des Kreises Düren*, bearb. v. P. Hartmann u. E. Renard, Düsseldorf 1910, unter Nideggen nicht erwähnt.
- ³⁾ F. Witte, a. a. O., Taf. 36, Nr. 4 „Rheinland, 1. Hälfte des 14. Jh.“. — *Kat. Das Schnütgen-Museum, Eine Auswahl*, Köln 1958, S. 32 (H. Schnitzler).