

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

17. Jahrgang

Oktober 1964

Heft 10

EIN MADONNENBILD DES HERMEN RODE

(Mit 2 Abbildungen)

Das Oeuvre Hermen Rodes, ohnehin nicht umfänglich und durch den Verlust des Greverade-Altars der Lübecker Marienkirche empfindlich geschmälert, ist unlängst um ein ebenso typisches wie schönes Werk bereichert worden: um eine Darstellung des hl. Erik, die 1958 für die Hamburger Kunsthalle erworben werden konnte (Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 4, 1959, S. 142 f. mit Abb.). Neben diese Arbeit der frühen achtziger Jahre läßt sich ein Madonnenbild (Holz; 51 x 30,5 cm; Abb. 5) stellen, das seit kurzem bekannt ist. Jaroslav Pešina hat die im Schloß zu Mährisch-Sternberg aufbewahrte Tafel erstmals publiziert (Alt-deutsche Meister von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach, Prag 1962, Nr. 8 mit farbiger Abb.). Er gibt das Bild einem kölnischen Anonymus, den er um 1480 im Umkreis des Meisters des Marienlebens tätig denkt. Die Übereinstimmung mit den gesicherten Werken Hermen Rodes ist aber derart groß, daß die Tafel ihm ohne Zögern zugeschrieben werden kann.

Die besten Vergleichsmöglichkeiten bieten die Altäre von 1482 und 1484 (Reval, St. Nikolai; Lukas-Altar aus der Lübecker Katharinenkirche im St.-Annen-Museum), womit auch das Datum unseres Bildes festgelegt wäre. Ich greife aus dem Lukas-Altar die Szene heraus, in der gezeigt ist, wie Lukas, erfüllt vom Hl. Geist und beraten von der Muttergottes, sein Evangelium niederschreibt (Abb. 4). Man vergleiche dazu das Kapitel „De sancto Luca“ der *Legenda aurea*.

Hier wie dort haben wir den gleichen mädchenhaft zarten Marientypus, hier wie dort die charakteristisch befangene, an den Körper gebundene Haltung ihres rechten Armes. Die Bildung des Antlitzes ist fast identisch zu nennen. Unter der hochgewölbten Stirn liegen die Augen auffallend weit auseinander; die Nase (ein wenig sattelförmig) ist kräftig, der Mund schmal und gepreßt; ein typisches Merkmal sind die sehr großen, bis ins Detail vergleichbaren Ohren und die Haare, die schwer, ja wulstartig über ihnen liegen (letzteres eine Darstellungs-Formel, die man in den Weichen Stil zurückverfolgen kann). Über allen Einzelheiten ist die Form des Kopfes die gleiche. Charakteristisch sodann das ausgesprochen flächig angelegte Gewand mit den sparsam in den relativ geschlossenen Gesamtumriß eingetragenen, scharfwinkligen

Falten. Das Kind, das im Arm der Mutter mehr schwebt als ruht, ist in seiner Haltung und lebhaften Wendung unmittelbar zu vergleichen – auch in seiner Zartheit und in allen Einzelheiten des hübschen, runden Kopfes. (Den Apfel, den es dem Stifter herabreichet, wird man als Erlösungs-Symbol ernstnehmen und nicht als verflachtes Motiv verstehen dürfen – zumal, da der Rock des Kindes im zeitgenössischen Betrachter Passionsgedanken wachrufen mußte.)

Für den Stifter, einen Kartäuser, den wir nicht zu identifizieren vermögen, verweise ich generell auf die männlichen Gestalten des Lukas-Altars. Wir begegnen dort den gleichen, im Ausdruck immer herabgestimmten Gesichtern, den gleichen, trotz Typisierung ausgeprägten großen Köpfen auf kurzen, manchmal geradezu zwergenhaft anmutenden Körpern. Für Details wie die sanfte Modellierung oder die Konturierung der abgewandten Gesichtshälfte, die der Hervorhebung dient, geben die bei Harald Busch abgebildeten Ausschnitte die erwünschtesten Analogien (Meister des Nordens, Hamburg 1943, Taf. 219). Das Spruchband (Aufschrift: *O domina loquere quia audit filius tuus et quecumque ab eo petieris inpetrabis*) in seiner wenig gespannten, ohne heftige Einrollung endigenden Bewegung findet sich, auch mit eigentümlichen Buchstabenformen, mehrfach im Lukas-Altar wieder.

Verwandt ist aber über alledem endlich die Auffassung der Gruppe, das sehr innig empfundene Nebeneinander der Madonna und des Stifters bzw. des Evangelisten. Und die Farbe gibt das Bild aus Mährisch-Sternberg vielleicht am nachdrücklichsten als ein Werk Hermen Rodes zu erkennen. Wir finden hier die Lichtheit und Transparenz der Töne, wie sie, als ein still verklärendes Element seiner Kunst, oft hervorgehoben worden sind. Weiß kommt im Habit des Kartäusers und, als Farbe der *mulier sine labe*, auf der Außenseite des Marienmantels vor, dazu im wolkigen Himmel, das Spruchband nicht zu vergessen. Hellrosa ist das Inkarnat. Die Landschaft erstreckt sich sandigbraun bis zu der letzten, lichtblauen Zone. Gegen diese Töne stehen als voller Klang in der Bildmitte das tiefe Blau des Marienkleides und das satte Rot von Unterkleid und Mantelinnenseite. Gedämpfter klingt das Rot in der Folie des Strahlenkranzes auf, dessen goldene Spitzen mit den Goldsäumen des Marien- und des violetten Christuskewandes sowie mit der Krone der Muttergottes zusammenwirken.

Die Haltung des Kindes (der Kopf von der Mutter fortgewendet, der eine Arm ausgestreckt, der andere vor der Brust liegend) kehrt bei Hermen Rode immer wieder und muß als ein für den statischen Charakter seiner Kunst bezeichnendes formelhaftes Motiv angesehen werden. Nicht nur im Lukas-Altar kommt es vor, sondern auch auf der Außenseite des Altares in Reval (Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik VI*, Berlin 1954, Abb. 162) und auf dem Altar aus Gadebusch (Schwerin, Landesmuseum), wo der Christusknabe jedesmal ebenfalls mit dem Rock bekleidet ist (*Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogthums Mecklenburg-Schwerin II*, Schwerin 1898, Taf. nach S. 468). Letzterer wurde gelegentlich als bloßes Werkstattgut angesehen. Die Verwandtschaft seiner Malereien mit sicheren Arbeiten des Meisters ist jedoch derart eng, daß am Entwurf Rodes nicht gezweifelt werden kann. Ja, auch die Ausführung wirkt auf den Abbildungen nicht so, daß man sie weitgehend Werkstattkräften

zuschreiben möchte. Wie immer sich dies verhalten mag – man ist vom Greverade-Altar (1494) mit seiner auffallend lebhafteren und kräftigeren Auffassung m. E. weiter entfernt, als Alfred Stange annimmt (a. a. O., S. 99), und müßte wohl an einem Datum in zeitlicher Nachbarschaft zum Lukas-Altar festhalten. Auch das zarte, diptychonartig aufgebaute Bild der Madonna und eines Stifters (Sammlung Kisters, Kreuzlingen; vorzügliche Abb.: Katalog Sammlung Heinz Kisters, Nürnberg 1963, Kat. Nr. 48, Taf. 45) gehört am ehesten in diesen Umkreis und ist kaum erst am Jahrhundertende entstanden (so Ernst Buchner, *Das deutsche Bildnis . . .*, Berlin 1953, S. 43). Der Marientypus hat im Lukas-Altar die beste Entsprechung; die Anordnung der Figuren hinter der Brüstung, vor dem Brokatbehang bzw. den Arkaden, wirkt in einer Weise reliefhaft gepreßt, wie man es sich neben oder nach dem Greverade-Altar nicht vorstellen kann. (Mit dem größten Recht hat Buchner für unwahrscheinlich gehalten, daß wir es hier, wie vermutet wurde, mit dem Teil eines Altares, einer Predella zu tun haben; es dürfte sich um das seltene Beispiel einer Zusammenziehung des von Rogier van der Weyden geschaffenen „Devotions-Diptychons“ in eine Tafel handeln). Das von Kurt Bauch entdeckte Stifterbildnis in der Brera (Stange a. a. O., Abb. 170) hingegen wird in den neunziger Jahren geschaffen worden sein. Im Aufbau des Dargestellten vor der Landschaft wie in der Modellierung des Kopfes macht sich eine Kraft geltend, die mehr an den späteren als an die früheren Altäre denken läßt.

Hermen Rode ist wohl niemals überschätzt worden. Eher schlug das Pendel hin und wieder zu heftig nach der Gegenseite aus. Seine Befangenheit im Erzählen tritt um so deutlicher hervor, als in der gleichen Stadt und zur gleichen Zeit der Antipode Berni Notke tätig war. Daß Hermen Rode aber dort, wo lebhaftere Bewegung nicht verlangt war, aus dem Einklang von Können und Müssen schöne und ganz eigene Werke gelungen sind, ist nie gelegnet worden. Die Tafel in Mährisch-Sternberg, so scheint mir, gehört in diese Reihe, als eines der zartesten Madonnenbilder, die wir aus der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts kennen.

Karl Arndt

SAMMLUNG E. UND M. KOFLER-TRUNIGER, LUZERN

Ausstellung im Kunsthhaus Zürich vom 7. Juni bis 1. September

(Mit 4 Abbildungen)

Unter den großen Privatsammlungen, an denen gerade die Schweiz so reich ist, nimmt die Luzerner Sammlung E. Kofler-Truniger einen besonderen Platz ein. Was hier ein Einzelner seit 1945 zusammentrug, anfangs die Gunst der Stunde nutzend, dann mit der besseren Spürnase für die Quellen (zwischen Paris und Kairo) und für neue Gebiete (wer sammelte schon iberische Bronzen?), ist nahezu unglaublich. Mit über 1200 Nummern wurde nun im Züricher Kunsthhaus Bilanz gezogen – und wer den Sammler kennt, weiß, daß dies nur eine Zwischenbilanz sein kann. Nicht nur derjenige, dem einzelne Stücke der Sammlung von den großen Ausstellungen in Baltimore (1947), Ravenna (1956), Edinburgh und London (1958), Köln (1960), Essen (1961, 62, 63),