

2. Schäftlarn — Dietramszell — Weyarn — Rott — Altenhohenau
3. Ettal — Rottenbuch — Wies — Steingaden

(Programmänderungen vorbehalten)

Anmeldungen zum Kongreß sind zu richten an das Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 8000 München 2, Meiserstr. 10

KUNST UM 1400 AM MITTEL RheIN — EIN TEIL DER WIRKLICHKEIT

Zur Ausstellung im Liebieghaus in Frankfurt, 10. 12. 1975—7. 3. 1976

Der Untertitel umschreibt ein Programm, dessen Tendenz sich nicht primär an der Kunst um 1400 am Mittelrhein orientiert, sondern an dem die künstlerische Entwicklung insgesamt integrierenden Ablauf des historischen Geschehens. Es interessieren die Widersprüche innerhalb der sozialen, wirtschaftlichen, politischen und geistigen Gegebenheiten der Epoche. Plakat und Umschlagbild des Kataloges transponieren diese Dialektik ins Optische, indem zwei Kreise übereinander jeweils zwei charakteristische Details der Statue des hl. Martin an der Memorienpforte des Mainzer Domes zeigen: das in seliger Entrücktheit emporgewendete jugendliche Haupt des Heiligen und die zu ihm aufblickende Gestalt des verkrüppelten Bettlers. Der beide Gestalten gleichermaßen umfangende Mantel des Heiligen ist indessen weggelassen. Das heißt aber nichts anderes als die Negierung der im Kunstwerk als einem Ganzen vermittelten Realität zugunsten einer wie auch immer abstrahierenden Interpretation.

Die Anordnung der Ausstellungsobjekte in einigen Räumen des Frankfurter Liebieghauses gliederte sich nach Themen, die neben kunsthistorischen Gesichtspunkten auch soziale oder zeitkritische Aspekte berühren. Ein Faltblatt, zur ersten Orientierung des Besuchers bestimmt, nennt und umschreibt sie: 1. Der Internationale Stil; 2. Die „Nachtseite“; 3. Kunst als Zeugnis sozialen Selbstbewußtseins; 4. Krisis und Heilserwartung; 5. Naturbeobachtung; 6. Die neue Form. Daß dabei die Einordnung einzelner Ausstellungsobjekte nicht ohne Zwang abgeht, liegt auf der Hand: mit welcher Begründung ist die Kölner Parlerbüste (Kat. Nr. 11) der „Nachtseite“ zuzuordnen, und inwiefern ist die Mainzer Weinrebenmadonna ein Zeugnis sozialen Selbstbewußtseins? Doch wohl nicht, weil einige Exemplare davon als Hausmadonnen verwendet wurden. Der 184 Seiten starke, vorzüglich bebilderte Katalog wurde von Herbert Beck, Wolfgang Bech und Horst Bredekamp, die auch für das Faltblatt zeichnen, verfaßt. Herbert Beck und Horst Bredekamp sind die Autoren der nahezu zwei Drittel des Bandes umfassenden Beiträge „Die internationale Kunst um 1400“ und „Die mittelhheinische Kunst um 1400“. Ihre Gliederung entspricht der Abfolge der

Katalognummern, die weitgehend von Wolfgang Beeh bearbeitet wurden. Die die Unterteilungen der Katalognummern jeweils einleitenden kurzen Texte sind mit denjenigen des Faltblatts identisch. Sie sind nicht frei von anfechtbaren, selbst grotesken Formulierungen. Wenn zur Verbreitung des Internationalen Stils gesagt wird, sie beruhe auf „Kunstexport“ (S. 111), so wüßte man gerne, wo sich denn das exportierende Zentrum befunden habe. Es gab keines; vielmehr erweist sich die bei großer Verbreitung erstaunliche Einheitlichkeit des Stils als das Ergebnis intensiven Austauschs und enger Verflechtung nicht nur auf künstlerischem Gebiet. Der Wechsel vom Internationalen Stil zur Kunst der Mitte des 15. Jahrhunderts wird unter anderem wie folgt begründet: „Das der Welt entrückte Bild der Schönen Madonna, von dem sich in Erwartung der Erlösung von irdischer Not die Kraft der Reliquie auf die Gläubigen übertragen sollte, konnte nicht länger überzeugen.“ (S. 165)

Der Ausstellungstitel assoziiert sogleich die Erinnerung an jene 1962 in Wien veranstaltete Ausstellung, die unter dem Aspekt der europäischen Kunst um 1400 eine Fülle erlesener Werke aller Gattungen versammelt hatte. Seinerzeit hatte der von Sachkennern bearbeitete Katalog, in dem sowohl historische als auch geistesgeschichtliche Strömungen aufgezeigt und integriert sind, den Charakter eines Handbuches annehmen können.

Die Frankfurter Ausstellung, geographisch auf den Bereich zwischen Worms und Koblenz, Idar-Oberstein und Bad Orb bezogen, war im wesentlichen auf Bildwerke beschränkt. Malerei war mit wenigen, wenngleich charakteristischen Werken vertreten. Die Vereinigung der verstreuten Teile des Altenberger Altars von 1334 war — obgleich vom Thema her keineswegs nahegelegt oder gefordert — sicherlich ein Ereignis. Das ehemals zentral im Altarschrein thronende Bildwerk der Muttergottes konnte aus konservatorischen Gründen nicht ausgeliehen werden. Das gleiche gilt etwa auch für das Vesperbild aus Unna im Westfälischen Landesmuseum in Münster. Auf der Ausstellung nicht vertreten war das sogenannte Kunstgewerbe. Dies war um so bedauerlicher, als etwa die um 1410/20 geschaffene Turmmonstranz der ehemaligen Stiftskirche St. Peter und Alexander im ehemals kurmainzischen Aschaffenburg gerade zur Frage des Verhältnisses Mittelrhein zu Niederrhein einen wesentlichen Aspekt hätte beisteuern können (Lotte Perpeet-Frech, *Gotische Monstranzen im Rheinland*, Düsseldorf 1964, Kat. Nr. 10). Viele der in Frankfurt ausgestellten Kunstwerke befinden sich noch — oftmals verehrt als Gnadenbild oder Andachtsbild — in dem ihnen zubestimmten und gemäßen kirchlichen Bereich, wie die Liste der Leihgeber zeigt.

Sowohl der Crucifixus aus St. Georg in Köln (Kat. Nr. 14) als auch die Kölner Parlerbüste (Kat. Nr. 11), vor allem aber die einbezogenen Werke von Hans Multscher und Nikolaus Gerhaert (Kat. Nr. 100, 101 und 103) machen deutlich, daß die Ausstellung weit über den mittelrheinischen Raum

und die Zeit um 1400 hinausgriff. Sollten diese Kunstwerke zur Ab-
rundung des Themas — aus Mangel an geeigneten mittelrheinischen Wer-
ken — beitragen, sollten sie die den Mittelrhein übergreifende künstlerische
Entwicklung von der Parlerzeit über den Internationalen Stil — repräsen-
tiert durch die Schöne Madonna aus Venedig (Kat. Nr. 2) — zur Mitte des
15. Jahrhunderts hin bis zur Zeit des Nikolaus Gerhaert anschaulich
machen? Das Moment der Illustration durch Kunstwerke anstelle der
Präsentation von Kunstwerken ist, vor allem, wenn man Faltblatt oder
Katalog zur Hand nimmt, für die Ausstellung mehr oder weniger charak-
teristisch gewesen.

Daß die Kunst um 1400, bestimmt durch artifizielles Raffinement, formale
Eleganz, höfische Bezüge und durch internationale Verflechtungen, einer
Epoche angehört, die durch Krisen und tiefe Umwälzungen geprägt ist, hat
seit längerem Interesse gefunden. Dem inneren und äußeren Verfall von
Kirche und Staat in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der Bedrohung
durch Seuchen und durch soziale Umschichtung stehen neue geistige An-
sätze gegenüber, die im Bereich der bildenden Kunst über eine Neuent-
deckung der Natur in der Parlerzeit zu einer Steigerung des Artifizialen,
verbunden mit einer latenten Regotisierung zur Zeit des Internationalen
Stils um 1400, geführt haben: Widersprüche, die nach Theodor Müller
(*Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400—1500*,
Harmondsworth 1966, S. 6) auch als Zeichen jener Emanzipation der Kunst
interpretiert werden müssen, die für das neue Zeitalter charakteristisch ist.

Diesem Phänomen durch Formanalyse nachzugehen, wird der Katalog
insofern nicht gerecht, als er sich, Künstlerisches vor allem als Abbild
historisch-sozialer Gegebenheiten interpretierend, auf die Suche nach Zei-
chen eben jener inneren Erschütterung der Epoche begibt. Wie einseitig dabei
etwa die geistige Situation umschrieben wird, geht schon aus dem Vokabular
hervor, das die Kirche — als hätte es um 1400 eine weitere im westlichen
Europa gegeben — jedesmal als „katholisch“ charakterisiert. Auch von
einem „katholischen System“ — was immer das sein mag — ist die Rede.
Daß trotz Schisma, der Mißstände der Kurie und der anwachsenden
Häresien gerade um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein breites, in seinen
Auswirkungen noch bis in die geistigen Strömungen des 16. Jahrhunderts
spürbares religiöses Bewußtsein erwacht war, das durchaus in dem breiten
Fluß kirchlicher Kontinuität stand, hat soeben der Bochumer Historiker
Ferdinand Seibt unter dem Titel „Frömmigkeit im ausgehenden Mittel-
alter“ (Kat. 500 Jahre Rosenkranz 1475 Köln 1975, Köln 1975/76, S. 11 ff.)
dargelegt.

Die Texte des Frankfurter Katalogs werden dieser innerkirchlichen Ent-
wicklung nicht gerecht. Ihre Formulierungen sind oftmals unpräzise. So
ist es natürlich keine kirchliche Lehrmeinung, daß „Wachs... in der Form
der Osterkerze als Leib Christi verehrt“ werde; die Osterkerze ist vielmehr

ein Symbol für den Auferstandenen. Ebenso unhaltbar ist, daß Wachs „den Mittlungsvorgang zwischen menschlicher Sühne und Danksagung ermöglichte“ und „durch sich selbst Träger von Übersinnlichkeit“ sei (S. 8/9). Die kühne Schlußfolgerung (S. 5): „indem die Gewandung der Schönen Madonna aus der von Klerikern zelebrierten Liturgie hergeleitet wurde, bezeichnete sie für die damalige Zeit symbolisch die besondere Stellung des Klerus innerhalb der Heilslehre“, mag für sich selber stehen. Daß im Alabaster die Tendenz gipfele, „Materie zu vergöttlichen oder Göttliches materiell auszuweisen“ (S. 6), entspricht nicht mittelalterlichem Verständnis, das dem im Kunstwerk geformten Material nur abbildhaften Charakter zuerkennt. Bezeichnendes Licht auf die Mängel der Diktion wirft die Behauptung auf S. 174, daß der Stifter des Maria-Schlaf-Altars im Frankfurter Dom auf dem seitlichen Relief die Muttergottes „anbete“. Auf S. 17 wird im Zusammenhang mit der Rolle Wyclifs und seiner Reformbewegung mitgeteilt: „Das entscheidende Ergebnis war der Abfall Englands vom katholischen Glauben“. Das ist zwar lapidar ausgedrückt, aber falsch. — Auf S. 49 wird von der Rolle der Stadt Frankfurt „als Wahl- und Krönungsort des Königs (Bartholomäuskirche = Frankfurter Dom)“ berichtet. Die Goldene Bulle hatte jedoch 1356 festgelegt, daß nur die Wahl des römischen Königs in Frankfurt, seine Krönung aber — wie bisher — in Aachen erfolgen solle. De jure blieb Aachen Krönungsstätte bis zum Ausgang des Hl. Römischen Reiches. Hinweise dieser Art mögen hier nicht als Besserwisseri auf gefaßt werden, sie sollen nur ein wenig Licht auf die Großzügigkeit der Formulierungen werfen. Auch die Kunstgeschichte kommt nicht besser weg. So handelt es sich (Abb. 3) bei den beiden Aposteln aus dem Gewände des Petersportals am Kölner Dom um Andreas und Petrus, nicht Petrus und Paulus: das ehemals vor der Leibesmitte des links stehenden Apostels gehaltene Andreas-kreuz ist in den Ansätzen noch zu sehen. Lt. Abb. 10 ist die Statue Mariens im Kreise der Chorapostel des Kölner Domes vor 1332 entstanden; es ist wohl 1322 gemeint. Neuere Datierungsversuche wurden nicht berücksichtigt. Für die unter Abb. 12 „um 1375“ datierte Statue des hl. Wenzel im Dom zu Prag liegt eine exakte Jahreszahl vor, da 1373 eine urkundlich belegte Zahlung erfolgt ist. Daß lt. Abb. 17 noch „um 1420“ an den Très riches heures für den bereits 1416 verstorbenen Jean de France, Herzog von Berry, gemalt worden ist, dürfte die Codicologen interessieren.

Es kann nicht Aufgabe dieser Rezension sein, die im Katalog der Frankfurter Ausstellung ausgebreiteten Thesen kritisch zu referieren. Es sei lediglich herausgestellt, daß einseitige Interpretation unser Wissen um die historischen und kunsthistorischen Begebenheiten nicht zu fördern vermag. Daß es eine „Nachtseite“ des Internationalen Stiles gebe, hat schon Erwin Panofsky, auf den sich der Katalog beruft, ermittelt. Es ist die Frage, ob sie nicht auch anderen Epochen inhärent ist, etwa der Zeit vor 1300 mit den krassen Gegensätzen zwischen höfischer Entrücktheit, den Drölerien und

der Entwicklung des Andachtsbildes. Daß die Entdeckung der Natur zu „Kontrasten der Ausdrucksmittel“ geführt habe, die unter die „Nachtseite“ des Internationalen Stils zu subsumieren seien, ist eine Frage der Interpretation und ihrer Ansätze. Das angeführte Kalenderblatt mit dem pflügenden Bauern aus den *Très riches heures* des Herzogs von Berry frappt durch sachbezogene malerische Wiedergabe der Realität: ein Vorgang, der auf einer optischen Aneignung der Umwelt beruht, wie er seit der Antike so nicht mehr zu beobachten war. Zugleich ergibt sich eine jahreszeitlich präzierte Charakterisierung des Monats März. Die eindeutige Charakterisierung der Stände, Adel und Bauern, etwa auf der Darstellung des August, hat durch die Einbettung in die umgebende Landschaft zugleich einen Zug arkadischer Sehnsucht, wie Panofsky angedeutet hat. Ist der Gabelcrucifixus in St. Georg in Köln (Kat. Nr. 14) für die „Nachtseite“ um 1400 eigentlich typisch? Vertritt er nicht vielmehr einen Typus, der so schon gegen 1300 geprägt worden war und das ganze 14. Jahrhundert hindurch eine in Köln lebendige Tradition hatte, so daß von einer Aktualisierung um 1400 nicht die Rede sein kann. Mit dem ebenfalls der „Nachtseite“ zugerechneten Rimini-Altar (S. 20) ist die Epoche des Internationalen Stils bereits überschritten. Um 1430 entstanden, hat sein scharfgratiger Realismus in den jüngeren der 1430 aufgestellten Aachener Chorapostel eine zeitstilistische Parallele niederländischer Provenienz, die im Frankfurter Maria-Schlaf-Altar von 1434 nachwirkt (Kat. Nr. 106).

Daß der zugreifende Realismus sich drastisch in den Schrecknissen der Passion und der Martyrien äußert, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich hier um Darstellungen handelt, die durch Thema, formalen Vollzug, Farbgebung und Goldgrund Heilsgeschichte spiegeln. Die Kraßheit in der Darstellung des Todes, entspringend jenem erschütternden Todesbewußtsein im Gefolge der großen Seuchen, erlaubt keineswegs den Schluß (S. 22), darin äußere sich die „Absage an eine bedingungslose Hoffnung auf das jenseitige Leben“. Das Motiv des „transi“ bezeugt vor allem ein durch Todeserfahrung und Naturbeobachtung gesteigertes Bewußtsein. Das Motiv selbst ist im Skelett Adams zu Füßen des Crucifixus im Tympanon des mittleren Westportals des Münsters zu Straßburg bereits vorweggenommen. Neu ist beim Grabmal des Kardinals de la Grange die Individualisierung dieses Motivs auf einen einzelnen Toten hin: die Verbindung von Tod und Erlösung wandelt sich jedoch nicht, wie der ursprüngliche Aufbau des Grabmals zeigt. Angesichts dieser Tradition mutet die Behauptung des Kataloges „daß die Internationale Gotik nicht aus einem einheitlichen Formwollen ihrer Zeit, sondern aus einem Sozialwollen entsprang, das auch das Gegenteil, wie in den Transi-Motiven, ebenso sicher in Szene zu setzen vermochte“ (S. 24) wenig überzeugend an. Wie klar und auf das Wesentliche bezogen interpretiert dagegen Albert Kuttal das neuerwachte Interesse der Epoche am Naturalismus: „Die Erkenntnis der Dinge

in ihrer individuellen Form ist der gewichtigste Beitrag der Kunst dieser Epoche [der Parler-Zeit]. Sie ist gewissermaßen eine Analogie zum philosophischen Nominalismus und zum Beginn der empirischen Wissenschaften“ (zitiert nach Jaromír Homolka, Einige Randbemerkungen zu den Büchern von Dobroslava Menclová, *České hrady I/II*, Praha 1972, und Albert Kutal, *České gotické umění*, Praha 1972; *Mediaevalia Bohemica* 1974, 4, S. 221).

Es ist nur konsequent, daß die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zahlreichen Gruppen von Sektierern im Katalog der Frankfurter Ausstellung eine gewichtige Rolle spielen. Doch sollte man die bedeutendste und auch folgenschwerste, nämlich die hussitische Bewegung, im außerböhmisches Bereich nicht überschätzen. Für die Kunst um 1400 hat der Ausbruch der hussitischen Revolution 1419 keine Bedeutung mehr gehabt. Ja es hat den Anschein, als habe sie nicht einmal in Böhmen die künstlerische Entwicklung unterbrochen. Um 1420 wurde jene monumentale Kreuzigungsgruppe geschaffen, die sich in der durch Jahrhunderte hindurch von den Hussiten benutzten Teynkirche in Prag befindet und die, wie es Homolka formuliert hat, „den Sinn des schönen Stils abändert (obwohl sie seinen Formenapparat beibehält)“ (Homolka a.a.O. 1974, S. 223).

Der zweite Beitrag des Kataloges setzt sich mit der Kunst um 1400 am Mittelrhein auseinander. Innerhalb einer Region spielen weniger landschaftliche Gegebenheiten eine Rolle als vielmehr staatliche und kirchliche Verhältnisse, wirtschaftliche und verkehrsmäßige Verbindungen, die oftmals gerade durch ihre Dauer oder auch durch ihr Verschwinden für die eigenständige künstlerische Entwicklung einer Landschaft von Bedeutung sein können. Im Volkscharakter liegende Neigungen und Abneigungen sind nicht auszuschließen. Wichtig dürften vor allem die Diözesangrenzen gewesen sein, wenngleich auch hier die Übergänge immer fließend bleiben. Mainz hat ehemals als Zentrum der Erzdiözese sicherlich eine künstlerische Ausstrahlung besessen, von der der dezimierte Denkmälerbestand keine Vorstellung mehr vermittelt. Die noch zu untersuchende Rolle der Diözesangrenzen wird etwa an der Statue der Muttergottes aus Horschheim bei Worms deutlich (Kat. Nr. 7). Im Typus folgt sie der Schönen Madonna aus Breslau, jetzt Nationalmuseum Warschau. Stilistisch steht sie dem Oberrhein nahe, wie ein Vergleich mit den Statuen der Muttergottes in Marienthal (Elsaß) und Kenzingen nahelegt (Irmingard Geisler, Oberrhein. Plastik um 1400, Berlin 1957, Abb. 56, 58).

Der Rang von Mainz als Metropole der größten Kirchenprovinz des Reiches, als Sitz eines Erzbischofs, der zugleich Erzkanzler und Kurfürst war, wird heute vor allem durch die grandiose Reihe der Grabmäler der Erzbischöfe im Dom repräsentiert. Mit Recht nimmt der Katalog auf die der Zeit um 1400 zugehörigen Denkmäler Bezug. Allerdings erscheint die ins Spiel gebrachte politische Aussage durchaus überinterpretiert. Daß ein

Grabmal in einer auswärtigen Werkstatt bestellt worden ist, wie etwa das des Erzbischofs Konrad II. von Weinsberg, kann vielerlei Gründe haben und muß nicht auf Konflikten zwischen Erzbischof und Bürgerschaft beruhen. Die Behauptung, daß in den Grabmälern jener Zeit die „Darstellung theologischer [sic!] und politischer Ansprüche“ der Bischöfe formuliert sei, wäre vor allem im Hinblick auf die „theologischen Ansprüche“ hin erst zu belegen. Ein über dem Dargestellten angebrachter Baldachin reicht dafür nicht aus, da er, ebenso wie die Konsole, zu einem gotischen Bildwerk gehört. Die füllige Gewanddrapierung der Statue des Erzbischofs Johann II. von Nassau hat stilistische Parallelen in der Liegefigur des 1414 verstorbenen Kölner Erzbischofs Friedrich von Saarwerden im Dom zu Köln (Kd. d. Rheinprovinz, 6. Bd. III. Abt., Düsseldorf 1938², S. 272, mit dem Hinweis auf das Mainzer Grabmal), die vermutlich in Lüttich geschaffen worden ist. Dazu gehören weiter die Schönen Madonnen in St. Foillan in Aachen von 1411 und von St. Maria Lyskirchen in Köln. Der Gewandung Johanns II. einen speziellen Bedeutungsgehalt zuzubilligen, dürfte darum kaum zulässig sein. Die hier im Katalog eingeschlagene Richtung der Interpretation wird an der Grabplatte des Erzbischofs Konrad von Daun († 1434) insofern gesteigert, als nun „Abstraktion und Überweltlichkeit der Formen als sinnvolles Abbild von religiösem Auftrag und politischem Machtanspruch zu interpretieren“ seien, und sie gipfelt in den Schluß (S. 48): „Der Stil ist nun Träger einer politischen Ikonographie“ [sic!].

Es soll hier nicht versäumt werden, ein rheinisches Monument, das einem politischen Ereignis verpflichtet ist, auf seine politische Aussage hin zu befragen. Es handelt sich um den Kölner Rathausturm, der 1407 bis 1414, nach dem Sturz des Patrizier-Regiments durch die Zünfte, errichtet worden ist. Die Mittel wurden aus den von dem neuen Zunft-Regiment eingezogenen Vermögen der Patrizier bestritten (Kd. Köln, 2. Bd. IV. Abt., Düsseldorf 1930, S. 186). Zwar ist der reiche Statuenschmuck des dem Typus brabantisch-flämischer Belfriede folgenden Turmes bis auf Reste untergegangen, erhalten aber sind die acht Statuen von Propheten, die den Zugang zu dem im Turm gelegenen Senatssaal flankieren. Im Typus folgen sie den Propheten des André Beauneveu von der Ste.-Chapelle in Bourges. Lediglich der Inhalt der von den Propheten entrollten Spruchbänder atmet einen neuen, aus Frömmigkeit und Römertugend inspirierten Bürgersinn (Eduard Trier, Die Prophetenfiguren des Kölner Rathauses II: Wallraf-Richartz-Jb. XIX, 1957, S. 193 ff.).

Der im Katalog unternommene Versuch „die Kontraste der Ausdrucksmittel“ in der Kunst um 1400 als Spiegelung sozialer Gegensätze zu interpretieren, gipfelt in der Charakterisierung der Statue des hl. Martin an der Memorienpforte des Domes zu Mainz (S. 51). Hier ist jedoch kein sozialer Gegensatz aufgerufen, sondern die Bergung auch des Ärmsten unter den Mantel des Heiligen, der durch eine das Individuum übersteigen-

de, zeitlose Idealität geprägt ist. Zeitliche Hinfälligkeit wird von der im Heiligen sich verkörpernden Dauer überfangen. Eine „stilistische Differenzierung“, die soziale Gegensätze zum Ausdruck bringen sollte, findet sich weder an der aus einem Guß geschaffenen Statue des hl. Martin in Mainz noch auf dem Ortenberger Altarflügel mit der Darstellung der Epiphanie (Taf. III, S. 63 ff.), wo der hl. Joseph angesichts der Anbetung der Könige kocht. Wie die Muttergottes und die Könige trägt auch Joseph — im Unterschied zu den Pagen — ein golddurchwirktes Gewand, aber er wird zugleich im Sinne der theologischen Aussage exakt als der Nährvater Jesu charakterisiert, der an der Epiphanie des Gottessohnes eben nur als der Nährvater beteiligt ist. Es ist nun einmal erforderlich, mittelalterliche Kunst auf ihre inhaltlich-theologische Aussage hin zu betrachten, die man freilich kennen muß. Zum anderen ist eine klare methodische Bestimmung von Stil, Ikonographie und Typus zu fordern. Schließlich hat das Kunstwerk ein Recht auf genaue Untersuchung: so wäre etwa beim hl. Martin der Mainzer Memorienpforte zu bemerken und im Katalog mitzuteilen gewesen, daß die Nase der Statue ergänzt ist. Zur stilistischen Herleitung der Madern Gerthner zugeschriebenen Statuen der Mainzer Memorienpforte ist von „nordfranzösisch-niederländischen Anregungen (André Beauneveu, Claus Sluter)“ die Rede; man hat also eine breite Auswahl, die auch Gegensätzliches, Beauneveu und Sluter, einbezieht!

Zu den charakteristischen Schöpfungen in Mainz am Ausgang des 14. Jahrhunderts gehört die sogenannte Weinrebenmadonna. Sie sei (S. 60), aufgrund ihrer Charakterisierung durch den szepterartigen, von Weinreben umgebenen Crucifixus in der einen Hand und durch das Jesuskind mit dem Spruchband auf dem anderen Arm, eine „beispiellose Demonstration des Glaubens an die Eucharistie“. Wenn man dem Katalog Glauben schenken soll, ist kirchliche Kunst um 1400 nicht Darstellung von Heilswahrheiten, sondern Demonstration gegen Außenstehende, vor allem gegen „radikale“ Sekten. Es darf weiter angemerkt werden, daß der in diesem Zusammenhang angeführte Hussitensturm mindestens zwanzig Jahre nach dem Auftreten der Weinrebenmadonna, 1419, in Böhmen ausgebrochen ist. Über den Typus der Muttergottes mit der Weinrebe unterrichtet Alois Thomas (Lexikon der christlichen Ikonographie, 4. Bd., Rom - Freiburg - Basel - Wien 1972, Sp. 489 ff.). Die Mainzer Weinrebenmadonnen erweisen sich zugleich als Identifikation von Maria und Kirche, halten sie doch den Crucifixus als Zeichen des Altarssakraments und das Jesuskind mit dem Spruchband als Verkörperung des menschengewordenen Wortes in Händen. Der stark didaktische Zug einer solchen Bildprägung ist der Zeit anscheinend nicht fremd, findet er sich doch auch an der Statue der Muttergottes auf einem Reliquiar im Domschatz zu Xanten, die bis in das frühe 20. Jahrhundert anstelle des falsch erneuerten Szepters einen blühenden Zweig mit einem Vogel, den Stab Aarons mit der Taube des Hl. Geistes, als Hin-

weis auf die jungfräuliche Geburt Christi hielt (Kat. Rhein-Maas 1, Köln 1972, S. 411, Q 15).

Mit Recht weist der Katalog im Zusammenhang mit der stilistischen Genese der Weinrebenmadonna auf Voraussetzungen innerhalb der Kölner Plastik um die Friesentor-Madonna von etwa 1370 (Kat. Nr. 26) hin. Ergänzend wäre hier die Statue der Verkündigungsmaria ehemals über dem Westportal der Zisterzienserabteikirche Altenberg bei Köln (Abb. 1+2) anzuführen, macht sie doch deutlich, daß der Typus im Bereich der Hüttenplastik, genauer in der Kölner Dombauhütte — man denke an die Apostel im Gewände des Petersportals — entwickelt worden ist. Man kann also die Maßnungen des Katalogs, auch hier habe ein Gnadenbild zugrunde gelegen, auf sich beruhen lassen. Höchstwahrscheinlich gehört auch die Aachener Silbermadonna, die der Katalog (Nr. 27), an Ernst Günther Grimme anknüpfend, um 1330 datiert, in diesen Kreis und dürfte um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein. Eine solche Datierung wird auch von Emanuel Poche vertreten; der Zuweisung des Goldschmiedewerks an den Prager Parlerkreis wird man dagegen nicht zustimmen können (Kat. České umění gotické 1350—1420, Prag 1970, S. 322). Die Kölner Bildwerke aus dem Umkreis der Friesentor-Madonna, zu denen noch die Statue der hl. Katharina in Bensberg-Herkenrath gehört (Jb. d. Rh. Dpfl. XXVII, 1967, S. 264 f. m. Abb.) werfen für eine Reihe eng verwandter Bildwerke am Mittelrhein, etwa die Statue der Muttergottes auf Schloß Braunfels (Kat. Nr. 29), um nur diese zu nennen, die Frage nach ihrer stilistischen und zeitlichen Einordnung auf. Zum Problem der Datierung mittelrheinischer Plastik wird sich demnächst Max Hasse im Städel-Jahrbuch äußern.

Mit der Mainzer Weinrebenmadonna taucht ein Phänomen auf, das für die Kunst um 1400 bezeichnend ist, und zwar nicht nur am Mittelrhein: der Steinguß. Der Katalog interpretiert die Verwendung von Steinguß und das Auftreten der für den Mittelrhein um 1400 charakteristischen Tonplastik vor allem im Hinblick auf eine „Vervielfältigung des Kunstwerks“ (S. 79 ff.). Das ist sicherlich richtig, wie das Nebeneinander der Statuen der Muttergottes in Hallgarten und Eberbach (Paris, Louvre) (Kat. Nr. 72, 74) zeigt, wenngleich das Auftreten von Repliken selbst ja nicht neu ist; man denke an die große Zahl thronender Kölner Madonnen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und an die Folge nahezu miteinander identischer Reliquienbüsten. Es hat aber durchaus den Anschein, als habe vor und nach 1400 ein den Zweck der Vervielfältigung übergreifendes, artifizielles Moment eine Rolle gespielt, nämlich die Austauschbarkeit der Materialien und das Spiel mit dem Material, das andere Materialien abzubilden und zu imitieren erlaubt. Steinguß kann auf diese Weise kostbarer als echter Stein sein. Die Miniaturen der Propheten und Apostel im Psalter des Herzogs von Berry von André Beauneveu (Paris, Bibl. nat., fr. 13091) übersetzen Marmorbildwerke. Die sogenannte Königsbüste von etwa 1385 in



Abb. 1 Altenberg, ehem. Zisterzienserabtei. Marienfigur der Verkündigungsgroupe (Detail)



*Abb. 2 Altenberg, ehem. Zisterzienserabtei.
Marienfigur der Verkündigungsgruppe*



Abb. 3 St. Hubert (bei Kempten), kath. Pfarrkirche. Madonnenfigur (Foto: A. Münchow)



Abb. 4a Köln, Dom, Dreikönigskuppelle.
Bibelfenster, Apostelkopf aus d. Abendmahl



Abb. 4b Venedig, San Marco. Mosaiken am West-
bogen, Kreuztragung (Ausschn.) (Foto: E. Ritter)

St. Ursula in Köln „imitiert“ eine steinbesetzte Büste aus Edelmetall (vergleiche die Büste Karls des Großen von etwa 1350 im Domschatz zu Aachen), trug aber eine anscheinend „echte“ Krone (Hans Peter Hilger, Eine böhmische Reliquienbüste aus dem Prager Parlerkreis in St. Ursula in Köln: Wallraf-Richartz-Jb. XXXIII, 1971, S. 75 f.). Der Ortenberger Altar impliziert, wie Panofsky hervorgehoben hat, ein Goldschmiedewerk. Offensichtlich geht es bei alledem nicht um billigeren Ersatz, sondern um eine gesteigerte Wertung des artifiziell Machbaren. Das aber setzt eine Emanzipation des Kunstwerks voraus, die der Epoche seit der Parlerzeit in steigendem Maße inhärent gewesen ist.

Unter der Überschrift „Reliquiencharakter des Kunstwerks“ wird auf S. 65 des Kataloges hervorgehoben, daß die thronende Muttergottes des Altenberger Altars von 1334 „das früheste bekannte ganzfigurige, dreidimensionale Kultbild sei, das Eingang in den Mittelschrein eines Retabels gefunden“ habe. Auf S. 70 heißt es: „Die Idee der Reliquie [sic!], ursprünglich im dreidimensionalen Bildwerk gelagert und von ihm erläutert, scheint in der Darstellung der Schönen Madonna restlos materialisiert zu sein“. Es geht also nicht nur um die Emanzipation des Bildwerks, sondern mehr noch um den Ersatz der Reliquien durch die Kraft einer bildlichen Darstellung. Bei der Genese der Schönen Madonna waren aber anscheinend andere Voraussetzungen wirksam, die dem Kult von Gnadenbildern nahekommen. Alter als das Altenberger Reliquienretabel und auch charakteristischer für den hier nur apostrophierten Zusammenhang ist die als thaumaturga verehrte Statue der Mailänder Madonna im Dom zu Köln. Ursprünglich war sie an bevorzugter Stelle über dem Altar der Marienkapelle des Domes frei in einem offenen, steinernen Baldachingehäuse, das von Wandgemälden mit der Anbetung der Könige flankiert war, aufgestellt (Herbert Rode, Der Altar der Mailänder Madonna. Seine Fragmente, Rekonstruktion und Geschichte: Kölner Domblatt 4/5, 1950, S. 30 ff.). Sie ersetzt ein älteres, von Erzbischof Reinald von Dassel zusammen mit den Reliquien der hl. drei Könige aus Mailand nach Köln übertragenes Kultbild von besonderem Rang, dessen Gestalt jedoch nicht überliefert ist, durch ein, neuerdings um 1290 datiertes, zeitgemäßes, vollrund bearbeitetes Bildwerk. Es tradiert zwar das ältere Kultbild, ohne jedoch dessen Typus oder Gestalt zu übermitteln; zusammen mit dem Reliquienschatz des Kölner Domes ist es auf einem Pilgerblatt von 1671 abgebildet. Die Tradierung von Gnadenbildern hat anscheinend auch bei der Genese der Schönen Madonnen eine entscheidende Rolle gespielt (Eberhard Wiegand, Die böhmischen Gnadenbilder, Würzburg 1936. — Ders. Beiträge zur südostdeutschen Kunst, Jb. d. preuß. Kunstslg. 59, 1938, S. 76 ff.): indem verehrte halbfigurige Tafelbilder durch die Umsetzung in dreidimensionale Statuen eine Realitätssteigerung erfahren, vermitteln sie anscheinend dem Bildwerk zugleich Gnadenbildcharakter durch die Berufung auf ein ver-

ehrtes Vorbild. Hingewiesen sei nur auf die über den Typus hinausgehende Verwandtschaft zwischen dem Gnadenbild der Muttergottes des Prager St. Veitdoms in der Nationalgalerie in Prag und der Krumauer Schönen Madonna im Kunsthistorischen Museum in Wien (Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350—1450*, Prag 1972, Taf. XXIV, a/b). Die auf S. 70 des Kataloges gezogene Folgerung bedarf keines Kommentars: „Diese Art bildlicher Vermittlung reliquienhafter religiöser Gehalte offenbart die Nöte der Kirche angesichts zunehmender Zweifel an der Gültigkeit ihrer Lehre und ihrer Institution“.

Im übrigen scheint es für die Bildnerei um 1400 am Mittelrhein charakteristisch zu sein, daß hier die Typen der drei klassischen Schönen Madonnen in Thorn, Breslau (Warschau) und Krumau (Wien) eine vergleichsweise geringe Rolle spielen, im Gegensatz etwa zu der nördlich gelegenen Kölner Einflußzone, wo nicht nur die Schönen Madonnen, sondern mehr noch die Schönen Vesperbilder Verbreitung und Nachfolge gefunden haben. Für die neuerdings von Karl Heinz Clasen wieder aufgegriffene These, Ursprung und Entwicklung der Schönen Madonnen seien in Nordfrankreich und im Rheinland zu suchen, fehlen jedoch die Voraussetzungen (Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen*, Berlin – New York 1974).

Hinsichtlich der Entwicklung des Vesperbildes ist den Autoren des Kataloges anscheinend in erster Linie an der Rolle dieses Bildtypus in den Bereichen geistiger Gegenströmungen der Zeit — Geißlerzüge etc. — gelegen. Daß erst der sog. Horizontaltypus „um 1400“, als das Vesperbild „aus der Verborgenheit der Klöster und der Beschränkung der Privatandacht in den öffentlichen kultischen Rahmen“ übernommen worden sei, offizielle Anerkennung der Kirche gefunden habe, entspricht nicht der Überlieferung, wie etwa der Artikel im Lexikon der christlichen Ikonographie IV, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, Sp. 450 ff. zeigt. Die im Katalog differierenden Angaben zur Datierung der Pietà Röttgen im Text und in der Bildunterschrift hätten sich wohl vereinheitlichen lassen. Das gilt auch für die voneinander abweichenden Datierungen des Vesperbildes in der Pfarrkirche zu Dieburg (S. 72, Abb. 52 und Kat. Nr. 40).

Der Typus des Schönen Vesperbildes war in der Ausstellung vor allem durch die Pietà aus der Zisterzienserabteikirche Marienstatt im Westerwald (Kat. Nr. 44) vertreten. Hier seien ergänzend zwei neuere Untersuchungen genannt, die einerseits die Entwicklung des Typus im Südosten des ehemaligen Hl. Römischen Reiches und andererseits die Rolle des Schönen Vesperbildes in der rheinischen Bildnerei um 1400 präzisieren (Albert Kutal, *Erwägungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietàs: Umění XX*, 1972, S. 485 ff. — Sonja Schürmann-Groborzová, *Die Vesperbilder von Lobberich und Düsseldorf, Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege II: Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 20*, Düsseldorf 1974, S. 151 ff.). Das einheimischer Tradition

und wohl auch westlichen Einflüssen verpflichtete Vesperbild des Frankfurter Liebieghauses (Kat. Nr. 41) dürfte früher als „um 1420“ entstanden sein.

Zu den charakteristischen Schöpfungen der Kunst um 1400 am Mittelrhein gehören die Bildwerke aus Ton. Es sei hier ergänzend auf das Problem ihrer stilistischen Bestimmung hingewiesen. Für die Statue der Muttergottes in Hallgarten im Rheingau (Kat. Nr. 72) verweist Wolfgang Beeh auf die Verbindlichkeit eines französischen Bildtypus des ausgehenden 13. Jahrhunderts. Hier ist jedoch die von Theodor Müller versuchsweise als südniederländisch bezeichnete und in das frühe 15. Jahrhundert datierte Alabasterstatue der Muttergottes im Rijksmuseum in Amsterdam zu nennen (Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400—1500, Harmondsworth 1966, S. 24, Taf. 21a), da sie nicht nur im Typus, sondern auch stilistisch so nahe steht, daß man die im Katalog umschriebenen Stileinflüsse doch auf die Niederlande präzisieren möchte. Auffallend sind gewisse Ähnlichkeiten im Typus zwischen den Tonstatuen der hl. Katharina und Barbara eines um 1415 entstandenen Altars in Bingen (Kat. Nr. 75, 76) und einigen, erst gegen Mitte des 15. Jahrhunderts angesetzten, nach Utrecht lokalisierten Bildwerken aus Pfeifenton. So wiederholt die Katharina eines Utrechter Bodenfundes (Jaap Leeuwenberg, Die Ausstrahlung Utrechter Tonplastik: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik, Festschrift Theodor Müller, München 1965, S. 152, Abb. 1) seitenvertauscht die Statue der Katharina in Bingen. Vergleichbar mit der hl. Barbara in Bingen ist ein Pfeifentonrelief derselben Heiligen in Amersfoort (Leeuwenberg a.a.O. S. 159, Abb. 14) und zwar bis in die schwingvolle Gewanddrapierung hinein. Höchstwahrscheinlich gehen sowohl Bingen als auch Utrecht auf gemeinsame Vorbilder zurück, die, wie Einzelheilige der Altartafel des Jacob de Baerze in Dijon nahelegen, wohl um 1400 in den südlichen Niederlanden entstanden sein dürften.

Bei den Katalognummern vermißt man oftmals einen Hinweis oder eine Literaturangabe, wo vom Katalogtext abweichende Standpunkte innerhalb der Forschung vertreten werden. So fehlt etwa bei der Schönen Madonna aus Venedig, Düsseldorf, Kunstmuseum (Kat. Nr. 2), die Erwähnung von Albert Kotal. Sprachliche Schwierigkeiten sind hier nicht gegeben, da Kotal außer in den im Literaturverzeichnis des Kataloges aufgeführten Werken seine Meinung noch in französischer Sprache mitgeteilt hat (La „Belle Madonne“ de Budapest: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 23, 1963, S. 21 ff.). — Die Mädchenbüste mit dem Parlerzeichen (Kat. Nr. 11) ist in einem Aufsatz von Gerhard Schmidt (Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer: Wiener Jb. f. Kunstgesch. XXIII, 1970, S. 123 ff.) ausführlich behandelt und um 1380 datiert worden. — Die Fassung der Olberggruppe aus Bingen (Kat. Nr. 13) ist nach freundlicher Auskunft von Max Hasse spätmittelalterlich. — Die Datierung der Reliquienbüste aus St. Mar-

tin in Oberwesel (Kat. Nr. 36) „um 1420“ liegt entschieden zu früh. Im Wiener Ausstellungskatalog 1962, Nr. 406 wird eine Datierung „etwa in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts“ erwogen. — Dagegen ist die thronende Muttergottes der Augustinerkirche in Mainz (Kat. Nr. 45) erheblich vor 1420 anzusetzen, zumal Wolfgang Beeh mit Recht auf die Nähe zur Muttergottes auf Schloß Braunfels verweist. — Die erwogene Zugehörigkeit der schönen thronenden Muttergottes der Slg. Hack (Kat. Nr. 68) zu einer Anbetung der Könige ist wenig wahrscheinlich, weil die frontal sitzende Maria ehemals in der verlorenen linken Hand einen Gegenstand, wohl einen Apfel, hielt, nach dem das Jesuskind die Ärmchen ausstreckt. — Die stilistischen Unterschiede zwischen der thronenden Muttergottes (Kat. Nr. 69) und dem Leuchterweibchen (Kat. Nr. 70) sind so beträchtlich, daß eine Verbindung kaum möglich erscheint. — Die Statue der Muttergottes (Kat. Nr. 94) gehört zu einer brabantisch beeinflussten, um Köln konzentrierten Gruppe von Bildwerken, die um 1470 zu datieren ist (Hans Peter Hilger, Eine spätgotische Statue der Muttergottes in Menden/Sieg. Jahrbuch der Rhein. Denkmalpflege XXVIII, 1971, S. 47 ff.; zu vergleichen ist etwa die Madonnenfigur in St. Hubert bei Kempen, Abb. 3). — Zur Buchsbaum-Madonna des Liebieghauses (Kat. Nr. 102): hier ist zwar Manfred Tripps, Hans Multscher, Weißenhorn 1969, angeführt, nicht aber die Rezension dieses Buches von Theodor Müller (Kunstchronik 23, 1970, S. 10 ff.). Sie stimmt weder der Zuschreibung an Multscher noch der Charakterisierung als seitenvertauschte Replik der verlorenen Muttergottes der Kargnische im Ulmer Münster zu; eine Stilparallele mit der Madonna in Königstein im Taunus hat Müller ebenfalls abgelehnt. — Auch zu Multschers Sandizeller Notgottes (Kat. Nr. 101) hätte die Rezension von Müller herangezogen werden müssen. — Vollends unverständlich ist die Interpretation der Alabastermadonna (S. 104 und Kat. Nr. 98). Es handelt sich um eine eminent niederländisch, wenn nicht sogar nordniederländisch anmutende Figur, die wohl um 1475 anzusetzen ist. Die im Katalog mit adeliger Nostalgie verknüpften, angeblich retrospektiven, an die Schönen Madonnen um 1400 erinnernden Züge entsprechen dieser hier vorgeschlagenen Bestimmung und Datierung: S-Schwung, gleiche Höhe der Ärmelöffnungen verbunden mit dem Tragen des Kindes auf dem rechten Arm, Gesichtsschnitt, Haarstruktur, schräge Saumführung des umschlagenden Mantels, die metallisch anmutende Faltenstruktur.

Ein während der Ausstellung dankenswerterweise abgehaltenes Restauratorenkolloquium erbrachte unter anderem ein bemerkenswertes Plädoyer für Erhaltung von Fassungen des 19. Jahrhunderts auf älteren Bildwerken, wenn deren Originalfassung verloren ist, wie etwa bei der Statue der Muttergottes in Horchheim (Kat. Nr. 7), die zudem — als Gnadenbild verehrt — einem neugotischen Altarschrein eingefügt ist.

Hans Peter Hilger