

Zur Trierer Bildnerei der Gotik.

Von

Walther Zimmermann.

Letzthin hat Hermann Bunjes in dieser Zeitschrift (1937, 180—226) in einer schönen Zusammenstellung ausführlich über „Die Skulpturen der Liebfrauenkirche in Trier“ geschrieben. Es war natürlich, daß er dabei weitgehend die französischen Wurzeln dieser Bildnerei berücksichtigen mußte. Da Trier von jeher westlichen Anstürmen als Einfallstor gedient hat, ist es nicht weiter verwunderlich, daß hier der neue Weltstil verhältnismäßig früh eingedrungen ist. Diese erste Begegnung führte jedoch nicht zur bloßen Nachahmung, sondern, wie Bunjes nachgewiesen hat, handelt es sich hier „um die Abwandlung ikonographischer Typen und Kompositionen und die selbstschöpferische Aufnahme und Anwendung verschiedenster Reimsischer Anregungen und Stile“.

Nun haben wir in der Baukunst einen reicheren Stoff vorliegen, der es erlaubt, das Verhalten gegenüber dem neuen Stil in dem Gesamttraum der Trierer Kirchenprovinz, der sich damals noch mit dem Trierer Kunstraum im wesentlichen deckt, zu beobachten. Als Ergebnis stellt sich heraus, daß fast mit dem Augenblick der Aufnahme bereits die Abwandlung vollzogen worden ist. In dieser selbständigen Umbildung liegt ein großes Vertrauen auf die eigene Kraft. Sie bedeutet eine Tat zumal im Hinblick der späteren jahrhundertelangen Verwelschungsversuche, und gerade wir Heutigen wissen diese wieder recht zu würdigen. Nur hierdurch ist es uns ermöglicht, eine Scheidung vorzunehmen. Allerdings müssen wir des weiteren feststellen, daß sich der bisher einheitliche Kunstraum¹ bei fortschreitender Entwicklung leise zu wandeln beginnt; nicht so, als ob sich zwei Gebiete deutlich absondern ließen, sondern eher wie zwei Mundarten derselben Muttersprache mit fließenden Grenzen einander gegenüberstehen, ohne doch die gemeinsame Herkunft zu leugnen. Bei aller Gleichheit in der Entwicklung einer selbständigen, durch Vereinfachung artgemäßerer Gotik beginnen die deutschen und romanischen Teile der Kirchenprovinz ganz allmählich getrennte Wege zu gehen. Die deutsche Hallenkirche („deutsche Sondergotik“) vermag wohl den deutschen Trierer Raum zu durchdringen; die romanischen Suffraganbistümer werden nur zum Teil in versprengten Gliedern erfaßt, gleichsam als ob sie dartun wollten, daß sie trotz fremder Zunge unsere Sprache wohl verstanden. All dies sind Vorboten einer endgültigen Trennung in verschiedene künstlerische Ausdrucksformen, die zu Ende des Mittelalters Wirklichkeit wird. Allerdings „französisch“ wird die Kunst dieses Gebietes auch dann noch nicht. Diese letzte Stufe bringt erst das Barock in die lothringische Kunst, nachdem das lothringische Herzogtum dem französischen Ansturm erlegen war und sein kulturelles Eigenleben damit aufgeben mußte².

¹ Vgl. hierzu H. E. Kubach, Der Trierer Kunstraum im 11.—13. Jahrhundert. TrZs. 12, 1937, 81f. mit Karten.

² Ausführlich habe ich über den Trierer Raum und seine Wandlungen in einem Vortrag vor einer Arbeitsgemeinschaft berichtet, die Anfang Januar 1938 auf Anregung der Trierer Stadtverwaltung stattgefunden hat.



Abb. 1. Freiburg i. B. Mutter Gottes vom inneren Türpfeiler des Hauptportals.



Abb. 2. Trier-Euren. Standbild der Mutter Gottes in der Pfarrkirche.

In der Bildnerei ist die eben angedeutete Entwicklung gleichfalls, wenn auch an selteneren Beispielen, zu sehen. Als Vertreterin einer selbständigen Fortentwicklung aus den Anregungen der Liebfrauenbildwerke ist die sogenannte Kesselstatter Mutter Gottes (heute in der Sammlung Krupp-Bendorf) anzusprechen; eine feingliedrige, dünne Erscheinung von durchaus adliger Haltung³. Dann beginnt sich in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts die leise Wandlung im Erscheinungsbild bemerkbar zu machen, auf die ich vorher hingewiesen habe. Ganz lehrreich ist in dieser Hinsicht das Nebeneinanderstellen einiger Standbilder der Mutter Gottes aus dieser Zeit. Das Urbild dürfte die Mutter Gottes vom inneren Türpfeiler des Haupteingangs am Freiburger

³ E. Beitz, Das hl. Trier (1927) Abb. 65.



Abb. 3. Mutter Gottes aus der Sammlung Rautenstrauch in Trier.



Abb. 4. London, Viktoria- und Albert-Museum. Maria mit Kind aus Lothringen.

Münster^{3a} sein, die aus dem Kreise der Straßburger Münster-Bildnerei hervorgegangen ist (Abb. 1).

Ihr folgt eine Mutter Gottes vom ehemaligen Lettner in Weißenburg im Elsaß⁴, und in engster Abhängigkeit stehen die beiden Standbilder der Mutter Gottes in Trier-Euren⁵ (Abb. 2) und aus der Sammlung Rautenstrauch⁶ in

^{3a} Otto Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*. Frankfurt a. M. (1926) Taf. 185, Text-Bd. II, 51f.

⁴ Schmitt a. a. O. 54 Abb. 60.

⁵ *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* (fortan zit. Kd.): Stadt Trier. Die übrigen Kirchen S. 18, 381 Abb. 279.

⁶ Versteigert 1930 durch Kunsthaus Hahn in Frankfurt a. M., vgl. Katalog XVI, S. 42 Nr. 23 mit Abb. Dort m. E. irrig als 'Frankreich Anfang 14. Jahrhundert' bezeichnet.



Abb. 5. Saarbrücken, Saarland-Museum.
Lothringische Mutter Gottes
aus Kalkstein.

Trier (Abb. 3). Die lothringische Abwandlung aber gibt eine stehende Mutter Gottes, die sich heute im Viktoria- und Albert-Museum zu London⁷ befindet (Abb. 4).

Bei diesen an sich fast gleich gestalteten Bildwerken will mir erstmalig eine Scheidung gelingen. Die Tatsache des Aufkommens zweier verschiedener Strömungen innerhalb eines bisher einheitlichen Kunstraumes scheint mir wichtig genug, um darauf hinzuweisen, zumal die bisherigen Darstellungen das ursprüngliche Nebeneinander nie beachtet haben. Denn ich glaube, daß man in dieser Erscheinung die ersten Anzeichen einer Nationalisierung der Kunst erblicken darf: die germanischen und romanischen Bestandteile, die in der Erzdiözese vereint bisher einen großen Kunstraum mit gemeinsamem Leben erfüllten, beginnen ein Eigenleben zu führen. Da die zuerst genannte Ausprägung die Vorstufe zu der später in der engeren Diözese Trier verbreiteten Form ist, sei sie als „trierisch“ bezeichnet, während die sich davon absetzende fülligweiche und flächige Behandlungsweise mehr im Gebiet der oberen Mosel zu finden ist und daher „lothringisch“ genannt werden möge. Gelegentlich finden sich an ein und demselben Orte beide Ausprägungen, so z. B. in Münstermaifeld⁸.

Von der lothringischen Form sind das Reliquiar in Marsal⁹ und die Mutter Gottes von Machern¹⁰ bisher wohl am bekanntesten geworden. Hierzu rechnen auch der derbe Grabstein des Heinrich von Finstingen († 1335) in Art eines

⁷ Abgebildet von J. Baum (Mittelalterl. Plastik in Lothringen und Burgund). Pantheon 1933, 129.

⁸ Die leider in beschädigtem Zustand erhaltene Mutter Gottes der Turmkapelle ist 'lothringisch', die übrigen Bildwerke sind meist 'trierisch' oder 'mittelrheinisch'. Abbildungen bei W. Weyres, Das Münster auf dem Maifeld. Saarbrücken (1932).

⁹ Hausmann, Lothringische Kunstdenkmäler Taf. 22–24. — Hamann u. Wilhelm-Kästner, Die Elisabethkirche zu Marburg II 249 ff. Abb. 411 ff.

¹⁰ Ber. Prov. Komm. d. rh. Denkmalpfl. 1919 Taf. 7, 40f. Zs. f. Christl. Kunst 23, 1920, 84 Abb. 2. — Kd. Kreis Bernkastel, S. 370, Fig. 292.

Altaraufsatzes in Finstingen¹¹ und die Schlußsteine und Kragträger in der Dreifaltigkeitskirche zu Trier (um 1330)¹², ferner ein sitzender Christus als Weltenrichter und eine stehende Mutter Gottes aus Kalkstein von vortrefflicher Güte (Abb. 5), beide aus der Gegend von Metz oder Vic, heute im Saarland-Museum zu Saarbrücken befindlich¹³. Eine der schönsten und zartesten Äußerungen dieser lothringischen Richtung sehe ich in der Mutter Gottes des Mosel-Museums zu Trier¹⁴. Die genannten Beispiele mögen genügen, um die „lothringische“ Richtung in der Trierer Bildnerei des 14. Jahrhunderts aufzuweisen¹⁵. Sie ist zwar verstreut in der gesamten Trierer Kirchenprovinz vertreten, am zahlreichsten allerdings an der oberen Mosel, und bildet somit eine Spielart, die sich von der an der unteren Mosel üblichen Formgebung abhebt. Was sie auszeichnet, ist eine weiche, flächige Faltenführung im Gewandstil. Der Gliederbau neigt zu breiter Fülle, auch die Gesichter sind voll und abgerundet, darin den mittelrheinischen Werken vergleichbar, doch meist ohne deren Anmut und Lieblichkeit.

Die „trierische“ Richtung mündet sehr bald im Mittelrheinischen. Der Grund ist in den politischen Verhältnissen zu suchen, die die Erzbischöfe zur Anlehnung an die Rheinlinie zwangen¹⁶. Ich möchte glauben, daß die Bildwerke der unteren Reihe des Oberweseler Altars, um 1330, bereits etwas „Trierisches“



Abb. 6. Trier.
Maria mit Kind am Regierungsgebäude.

¹¹ Nicht 1355, wie Dehio, Handbuch IV², 401 angibt, vgl. auch Kraus, Kunst u. Altertum in Elsaß-Lothringen III, 136.

¹² H. Lückger, Zur gotischen Plastik in Trier: Wallraf-Richartz-Jb. 5, 1928, 27–46 bildet sie auf Abb. 5–6 erstmalig ab; vgl. auch Kd. Stadt Trier, Kirchen Abb. 16, 50.

¹³ Kd. Stadt- und Landkreis Saarbrücken 204. Die Herkunftsbezeichnung verdanke ich Herrn Museumsdirektor H. Keuth.

¹⁴ E. Beitz a. a. O. Abb. 66–67.

¹⁵ Einige weitere Beispiele mit meist gut verbürgter Herkunft in dem Anm. 6 genannten Versteigerungskatalog.

¹⁶ Darüber u. a. Baldwin von Luxemburg, Jb. d. Arbeitsgemeinschaft. d. Rhein. Geschichtsver. 1936.

in sich tragen¹⁷. Die Figuren lassen sich bisher nicht eindeutig in den Rahmen der mittelrheinischen Kunst einfügen, andererseits erlauben mir die vorliegenden Vergleichsstücke auch keine zweifelfreie trierische Einordnung. Aber im späteren Verlauf der Entwicklung ist Mittelrheinisches und Trierisches ebenfalls nicht immer sauber zu trennen, so daß eine Lösung im angedeuteten Sinne mir als die einzig mögliche erscheint¹⁸. Damit hätten wir in der Bildnerei ähnlich wie in der Baukunst zu dieser Zeit einen Vorstoß des Trierer Kunstraums in das Mittelrheingebiet festzustellen.

Umgekehrt liegen die Verhältnisse gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Als eins der bedeutendsten Werke trierischer Bildnerei muß in diesem Zusammenhange die Mutter Gottes am Regierungsgebäude in Trier (um 1370—1380) genannt werden (Abb. 6). Sie gehört aufs engste zu einer großen Gruppe unter sich verwandter Figuren im Mittelrheingebiet. Sie sind alle Schwestern gleichen Geblüts und nur als solche zu scheiden, aber wie bei einer großen Sippe ist der gemeinsame Familienzug, den alle tragen, unverkennbar. Wie weichen sie ab von ihren lothringischen Nachbarinnen! Die Reihe mag hier kurz aufgezählt sein, da sie für die Zeit von etwa 1370—1400 die Abgrenzung des gemeinsamen Kunstraums gut abzustecken gestattet: Eberbach i. Rhg., Rüdesheim (heute Landesmuseum Darmstadt), Mainz (Krugsche Mutter Gottes, heute Altertums-museum), Schotten, Braunsfels, Wetzlar, Oberwesel, Marienstatt, Irsch b. Trier und als äußerster Ausläufer Herresbach bei St. Vith¹⁹.

Die Verbreitung des besonders am Mittelrhein ausgebildeten Musters des Rittergrabsteins mit Architekturrahmen, von dem gleichartige Beispiele etwa in Boppard (Grabmal Heinrich Beyer, † 1355, heute im Deutschen Museum zu Berlin), Bernkastel (Grabmal des Burggrafen Reiner, † 1372) und in Trier (Grabmal Ritter von Berg, um 1360, in St. Matthias) erhalten sind, beweist, daß diese Beobachtung keine vereinzelte Erscheinung bildet²⁰.

Diese Verbindung zum Mittelrheingebiet bleibt auch während der folgenden Zeit erhalten. Ganz bezeichnend scheint mir hierfür die sitzende Mutter Gottes am Pfarrhaus von St. Antonius in Trier und ihr Ebenbild in der Kalenfelsstraße zu sein²¹ (Abb. 7). In den Gewandfalten klingt noch etwas vom Stile des ausgehenden 14. Jahrhunderts nach, aber die bewegte spielerische Haltung des Kindes und der Ausdrucksgehalt künden bereits frische Beobachtung der Wirklichkeit und führen zur zeitlichen Ansetzung ins erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.

Die gleiche freiere und unbefangene Haltung gegenüber der Wirklichkeit begegnet eben damals in zahlreichen mittelrheinischen Werken, beginnend etwa

¹⁷ E. L. Fischel, *Mittelrhein. Plastik*, München (1923) 120—127, sieht die abweichende Stellung, die der Altar in der sonstigen mittelrheinischen Bildnerei einnimmt, hält aber den Meister dennoch für einen 'Rheinländer', obwohl sie mit dem Hinweis auf die Muttergottes der Sammlung Rautenstrauch bereits auf dem richtigen Wege angelangt war.

¹⁸ Auch H. Eichler, *Die Kunst zur Zeit Baldewins von Luxemburg*, in dem obengenannten Jb. 104, möchte bereits auf eine Beheimatung des oder der Künstler im Kurtrierer Raum schließen.

¹⁹ Vgl. hierzu Fischel a. a. O. 81f. — Feigel in *MainzerZs.* 1912, 110. — R. Busch, *Got. Häusermadonnen in Mainz. Koblenz* (1924). — *Städclj.* III, 29. — *Kd. Landkr. Trier* 177 Abb. 112. — *Kd. Eupen-Malmedy* 254 Abb. 168.

²⁰ Fischel a. a. O. Abb. 29. — *Kd. Kr. Bernkastel* Abb. 34. — *Kd. Trierer Kirchen* Abb. 194.

²¹ *Kd. Trierer Kirchen* Abb. 34. — *Das Bistum Trier. Trier* (1934) 45.



Abb. 7. Trier, Städt. Museum.
Thronende Maria mit Kind in der Kalenfelsstraße.

mit dem Grabmal des Erzbischofs Adolf von Nassau († 1390) im Mainzer Dom, einem Frühwerk des Meisters jener entzückenden lebensfrischen Mutter Gottes des Karmeliterklosters²². Selbst Einzelheiten gehen hier auf gemeinsame Wurzeln zurück: wie das Kind spielend eine auf die Brust fallende Haarlocke der Mutter greift, das bringen nur unsere Trierer Bildwerke, sondern ganz ebenso die Mainzer.

²² Kautzsch, Der Mainzer Dom und seine Denkmäler. Frankfurt (1925). – E. Zimmermann-Deißler, Vier Meister mittelrhein. Plastik um 1400. Städelj. 3–4, 1924, 9f. – Den von ihr zusammengestellten Werken möchte ich noch eine stehende Mutter Gottes in Bruchhausen, Kr. Rhein-Wied, zugesellen, die zweifellos demselben Meister zugehört. Der Mainzer Kunstraum dürfte im engeren Rheingebiet hier seine nördlichste Grenze haben.



Abb. 8. Trier, Gangolfkirche. Figuren von der Heiliggrabgruppe.

Der weiche Stil, der so echt aus den Voraussetzungen mittelrheinischen Bodens erwachsen ist, hat neben diesem Frühwerk aber auch noch eine entwickeltere Stufe in Trier geschaffen, das Hl. Grab in St. Gangolf²³ (Abb. 8). Die ins Malerische gesteigerte Fülle, in die der weiche Stil sich zuletzt auflöst, ist in dem Trierer Werk nicht anders wie in Mainz. Man vergleiche an dortigen Werken daraufhin etwa die Mutter Gottes vom Gautorplatz oder das Grabmal des Erzbischofs Konrad († 1434) im Mainzer Dom²⁴.

Um die Mitte des Jahrhunderts kommt in die Trierer Kunst eine neue Anregung aus bisher ungewohnter Richtung, nämlich aus den Niederlanden. Hier hatte sich abseits des Weltgetriebes eine neue Frömmigkeit geregt, die zur Bildung der Genossenschaft der „Brüder vom gemeinsamen Leben“ und der „Windesheimer Kongregation“ führte²⁵. Eine ausgedehnte reformatorische Tätigkeit erstreckte sich nicht nur auf Niederdeutschland, sondern weit darüber hinaus. Auch die Trierer Klöster wurden erfaßt, und in der Folge begegnen zahlreiche Niederländer als ihre Insassen. Besondere Bedeutung kommt dabei der anerkennenden Haltung des Kardinals Nicolaus von Kues († 1464) zu, der selbst in seiner Jugend die Schule der Brüder vom gemeinsamen Leben in Deventer besucht hatte. Hier wird er die Anregung zur Gründung des Hospitals in Kues erhalten haben, bei dessen Errichtung er bedeutende künstlerische Kräfte heranzog²⁶. Sie dürften zu einem Teil aus den Niederlanden gekommen

²³ Kd. Trierer Kirchen Abb. 61, S. 79f.

²⁴ Katalog Alte Kunst am Mittelrhein. Darmstadt (1927) Taf. 12. — Kautzsch a. a. O. Taf. 81.

²⁵ E. Hoffmann, Die Anfänge der Brüder vom gemeinsamen Leben und die fläm. Mystik. Jb. d. Rhein. Geschichtsver. 1936, 106f.

²⁶ Kd. Kr. Bernkastel 105f.

sein, wofür die Gestaltung der Grabplatten des Kardinals selbst und seiner Schwester sprechen, die in der übrigen Moselkunst keinen Vergleich finden. Die Namen der Künstler sind uns nicht bekannt, nur von dem Vertrauten des Kardinals, dem späteren Rektor Theoderich, „*qui in structura . . . multos labores et servitia impendit*“, wissen wir, daß er aus Xanten stammt. Andererseits heißt es von dem Baumeister der nahe gelegenen Wallfahrtskirche Eberhardsklausen, die künstlerisch mit Kues verwandt ist, er stamme aus Antwerpen. Sein Name war Cluyse Johannes lapicida²⁷. Damit geht zusammen, daß später die Ausfuhr Antwerpener Altäre an der Mosel ihre südlichste Grenze findet, z. B. in Pfalzel, Eberhardsklausen, Merl, Münstermaifeld.

Es ist verlockend, sich vorzustellen, daß der große Kardinal den Bildhauer Nicolaus Gerhaert in Trier empfohlen hat, als es galt, für den Erzbischof Jacob von Sierck ein Grabmal herzustellen. Dabei bleibt es eine offene Frage, ob Gerhaert aus Leyden stammte oder etwa an der Mosel in Leyen seine Heimat hatte, wie mehrfach angenommen wird. Manche Züge in seinen Werken könnten diese Annahme vielleicht stützen. Jedenfalls das eine ist sicher, er war stammverwandt, und mit darauf ist sein großer Einfluß zurückzuführen. Seine Kunst war gewiß fortgeschrittener, aber die große Wirkung beruhte nicht zuletzt doch auch darauf, daß er in vollendeter Meisterschaft etwas aussprach, was der Sehnsucht der Zeit entgegenkam. Nur so brachte er die Saite des Verständnisses zum Erklingen und blieb nicht ein Einsamer und von den Zeitgenossen Verkannter.

Der Angelpunkt für Gerhaerts²⁸ Wirken an der Mosel ist das Grabmal des Erzbischofs Jacob von Sierck, das inschriftlich als seine frühestes Werk überhaupt für das Jahr 1462 gesichert ist (Taf. 9). Der Kopf ist von solcher Lebendigkeit und Wahrheit in der Naturbeobachtung, daß nichts Vergleichbares zur Seite gestellt werden kann. Demmler hat als ein weiteres Werk in Trier die Madonna Malberg (Abb. 9) in die Kunstgeschichte eingeführt, eine Zuschreibung, die W. Pinder „nicht ganz zweifellos“ findet. Nun ist zuzugeben, daß die Faltenzüge eine gewisse Härte aufweisen, die nicht ganz zu unserm Bild von Gerhaerts Stil zu stimmen scheinen, aber man darf nicht vergessen, daß wir nur wenige inschriftlich bezeugte Werke besitzen, die die Grundlage weiterer Zuschreibungen abgeben müssen. Jedenfalls gehört die Mutter Gottes in Gerhaerts engste Umgebung, wenn sie vielleicht auch nicht völlig von seiner Hand ist. Näher steht m. E. eine Anna selbdritt in Oberemmel²⁹, zur Zeit im Diözesanmuseum in Trier, die in ihrem schwellenden Faltengefüge der Anna selbdritt des Deutschen Museums zu Berlin vergleichbar ist (Taf. 10). Im Umriß ist sie von ähnlicher Geschlossenheit wie der Erzbischof Jacob von Sierck, dem sie

²⁷ Kd. Kr. Wittlich 57f.

²⁸ Über ihn und seine Werke vgl. O. Wertheimer, Nicolaus Gerhaert seine Kunst und seine Wirkung. Berlin (1929) mit älterem Schrifttum; ferner Ä. Liebreich, Le style de Nicolas Gerhaert de Leyde. *Révue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 6, 1936, 31f. Henry David, De nouveau et encore Sluter un cas parallèle à celui de Claus Sluter de Harlem: Nicolas Gerhaert de Leyde. *Révue Belge* 7, 1937, 193f.

²⁹ Kd. Landkr. Trier 187f. Abb. 17, 146. Leider wurde die Figur vor einigen Jahren gegen den Willen des Besitzers von unkundiger Hand abgelaut. Dies und der bisher unter Gerhaerts Arbeiten nicht nachgewiesene Werkstoff erschweren die Vergleichsmöglichkeit.

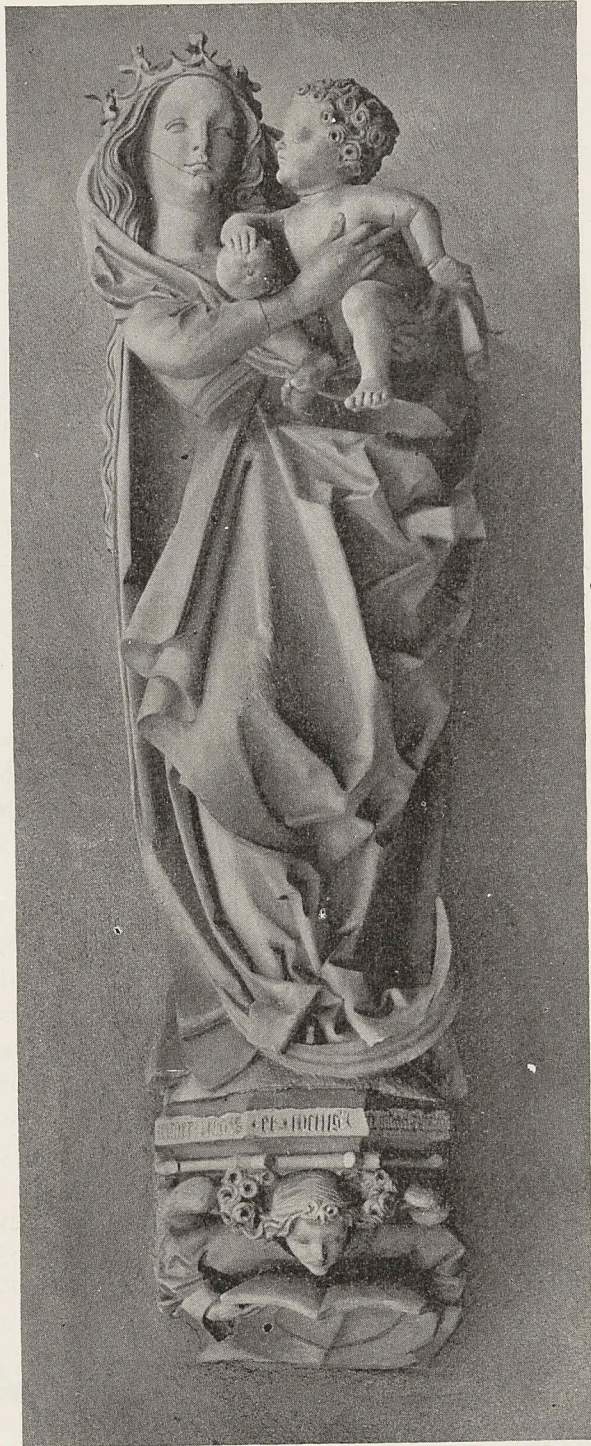


Abb. 9. Trier.
Madonna Malberg im Domkreuzgang.

auch in der leichten Schwingung und stufenartigen Linienführung folgt. Der Vergleich läßt sich ausdehnen auf den im Eirund breit über der ganzen Gestalt herabhängenden Umhang, ähnlich der Kasel des Sierck, während das Untergewand bei beiden in knitternden kleinen Falten über den Füßen sich staut.

Zwei weitere Figuren möchte ich hier anschließen, die, unter sich eng verwandt, zwar nicht von Gerhaert selbst sind, aber doch in ihrer Entstehung ohne seinen Einfluß schwer denkbar erscheinen: die Mutter Gottes aus Wasserliesch (Taf. 12) im Diözesanmuseum zu Trier³⁰ und die Mutter Gottes aus Vic (oder aus Lubeln?) im Saarland-Museum zu Saarbrücken³¹ (Taf. 12). Die Faltenführung wiederholt sich bei beiden fast spiegelbildlich, nur ist sie bei der Saarbrücker Figur fortgeschrittener. Eine gewisse Ähnlichkeit mit schwäbischen Werken, die auch am Mittelrhein gelegentlich auftritt, dürfte kaum auf unmittelbare Einwirkung zurückgehen³². Einen Vergleich für das Faltengefüge geben eine Maria mit Kind in Arlingen nicht weit von Vic in Lothringen und Figuren in Lautenbach im Renchtal (Baden), die auf einer gleichen Stilstufe stehen³³.

In einen Schulzusammenhang mit Gerhaert möchte ich ferner den ausgezeichneten Gekreuzigten in Pfalzel stellen³⁴. An edler Haltung kommt er dem gleichartigen Bildwerk in Baden-Baden nahe.

Wenn man von Gerhaerts Wirken an der Mosel spricht, darf man einen Künstler nicht vergessen, der bereits früher wiederholt mit ihm in Zusammenhang gebracht wurde: Peter von Wederath. Sicher bezeugt ist von ihm der Sebastiansaltar in St. Gangolf zu Trier von 1467³⁵. Wahrscheinlich ist auch die prachtvolle Görlitz-Gedenktafel in der Dreifaltigkeitskirche von ihm³⁶, ersichtlich unter stärkerer Nachwirkung von Gerhaerts Kunst und daher früher anzusetzen. Der Kopf des Engels hat unzweifelhafte Verwandtschaft mit dem

³⁰ Lückger a. a. O. 38f. Abb. 12a–b, hat diese Mutter Gottes als eigenhändige Arbeit Gerhaerts angesprochen. Obwohl auch hier der Werkstoff des Holzes Schwierigkeiten des Vergleiches bietet, scheint mir das Werk nur zu den unmittelbar in Gerhaerts Nähe entstandenen zu zählen. Irsch, Die mittelalterliche und neue Kunst in Trier und im trierischen Gebiet nach ihren Einflußquellen. Festschr. des Pastor Bonus 40, 1929, 475 Abb. 5, möchte in dem Werk den Beweis für Gerhaerts 'schnelles, aber gerade bei ihm durchaus mögliches Aufsteigen zu der Zeit voraus eilendem Barock' sehen.

³¹ In Kd. Stadt- und Landkreis Saarbrücken 205 von mir bereits als Gerhaert nahestehend bezeichnet. Die Herkunftsbezeichnung verdanke ich den Angaben von Museumsdirektor Keuth.

³² Vgl. z. B. eine Mutter Gottes in Nußdorf bei Überlingen: Schütte Taf. 40, mit verwandtem Faltenwurf und Einzelheiten.

³³ Wertheimer a. a. O. Abb. 29–30 u. Taf. 57, S. 71 u. 77f. Er vermutet dabei eine Gerhaertsschule mit Sitz im Oberelsaß, wenn auch keinesfalls bei allen an dieselbe Hand gedacht werden darf. Für eine lothringische Schule sprächen die Bildwerke in Vic und Arlingen sowie 'in einem Ort bei St. Mihiel'. Auch die Büsten über den Fenstern des Hauses Goldschmiedstraße 33 in Metz, deren Anordnung als aus dem Fenster blickende Gerhaerts Büsten von der Straßburger Kanzlei verwandt ist, sind trotz später Entstehung (1529) kaum ohne Anregungen dieser oder ähnlicher Werke entstanden.

³⁴ Kd. Landkr. Trier 282 Abb. 188.

³⁵ N. Zimmer, Peter von Wederath. TrChronik 6, 1910, 153. Pinder, Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Wildpark, Potsdam (1929) 359f. – E. Hessig, Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik. Berlin (1935) 26f. Taf. 20a. – Bunjes in Kd. Trierer Kirchen 20, 78f. Abb. 62.

³⁶ So Pinder a. a. O. 360 Abb. 341.

Engel-Tragstein der Mutter Gottes im Domkreuzgang und die künstlerische Gestaltung der Totenleuchte mit dem Rahmen des Sebastiansaltares. Es scheint demnach fast, daß Peter von Wederaut in Gerhaerts Werkstatt gearbeitet hat. Aber er war kein selbständiger Künstler. Sobald Gerhaert Trier verlassen hatte, beginnt auch dessen Einwirkung auf ihn sich zu erschöpfen. Das Beste in seinem Werk mag auf Gerhaerts Erfindung beruhen, daneben wird sehr bald auf Stiche des Meisters E. S. zurückgegriffen, wie in einzelnen Figürchen des Sebastiansaltares.

Auch außerhalb Triers sind einige Werke zu finden, die von Gerhaerts Wirken mehr oder weniger berührt sind. Auf die Kanzel in St. Wendel, eine Stiftung des Kardinals Nicolaus von Kues vom Jahre 1462, hat bereits Kentenich³⁷ hingewiesen und in ihr sogar ein eigenhändiges Werk Gerhaerts vermutet. Näher stehen ihr m. E. ein Türsturz im Hospital zu Kues³⁸, womit wir wieder auf diesen niederländisch beeinflussten künstlerischen Brennpunkt des 15. Jahrhunderts für das Moselgebiet gestoßen werden. Diese kleinen Engel als Schildhalter begegnen aber auch auf einigen Grabsteinen in der Umgebung von Kues, so in Eberhardsklausen (Gottfried von Esch, † 1465)³⁹ und in Neumagen (Heinrich Vogt von Hunolstein, † 1485)⁴⁰. Im ganzen ist aber festzustellen, daß die Zahl der Werke an der Mosel, die eine Berührung mit Gerhaert zeigen, auffallend gering ist. Und die wenigen Arbeiten, die ich nachstehend noch der Vollständigkeit halber aufführen möchte, zeigen dazu noch recht oberflächliche Erinnerungen, die kein engeres Verhältnis zu ihm aufzuweisen vermögen als etwa die meisten aus dem Elsaß seinem Einfluß zugerechneten Bildwerke. Da ist zunächst ein Vesperbild aus Kochem, das einmal im Berliner Kunsthandel auftaucht⁴¹ (Abb. 10). Es ist hier die gleiche Stilstufe, wie sie die Mutter Gottes aus Arlingen oder aus Vic zeigen. Ganz verblaßt aber ist die Erinnerung in einer Anna-selbdritt-Gruppe auf Schloß Eltz. Die alternde Mutter Anna sitzt auf einer Bank und hält Maria und den Jesusknaben auf ihrem Schoß. Während dies Werk also noch an die starre Haltung früherer Darstellungen anknüpft

³⁷ Werke eines der größten Meister des späten Mittelalters. Nicolaus Gerhaert, Schöpfer der prachtvollen Kreuzgangsmadonna im Trierer Dom und der von Kardinal Cusa gestifteten Kanzel der Pfarrkirche zu St. Wendel. TrVolksfr. Nr. 97 vom 28. 4. 1931; ebenso TrZs. 7, 1932, H. 4, 153f. mit Abbildungen. Kentenich vermutet auch bereits, daß der kunstsinnige Kardinal den Bildhauer nach Trier empfohlen habe.

³⁸ Kd. Kr. Bernkastel Abb. 78.

³⁹ Kd. Kr. Wittlich 77f. Abb. 35.

⁴⁰ Kd. Kr. Bernkastel 283 Taf. 7.

⁴¹ Hessig a. a. O. 57 u. Anm. 131 Taf. 46B. Sie möchte einen entfernten Zusammenhang mit einem Stich des E. S. (L 33) feststellen. Mir scheint das kaum wahrscheinlich. Jedoch wirkt ein anderes Moselwerk, auf das ich hier hinweisen möchte, fast wie eine Nachbildung des Stiches: das Vesperbild aus Ton in der Pfarrkirche zu Bernkastel (Kd. Kr. Bernkastel Abb. 36). Ich setze es entgegen der in den Kd. geäußerten Ansicht ans Ende des 15. Jahrhunderts. Wie ich nachträglich durch frdl. Mitteilung von Dechant Ecker erfahre, befand sich die Kochemer Pieta ursprünglich in Babenhausen, kam A. 16. Jh. durch Schenkung des Grafen von Hanau an die Kapuziner in Engelberg, später nach Bornhofen a. Rh. und schließlich 1702 nach Kochem (laut einem an die Figur ehemals angehefteten Zettel, heute in die Pfarrchronik zu Kochem eingheftet). Die in Kochem befindliche Nachbildung wurde 1933 aus der Kapuzinerkirche in die Pfarrkirche überführt. An der stilistischen Herkunft aus dem Gerhaert-Kreis ändern diese Bemerkungen nichts. Der Zeitpunkt der Veräußerung war nicht genau festzustellen.



Abb. 10. Vesperbild aus Kochem (im Kunsthandel).

und nur in Einzelzügen verlebendigt wurde, bringt eine Anna selbdritt in Klüsserath⁴² die Anknüpfung an Gerhaerts Gruppe im Deutschen Museum zu Berlin. Doch auch hier ist die Anregung nicht unmittelbar, sondern aus zweiter oder dritter Hand⁴³. Und nun schließt sich der Kreis unserer Betrachtung, denn diese Anregung kommt, wie ich glauben möchte, von jenem im Mittelrheingebiet

⁴² Kd. Landkr. Trier 66 Abb. 25.

⁴³ Eine Übersetzung ins Baurisch-Derbe scheint mir in einer Gruppe in Aldegund vorzuliegen. Die Darstellung gehörte zu den beliebtesten im Maifeld, vgl. Ad. Schippers, Die Mutter Anna in der Holzplastik des Maiengäues. Zs. f. bild. Kunst 64, 1930/31, 16f. Diesen Hinweis verdanke ich J. Busley in Bonn.

tätigen „Meister mit dem Brustlatz“⁴⁴. Man vergleiche daraufhin die Anna selbdritt in der Wilhelmitenkirche in Limburg oder die sitzende Mutter Gottes aus Hattenheim im dortigen Diözesanmuseum, bei der auch jener eigentümliche durch den Gürtel gesteckte Faltenstreif vorkommt. Ähnlich wie dort bekommt das Gewand seinen Bewegungstrieb durch das Hochlegen des Mantelzipfels auf die Oberschenkel. Vorgebildet ist dieser Faltenwurf auf dem bekannten Stich der Maria von Einsiedeln vom Meister E. S. (L. 81).

In dieselbe Richtung führt eine Mutter Gottes mit der Traube (aus Kirsch) in Longuich⁴⁵ bei Trier (Abb. 11), die auch künstlerisch von größerer Bedeutung ist. Neben den bereits genannten Limburger Arbeiten des Meisters wären noch als Vergleichsstücke zu nennen seine stehende Mutter Gottes von Eltville und vor allem die Schutzmantel-Mutter-Gottes in Finthen. Die Verwandtschaft ist so stark, daß man fast an dieselbe Hand denken möchte. Der Vorwurf des hochgenommenen und umgeschlagenen Mantelzipfels dürfte auf einen Stich des E. S. (L. 79 und L. 71) zurückgehen⁴⁶. Als letztes Werk sei in diesem Zusammenhang die Gruppe der Anna selbdritt in Pfalzel⁴⁷ eingereiht. Bei der Anna ergeben sich für die Anordnung der Gewandfalten Beziehungen zu Stichen des E. S. (z. B. L. 71 und L. 64). Im übrigen sind starke Ähnlichkeiten vorhanden mit den Werken „des Meisters mit dem Brustlatz“, zugleich aber auch offensichtlich mit dem Meister des Blaubeurer Hochaltars, und zwar vor allem mit dessen Kaisheimer Schutzmantel-Mutter-Gottes⁴⁸, heute im Deutschen Museum zu Berlin. Man betrachte daraufhin den röhrenförmigen Faltenwurf der Maria und die Stauung der Schrägfalten über dem Knie sowie die Haltung des waagrecht liegenden Kindes. Auch in der Grundform des Gesichtes ergeben sich Beziehungen, die es nahelegen, daß der Meister mit der schwäbischen Kunst irgendwie in Berührung gestanden hat⁴⁹.

Ich wollte mit meinen kurzen Ausführungen vor allem auf die merkwürdige Zwitterstellung, in der sich die Bildnerei des Moseltales zur Zeit der Gotik befand, hinweisen. Es fehlte eine einheitliche straffe Fortentwicklung aus den Wurzeln, die mit den Bildwerken der Liebfrauenkirche und der Abtei St. Maximin nach Trier verpflanzt worden waren. Die Unentschiedenheit begünstigt die Ausbildung zweier Ausdrucksformen, die ursprünglich nebeneinander herlaufen und sich ineinander verschlingen, dann aber zu einer völligen Trennung führen. Zum ersten Mal im 14. Jahrhundert lassen sich Anzeichen für ein solches Auseinanderfallen des Trierer Kunstraums beobachten. Die „lothringische“

⁴⁴ So benannt von Grete Tiemann, Beitr. z. Gesch. d. mittelrhein. Plastik um 1500. Speyer (1930) 71f., wo auch Abbildungen der als Vergleich genannten Werke zu finden sind.

⁴⁵ Kd. Landkr. Trier 224 Abb. 139.

⁴⁶ Hessig a. a. O. 38 stellt eine große Anzahl von Bildwerken zusammen, deren Faltenwurf offenbar von diesen Stichen angeregt ist.

⁴⁷ Kd. Landkr. Trier 278 Abb. 184, wo sie als 'vielleicht schwäbisch' bezeichnet wird.

⁴⁸ Abb. u. a. bei K. Kröber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik. München (1922) Nr. 15.

⁴⁹ G. Tiemann hat die Verwandtschaft mit dem Blaubeurer Meister auch gesehen. Sie glaubt aber, daß sich der Meister 'mit dem Brustlatz' nicht an diesen 'ihm vergleichbarsten schwäbischen Künstler' anschließen lasse (S. 79). Mir scheint, daß sich sein Bild durch Hinzufügen der Moselwerke runde und der Zusammenhang mit schwäbischer Kunst hier nicht so ganz geleugnet werden könne, zumal auch sonst solcher Einfluß in der mittelrheinischen Kunst nicht ganz ungewöhnlich ist.



Abb. II. Longuich.
Mutter Gottes mit der Traube aus Kirsch.

Richtung zieht sich auf die obere Mosel zurück, die „trierische“ bleibt der unteren Mosel vorbehalten und verschmilzt mit dem mittelrheinischen Kunstkreis. Daraus entspringt die Schwierigkeit, trierische Bildwerke zu erkennen, denn sie entbehren jenes ausgeprägten landschaftlich gebundenen Stiles, der sie vom kölnischen und mittelrheinischen in gleicher Weise abheben und abgrenzen ließe. Diese Beobachtung kann auf die gesamte Trierer Kunst ausgedehnt werden, in der in gleicher Weise ein Zurückziehen von dem großen Raum der Kirchenprovinz auf den kleineren der engeren Diözese und des Kurstaates im Verlaufe der Gotik stattgefunden hat. Die Gründe sind zu einem guten Teil politischer Art, dürften aber auch in der Zusammensetzung der Bewohner einer Kirchenprovinz zu suchen sein, in der die seit der Frankenzeit immer fester erstarrte Sprachgrenze, die durch das Gebiet läuft, Romanisches und Germanisches scheidet. Im Rahmen der gesamtdeutschen Kunstentwicklung gesehen ist der ganze Vorgang nicht ohne Wichtigkeit, denn er zeigt, daß der übernationale Stil der Gotik deutsches Eigenleben in der Kunst nicht getötet hat. Vielmehr scheinen erst jetzt nationale Trennungslinien, wie sie sich etwa auch in der Sprachgrenze zeigen, scheidende und entscheidende Bedeutung zu erhalten.

Das Wirken des großen Bildhauers Niklas Gerhaert bedeutet einen Einbruch und neuen Antrieb. Dieser wahrhaft schöpferische Künstler zieht alles in seinen Bann, so sehr, daß wir mit ihm als Einzelercheinung all das verbinden, was der neue Wirklichkeitssinn aus den Niederlanden befruchtend auf die übrige deutsche Bildhauerkunst ausgeschüttet hat. Neben ihm stehen im Trierer Einflußgebiet Kues und seine Künstler, und — wie noch ergänzend hinzugefügt werden mag — kurz nach ihm kommt ebenfalls aus den Niederlanden der große Meister, der das Hochgrab des Grafen Johann von Nassau-Saarbrücken und seiner beiden Frauen in der Stiftskirche zu St. Arnual bei Saarbrücken geschaffen hat⁵⁰. Als die Wirkung dieser Kunst verebbt, werden sofort wieder die alten mittelrheinischen Beziehungen lebendig.

Abbildungsnachweis: 1 Kunstgesch. Seminar Marburg; 2 Dr. Bunjes, Trier. 3 Atelier Altheim, Frankfurt a. M.; 4 nach Pantheon 1933, Abb. 124; 5 Max Wentz, Saarbrücken; 6 Staatl. Bildstelle, Berlin; 7 Städt. Museum, Trier; 8 W. Deuser, Trier, Taf. 9, 11, 12 a, b, Abb. 11; 9 Bildarchiv Haus der Rhein. Heimat (Dr. Boymann) Köln-Deutz; Taf. 10 M. Bätz, Trier; 10 Landesmuseum Trier.

⁵⁰ Über dieses im Jahre 1472 entstandene Werk und seine entwicklungsgeschichtliche Stellung vgl. Zimmermann, Land an der Saar. Berlin (1931) 90–92 mit Abb. und Kd. Saarbrücken 23. 161f. Abb. 115–116, Taf. 5.