

## Eine spätestromanische Madonna im Trierer Diöcesan-Museum.

Von Studienrat Irsch, Trier.

(Hierzu Tafel III.)

Das Bischöfliche Museum in Trier bewahrt eine aus der Coblenzer Gegend stammende Madonna, die Bischof Michael Felix Korum gegen 1900 für die Sammlung gewonnen hat. Die Madonna sitzt auf lehlenlosem Stuhl, dessen Sitzfläche konkav gewölbt ist und dessen Seiten mit einem sehr starken Profil abgeschlossen sind. Sie trägt ein tunikaartiges Gewand und darüber einen weiten Mantel, der nach Art der Kasel vorn nicht geöffnet werden kann, sondern oben eine Öffnung zum Durchstecken des Kopfes hat und mit einer kopftuchartigen Kapuze versehen ist. Eine Krone war nicht vorhanden. Die Rechte hält ein Szepter, an dem nur mehr der untere Teil erhalten ist; die Linke rafft einen Mantelzipfel hoch empor. Das Kind sitzt ganz vorn auf dem linken Knie der Mutter; es streckt im lateinischen Segensgestus die Rechte weit aus. Bekleidet ist es mit langem, hemdförmigen Gewand, über das sich von den Hüften abwärts ein weiter Mantel legt. — Die Figur ist 0,85 m hoch, aus Eichenholz geschnitten und ausgezeichnet erhalten. In großen Teilen ist auch die ursprüngliche Fassung bewahrt, Leinwand und Kreidegrund mit Rot für das Untergewand und Blau für den Mantel. An vielen Stellen zeigt sich eine nachträglich aufgebrachte rotbraune Färbung und ein Saum aus Goldbronze, die Gesichter haben eine mehrfache Übermalung erlitten; auf große Strecken auch liegt das Eichenholz jetzt ohne Farbe frei.

Die Museumssignatur weist das Werk ins XV. Jahrhundert, eine Bezeichnung, die ein so guter Kenner, wie Johannes Wiegand, von dem sie stammt, sicher auf die Dauer nicht aufrecht erhalten hätte. Von beachtenswerter Seite wird die Madonna neuerdings als Arbeit eines in der Barockzeit lebenden, eigenwillig schaffenden Volkskünstlers erklärt. Die ganz ausgezeichnete Technik jedoch, das restlos klare Empfinden für die Zusammenhänge zwischen Körper und Gewand, sowie das Aufsuchen und mühelose Bewältigen von Schwierigkeiten, das die Arbeit verrät, verwehrt den Gedanken an Volkskunst. Und jedem Barockkünstler wäre doch an irgend einer Stelle der barocke Sturm in die Falten seiner Gestalt gefahren, hätte Gewänder aufgebauscht und zum Flattern gebracht; an unserem Werk ist, trotz überreichlicher Faltenbildung, nicht das geringste davon eingetreten. Die anscheinend pathetische Geste des Kindes hat wohl am meisten zur Deutung auf Barock beigetragen, verliert aber ihre Beweiskraft in dem Augenblicke, wo sie sich aus der Gesinnung einer anderen Zeit herleiten läßt.

Wenn das prächtige Stück nicht dem XVIII. Jahrhundert und nicht der ausgehenden Spätgotik angehört, muß die Erregung, die es in mehrfachen Zügen ausdrückt, dem letzten Stadium der romanischen Kunst zugeschrieben werden. — In der Tat läßt sich an der Trierer Madonna, wenn auch eine genaue Parallele zu ihr bis jetzt noch nicht bekannt ist, der Stempel der Zeit von 1250 nicht verkennen. Die Auffassung des Körpers als eines organisch gewachsenen Gebildes ist voll erreicht, und insofern ist der Standpunkt der Hochromanik überwunden. Aber wie bei den Apostelgestalten des Bamberger Georgenchors und am Grabmal Heinrich des Löwen nur in der oberen Hälfte die Körpermaße dem Gewand seine Formen diktiert, um alsdann einer barocken Umformung, ja einer Verleugnung der Körperlichkeit Raum zu geben, so auch bei unserer Madonna. Unter prachtvoller und aufrichtiger Verbindung zwischen Körper und Gewand herrscht vom Haupte herab bis zur Gürtelhöhe ein edler Naturalismus. Alsdann aber beginnt Unruhe, die bald in Leidenschaft übergeht; keiner Linie mehr wird ruhig gleitendes Fließen gestattet: tiefe Schattenstriche verknäueln sich mit grellen, in Windungen verlaufenden Lichtlinien. Das Malerische siegt über das Plastisch-Struktive, die erträumende Fantasie über die aufbauende Überlegung. — In der letzten Romanik findet denn auch die oben erwähnte, für ein Symptom des XVIII. Jahrhunderts ausgegebene Geste des Jesuskindes ihre Parallelen und ihre Erklärung. Sie ist



dieselbe, wie an der prachtvollen Silbermadonna des Mindener Domschatzes<sup>1)</sup> oder an der allbekanntesten spätromanischen Madonna der Sammlung Schnütgen. Eine unzweifelhaft spätromanische, künstlerisch freilich recht unbedeutende Madonna mit demselben Segensgestus des Kindes besitzt das Trierer Diöcesanmuseum.

Aus Sachsen her nahmen wir soeben die am stärksten sprechenden Proben dieses Geistes, und eben aus Sachsen könnten sie unschwer vermehrt werden: man denkt an die Halberstädter Chorschranken und an die Hecklinger Engel. Aus dem Rheinland ist ein ähnlicher Höhepunkt spätromanischen Barocks bis jetzt noch nicht bekannt.

Aber — ganz abgesehen von ihrem Fundort — sächsisch oder fränkisch ist unsere Madonna nicht im geringsten. In Sachsen wie in Franken sind in der späten Romanik die Köpfe derb und die Kinnpartien breit: hier aber ist das Antlitz in ein weiches Oval gezogen. Dort sind an den Gewändern große, gerade durchgehende Linien; wie nachträglich von starker Hand über ein Gekritzelt gezogene Striche gehen sie oft quer durch das Gewirre der kleinen Falten; hier aber ist nichts als Rundung und Wellung. Und vor allem: in Sachsen und Franken liegt selbst über den Werken der Kleinplastik der herbe Ton des Starken und Kräftigen; bei der Trierer Madonna ist der beherrschende Ton Milde und Weichheit.

Zwanglos läßt sich denn auch in die Linie der rheinischen Spätromanik unsere Madonna einreihen, freilich nicht als Zwischenglied, sondern — und damit ist ihr kunstgeschichtlicher Wert ausgedrückt — als sonst nicht erreichter Höhepunkt plastischen Schaffens. Die Kölner Madonna der Sammlung Seligmann<sup>2)</sup>, eine Arbeit von etwa 1190, zeigt unter dem Einfluß der Maasschule eine volle Beherrschung der Körper- und Gewandform, ohne auch nur im geringsten über das von der Natur gebotene hinaus ins Phantastische zu schweifen. Einen Schritt weiter geht, um 1220, die berühmte Schnütgen-Madonna, die ebenfalls den ins Rheinische übertragenen Geist der Maasschule verkörpert. Gegenüber dem Seligmann'schen Stück ist sie im Charakter lieblicher und weicher, und unter dem Saume des Mantels darf, wenn auch in regelmäßig geordneter Linie, das Gewand spielerische Wellen werfen. — Zeitlich dürfte ihr gleichstehen die Madonna Nr. 383 des Bonner Provinzialmuseums; es herrscht in ihr mehr Härte und Steifheit, vielleicht infolge geringerer Befähigung des Künstlers, wahrscheinlich aber als Nachwirkung des steiflinearen Aufbaues der bodenständigen rheinischen Plastik der Stufe von 1190<sup>3)</sup>.

Die steigende spätromanische Phantastik bringt diesen glatten Fluß der Linie alsdann in ein gelindes Wirbeln und Schwanken hinein; zugleich beginnt sie den immerhin noch zusammenhängenden Block des Ganzen zu lockern; entsprechend drängt sie nach stärkerem Aussprechen seelischen Gehaltes. Bei der um Maria Laach sich kristallisierenden Gruppe, die in Laach, Lonnig und vor allem an den Portalen der Langseiten von Andernach uns ihre Proben zurückgelassen hat, tut sie es um 1225 mit Mitteln, die sie aus dem Burgundischen empfing<sup>4)</sup>. In bodenständig rheinischer Sprache aber geschieht es, unter Weiterbildung der durch die Maasplastik empfangenen Anregung, in der Madonna der Kölner Sammlung von Marx, wo in den Körperblock sich tiefe und breite Täler einwühlen, wo die Gewandsäume bereits weit ausgeschwungene Schlangenlinien bilden, die Silhouette Schwung gewinnt und das Kind zum Herrscher entwickelt ist<sup>5)</sup>.

In der Trierer Madonna steigt die Linie zum Höhepunkte. Am Oberkörper freilich ist die ruhige Natürlichkeit bewahrt. In der gesamten Unterhälfte aber ist an natürliche Möglichkeit oder Unmöglichkeit nicht gedacht. Falten werden begonnen, wo sie nicht beginnen können; Gewandpartien stehen frei, die nicht zu stehen vermögen. Der Mantelzipfel in der linken Hand der Mutter bildet eine regelrechte Krümme eines Bischofsstabes. Das Kind ruht nicht auf dem Knie der Mutter, sondern schwebt frei darüber, unter sich nichts als

<sup>1)</sup> Panofsky, E., Deutsche Plastik des XI. bis XIII. Jahrhunderts. Tafel 58.

<sup>2)</sup> Lütthgen, E., Mittelalterliche Plastik in rheinischem Privatbesitz. Tafel 25.

<sup>3)</sup> Der ursprüngliche Kopf ist offenbar um 1500 durch den jetzigen ersetzt.

<sup>4)</sup> Schippers, Br., Zwei rheinische Skulpturen aus der Frühzeit des XIII. Jahrhunderts, In „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1924/25, S. 165.

<sup>5)</sup> Lütthgen, a. a. O., Tafel 33 und 34.



eine zum Tragen unfähige Wolke aus Gewandfalten. Zwischen seinem Rücken und der Brust der Mutter ist keine Brücke.

Wir nannten die Trierer Madonna ein über die bis jetzt bekannten Stufen hinausragenden Gipfelpunkt der letzten rheinischen Plastik. Entscheidende Stütze dafür bietet ein fast ebenso prächtiges Stück, das vor einigen Monaten an der Mosel, in unmittelbarer Nähe der Heimat unserer Madonna, auftauchte und mit glücklichem Griff für die Frankfurter Städtischen Sammlungen erworben wurde<sup>1)</sup>. Es steht durch die elegant-weiche Schwingung der Falten in der unteren Körperhälfte und durch die Kopfbildung den in Köln gegen 1220 entstandenen Werken der Maaskunst noch recht nahe, bildet jedoch nach anderen Beziehungen, vor allem in der barocken Auflösung des unteren Gewandsaumes, eine Vorstufe zur Trierer Madonna.

Das herrliche Trierer Stück bereichert die Entwicklungsgeschichte der rheinischen Kunst demnach um einen kleinen, aber nicht bedeutungslosen Abschnitt. Die Baudekoration im Rheinland war gegen 1250 zu einem barocken Höhepunkt gestiegen. Die Malerei war dieselben Wege gegangen, meistens durch den Zackenstil, in einzelnen seltenen Stücken aber auch durch eine weichere Art, von der wir ein Beispiel in der Bruderschaftsurkunde der Kölner Lupusbruderschaft aus dem Jahre 1246 besitzen<sup>2)</sup>. Einen ähnlichen Höhepunkt der Plastik kannten wir, wie oben gesagt, längst aus Sachsen. Die Trierer Madonna aber zeigt, daß auch im Rheinlande die plastische Kunst diese Phase erreicht hat, selbstverständlich nicht mit den ihr unzugänglichen Mitteln des Zackenstils, sondern in der weicheren Sprache der runden Linie. Am meisten näherte sie sich damit dem in Westfalen erreichten Gipfel, den das alle Struktur verleugnende Relief des Türsturzes am Paradiesportal des Münsterer Domes bildet. Wenn man — und mit Recht — dieses wunderliche Münsterer Werk mit dem Rheinland, und besonders mit dem Limburger Kurzibold-Denkmal in Verbindung gebracht hat, so ist durch die Trierer Madonna eine weitere Rheinische Parallele dazu gefunden.

Wir würden dem warm fühlenden und gewandt sprechenden Künstler, den das Trierer Stück verrät, Unrecht tun, wenn wir nach diesen Erwägungen formaler Natur nicht das Tiefste nennen würden, was er mit seinem Schnitzmesser ausdrücken wollte. Als Ideal stand vor ihm, um es in der Sprache der Zeit zu bezeichnen, Maria als die Himmelskaiserin<sup>3)</sup>, das Bild einer edlen Frau in vornehmer Hoheit, deren Würde und Schöne aber nichts anderes als ein Thron für den Allmächtigen zu sein beansprucht.

<sup>1)</sup> Den sehr wertvollen Hinweis auf die Frankfurter Moselmadonna verdanke ich Herrn Museums-Assistenten Dr. H. Swarzensky in Boston. Abbildungen des sehr gut erhaltenen Stückes können nicht beigegeben werden, sind aber in einer baldigst zu erwartenden Publikation seitens der Frankfurter Sammlungen zu erwarten.

<sup>2)</sup> Clemen, P., Romanische Monumentalmalerei der Rheinlande. S. 796 u. 798.

<sup>3)</sup> Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen. S. 33 ff.

## Das Trierer Kunsthandwerk im 16. und 17. Jahrhundert.

Eine archivalische Studie<sup>1)</sup> von Dr. G. Kentenich, Trier.

(Hierzu Tafel IV und V.)

Das Gedeihen des Kunsthandwerks hat, wie wiederholt hervorgehoben wurde, zur Voraussetzung die Blüte des wirtschaftlichen Lebens. Während diese in vielen deutschen Städten, namentlich im Süden und Norden<sup>2)</sup>, im 16. Jahrhundert anhielt, sehen wir Trier schon seit Beginn dieses Jahrhunderts im Niedergang begriffen. Schon im Jahre 1504 klagt der Trierer Rat, „daß nit also vijll inwoner in der Stadt Trier sijn, als noit ist“, und in den Jahren 1526—31 schließt Kurfürst Richard von Greiffenclau nach einer im Staatsarchiv in Koblenz aufbewahrten Urkunde

<sup>1)</sup> Siehe Heimatblätter 1. Jahrgang (1922) S. 177.

<sup>2)</sup> Schäfer, D., Deutsche Geschichte. Jena 1910, Band II, S. 94 ff.