

Die Muttergottesstatue von Hallgarten und ihre europäischen Stilzusammenhänge

Zu den großen und grundlegenden Verdiensten Christian Rauchs um die Entdeckung und Erforschung der mittelrheinischen Kunst gehören seine Arbeiten über die Tonplastik. Seine Leistung auf diesem Gebiet hat sich nicht nur in Publikationen niedergeschlagen¹⁾, sondern besonders auch in seiner Lehrtätigkeit ausgewirkt. Er war es auch, der die inzwischen berühmt gewordene Muttergottesstatue in der Pfarrkirche von Hallgarten im Rheingau zum ersten Male literarisch erwähnt hat²⁾. Aus der Fülle der problemreichen und bedeutenden Denkmäler seien hier diesem Werk in Form einer Studie einige Beobachtungen gewidmet und dem Altmeister der mittelrheinischen Kunstforschung als freilich nur geringes Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit dargebracht.

Die Muttergottes von Hallgarten (Abb. 1), an ihrem Heimatort auch „Muttergottes mit der Scherbe“ und „Weinschröter-Muttergottes“ genannt, mag um 1420 entstanden sein, vielleicht in Mainz, wo man wohl das Zentrum der mittelrheinischen Tonplastik vermuten darf. Die Figur ist ein Kunstwerk von höchstem Rang. Das künstlerische Prinzip, nach dem sie konzipiert wurde, ist in ihr vollkommen realisiert. In dieser ihrer Vollkommenheit steht sie neben den größten europäischen Bildwerken der Epoche ihrer Entstehungszeit, die sie vollgültig repräsentiert. Kunstwerke von solcher überlokalen Gültigkeit entstehen nur dann, wenn gleichsam Strahlen aus mehreren Richtungen eines größeren, zusammenhängenden Kulturbereichs sich kreuzen. Von Anfang an war Europa mit seinen sehr individuell geprägten Volksarten, Landschaften und Nationen ein solches Strahlungsfeld verschiedenster Richtungen, worin gerade auch der Reichtum und die Größe der Geschichte seiner Kunst ihren Grund haben. Der Ort, an dem die Hallgartener Muttergottes in diesem Strahlungsfeld steht, soll hier kurz anzudeuten versucht werden.

Der Stil der Epoche, den die Figur vertritt, ist „Weicher Stil“ genannt worden. Den Eindruck der Weichheit vermittelt vor allem das Faltenwerk bei den Gestalten dieses Stils, das in kaum gebrochenen Kurven und Bahnen organisiert ist, wobei die Häufung gleich-

1) Vgl. vor allem in der von Christian Rauch herausgegebenen „Hessenkunst“ die Jahre 1910, 1911, 1912, 1914.

2) „Hessenkunst“ 1914, S. 6. Erste ausführliche Veröffentlichung von Franz Theodor Klingelschmidt: Unsere Liebe Frau von Hallgarten, Wiesbaden 1916.

artiger runder Formen sich oft zu großer Uppigkeit steigert. Weich und zart differenziert ist die Behandlung der Oberflächen, auch der Fleischteile. Auch die kurvigen Bewegungen der Gestalten verlaufen ohne scharfe Brechungen. Und die Weichheit, die geradezu als spezifisch weiblich bezeichnet werden kann, bestimmt nicht zuletzt — bei allen Gestalten, den weiblichen und den männlichen — den Ausdruck des Psychischen.

In dieser Haltung steht der Weiche Stil im Gegensatz zu allen früheren Epochen der europäischen Kunst, wenigstens nördlich der Alpen. Zwar gibt es in ihm kaum ein einzelnes Formelement, das nicht schon früher vorhanden gewesen und bis in die französische Gotik des 13. Jahrhunderts zurückzuverfolgen wäre. Der ursprüngliche Grundcharakter der Elemente aber war ein anderer. Gemessen an den Gestalten des Weichen Stils sind auch die „weichsten“ Formen der frühen Gotik hart. Hinter ihrer Konzeption steht die Architektur, die abstrakte, anorganische Konzeption des Bauwerks, in Verbindung mit dem die darstellende Kunst herangewachsen ist, aus dem gerade die Plastik als eine eigenständige und monumentale gleichsam hervorgegangen war und nach dessen Exemplum sie sich notwendig gebildet hat. Dieses Exemplum des Bauwerks und des Anorganischen also beginnt die europäische Kunst mit dem Weichen Stil zu verlassen. Was hier zum ersten Male mit besonderer Intensität erfahren und zur Darstellung gebracht wurde, ist das Organische, wie es dem Menschen vor allem in seiner vegetabilischen Umwelt und in der äußeren Erscheinung seiner selbst und des Tieres als ein Sinnlich-Vertrautes unmittelbar entgegentrat.

Stellt man nun die Hallgartener Muttergottesfigur in Vergleich zu den anderen deutschen Denkmälern ihrer Zeit, etwa zu den berühmten „Schönen Madonnen“ aus Breslau, Krumau, Wittingau und anderen Orts, auch zu mittelrheinischen Beispielen (mit Ausnahme natürlich der mit ihr verwandten Werke, die von der gleichen Künstlerhand stammen dürften³⁾), so scheint sie in jener Darstellung des Organischen alle weit hinter sich zurückzulassen. Bei ihnen allen, wie grundsätzlich bei den Werken des Weichen Stils überhaupt, betrifft die Darstellung des Organischen nur das Äußere, unmittelbar Greifbare an den Gestalten, so wie es eben der unmittelbaren, äußeren Erfahrung der organischen Natur entsprang. Ihre innere Organisation, die auch den Gesamtumriß der Gestalten bestimmt, entspricht noch der architektonisch-anorganischen Tradition; die

³⁾ Die Muttergottes aus Eberbach im Louvre Paris, früher „Belle Alsacienne“, dann „Vierge de Mayence“ genannt, ist aus den gleichen Modellen gedrückt wie die Hallgartenerin; siehe Jakob Hattemer, Zur gotischen Tonplastik am Mittelrhein, in: Aus Dom und Diözese Mainz, Festgabe, Prof. Georg Lenhart, Domkapitular, zur Vollendung des 70. Lebensjahres gewidmet, Mainz 1939, S. 101 ff., besonders S. 111 ff. Für die übrigen verwandten Werke vgl. die Zusammenstellung bei Hubert Wilm, Gotische Tonplastik in Deutschland, Augsburg 1929, S. 64 ff., auch Peter Metz in dem Katalog der Ausstellung „Alte Kunst am Mittelrhein“, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1927, S. 14 f. u. S. 44 f. Nr. 130 bis 136.

Figuren sind im Grunde noch „gebaut“, oder, was aus der gleichen Wesenshaltung hervorgeht, in ihrer Gesamtkonzeption betont ornamental aufgefaßt. Im Gegensatz hierzu scheint bei der Hallgartener Figur jene Erfahrung des Organischen über die äußere Erscheinung hinaus auch bis zur Organik des menschlichen Körpers selbst vorgedrungen zu sein. Allerdings zeigt diese Organik mehr das Vegetabilische im menschlichen Körper als das Eigentümliche des „Animal“. Auch sind hier, wie bei den anderen Denkmälern der Epoche, alle Teile der Erscheinung in ein umfassendes ornamentales Gefüge eingebunden. Die Freiheit organischer Entfaltung wird aber dadurch nicht eingeschränkt. Im Grunde bestimmt das Organische das Ornamentale, nicht umgekehrt. Das Organische dominiert. Die Haltung der Hallgartener Frauengestalt ist die einer Freiheit und Gelassenheit, wie sie, soweit wir sehen, kein anderes deutsches Bildwerk (mit Ausnahme natürlich immer der mit der Hallgartenerin unmittelbar verwandten Werke) bis dahin aufzuweisen hatte.

Bleibt man im Raum nördlich der Alpen, so gibt es, scheint uns, nur ein einziges Werk der Plastik, das bei aller Verschiedenheit des Temperaments und des formalen Aufwandes mit der Hallgartenerin in jenem Moment gelassener, freier Gesamthaltung verglichen werden könnte. Wir meinen die Muttergottesstatue am Portal der Karthäuserkirche von Dijon (Abb. 3), die von dem am Hofe der Herzöge von Burgund tätigen Niederländer Claus Sluter zu Beginn der neunziger Jahre des 14. Jahrhunderts, also wohl über ein Menschenalter vor der Hallgartenerin geschaffen wurde. Auch hier dominiert das Organische vor dem Ornamentalen, ja es fällt in die Augen, wie das Faltenwerk der gewaltigen Stoffmassen des Gewandes bis ins letzte von der Organik des Körpers her bestimmt wird. Irgendeine direkte Abhängigkeit des mittelrheinischen Werkes von dem burgundischen, gerade in diesem Moment der Organik des Körpers, besteht natürlich nicht, sosehr auch Burgund für die Prägung des Weichen Stils nördlich der Alpen und hier auch für den Mittelrhein von Einfluß gewesen ist. Im Gegenteil, eine solche Abhängigkeit ist um so unwahrscheinlicher, als jenes Moment in der autochthonen Kunst Burgunds, Frankreichs und der Niederlande ebensowenig zwingende Voraussetzungen für seine Entwicklung gehabt haben dürfte wie in der deutschen Kunst und der des Mittelrheins.

Diese Voraussetzungen gab es offenbar nur in Italien. Überblickt man den europäischen Raum in der Zeit vor der Entstehung der Muttergottesfigur Sluters und sucht man nach dem frühesten ihr prinzipiell vergleichbaren plastischen Denkmal, so stößt man auf das Werk des Toskaners Giovanni Pisano, mit dem — neben seinem Zeitgenossen, dem Maler Giotto — die neuere darstellende Kunst Italiens ihren Anfang genommen hat. Wie schon gesagt, war die Plastik ursprünglich mit der Architektur eng verbunden und durch deren anorganisches Exemplum bestimmt. Während nun im Norden, vor allem in Frankreich, die Stütze (der Pfeiler, die Säule) als das

führende Element der Baukunst anzusehen ist, an dem sich die Plastik orientierte und mit dem sie sich als ein Ähnliches oder Gleichartiges zwangsläufig zusammenordnete, war das führende Element der italienischen Architektur, vornehmlich der toskanischen, die Wand⁴⁾. In der Freiheit, die die im Prinzip nach allen Seiten hin unbegrenzte Wand für die Gestaltkonzeption der Architektur gewährte, lag die Voraussetzung auch für ein freies, äußerlich ungebundenes Sichentfalten der Möglichkeiten der Plastik. Die Geburt der eigenständigen europäischen Plastik, insbesondere der Rundfigur, geschah im Norden, in der romanischen und gotischen Kunst Frankreichs. Nachdem aber diese neue Kunst im 13. Jahrhundert von Italien übernommen worden war, konnte sie hier zum Träger betont subjektiver, individueller plastischer Erfahrungen entwickelt werden, nicht zuletzt zum Ausdruck des in seiner lebendigen Organik sich selbst erfahrenden bewegten menschlichen Leibes. An dieser Stelle steht Giovanni Pisano. In einem Werk wie etwa der Madonna della Cintola im Dom zu Prato (Abb. 2), das in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts, also fast drei Menschenalter vor der Slutterschen Muttergottesfigur entstanden ist, sehen wir deren Gestaltprinzip organischer Körperlichkeit, zudem noch in einer motivisch sehr ähnlichen Form der Bewegungsanlage, am frühesten verwirklicht. Ohne den Vorgang einer solchen spezifisch italienischen, toskanischen Invention wäre das burgundische Kunstwerk so nicht möglich gewesen.

Doch wir dürfen noch weiter gehen. Bekannt ist der Einfluß, den die toskanische Trecentomalerei, die florentinische und die sienese, über Oberitalien, über Prag und Avignon auf den Norden ausgeübt hat. Nicht geringer kann der Einfluß der Plastik gewesen sein. Eine lothringische Muttergottesstatuette aus Kalkstein in rheinischen Privatbesitz, die wir in die dreißiger Jahre des 14. Jahrhunderts ansetzen möchten (Abb. 4), nähert sich in der Organik ihrer Körper und Gewand zugleich beherrschenden fließenden Bewegtheit fast schon der Muttergottes von Dijon. Wie bei dieser ist der Bewegungstypus ohne den Vorgang des Giovanni Pisano kaum denkbar; charakteristisch ist auch das hochsitzende Kind⁵⁾. In solchen und ähnlichen, auf den Weichen Stil hinzielenden Zügen steht dieses

⁴⁾ Vgl. Peter Metz, Die Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio, in: Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen, 59. Bd., Berlin 1938, S. 122 ff., besonders S. 160.

⁵⁾ Die Figur folgt in der ikonographischen Grundanlage und in vielen Einzelheiten den älteren Muttergottesstatuen im Kreuzgang der Kathedrale von Saint-Dié (Vosges) und in der Pfarrkirche von Bouxières-aux-Dames (Meurthe-et-Moselle). Wegen dieser Übereinstimmungen und der „Weichheit“ ihrer stilistischen Gesamthaltung ist die Echtheit der Figur angezweifelt worden. Exakte technische Untersuchungen der Oberfläche der Skulptur und der Farbreste haben jedoch ergeben, daß sie älter sein müssen, als eine Fälschung solcher Art in Frage käme. Abgesehen davon ist das stilistische Prinzip der Figur derart konsequent durchgeführt, wie es als historische Nachahmung auch bei einem kunstgeschichtlich sehr geschulten und einfühlungsfähigen modernen Künstler kaum zu erwarten sein dürfte. Die oft weitgehenden Übereinstimmungen mit anderen lothringischen Skulp-

lothringische Werk nicht allein, gerade in Lothringen, in der Champagne und in Westdeutschland. Dabei darf grundsätzlich unterstellt werden, daß alles, was im Norden auf den Weichen Stil vorbereitet, durch Italien bedingt sein muß. Das war auch gar nicht anders möglich. Wie schon angedeutet, war nur in Italien die formale Erfahrungsweise, die künstlerische Mentalität, von Haus aus gegeben, die zur Erfassung des Organisch-Körperlichen und des Sinnlich-Individuellen führen konnte. Nur die Sonne des Südens konnte die Sinnlichkeit fördern, die hierzu unerläßlich war. So ist es auch nicht erstaunlich, daß schon in der Folgegeneration nach Giovanni Pisano Gestalttypen und formale Lösungen auftreten, die den Weichen Stil geradezu vorwegzunehmen scheinen. Im Werk des Andrea Pisano, vor allem in den Reliefs seiner Bronzetür am Florentiner Baptisterium, die in den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts geschaffen wurde, erscheinen bereits alle Grundzüge des Stils ausgebildet, wie sie dann gegen Ende des Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten nach 1400 zu voller Blüte und zu europäischer Verbreitung kommen sollten. Hier also, bei Andrea Pisano, geschah eigentlich schon die Geburt des „Weichen Stils“.

In diesem Strahlungsfeld von Süden und Norden stand notwendig auch die Kunst des Mittelrheins und mit ihr die Muttergottesstatue von Hallgarten. Es müssen vielerlei Einwirkungen gewesen sein, die sich hier gerade aus den benachbarten Ländern und Landschaften zusammenfanden, vor allem den westlichen, aus Burgund, Lothringen, den Niederlanden, auch vom Oberrhein und von der Ile de France. Das wesentlichste formale Moment aber, das die Hallgartnerin auszeichnet und von allen ähnlichen deutschen Denkmälern ihrer Epoche trennt, das Dominieren der Organik des Körpers, ist bei ihr derart originär konzipiert und ausgeprägt, daß es nur unmittelbar durch das Ursprungsland jener organischen Erfahrung, durch Italien, angeregt worden sein kann. Und hier wieder war es Siena, wo in zeitlicher Nähe zur Hallgartnerin auf Grund einer dem Norden verwandten künstlerischen Wesenshaltung ältere, gotische Tendenz noch gleichzeitig mit dem Durchbruch der Renaissance bestimmend waren und Formcharaktere hervortrieben, die eben deshalb vom Norden, insbesondere vom Mittelrhein aus unschwer verstanden und angeeignet werden konnten. Als Beispiel nennen wir die Statue einer Maria der Verkündigung, die für die Skulpturenabteilung der ehemals Staatlichen Museen Berlin durch den Kaiser-Friedrich-Museums-Verein in jüngster Zeit erworben werden konnte (Abb. 5). Das fast lebensgroße Bildwerk stammt aus dem Raum von Siena. Es wird einem der bedeutendsten Sienser Bildhauer, Francesco di Valdambrino, zugeschrieben und in die Zeit um 1410 gesetzt. Der adelige Ausdruck, in dem sich Zartheit und Hochgemutheit verbinden, wird hier bei dem

turen beweisen nicht mehr, als daß man im Mittelalter, wie bekannt, nach Vorlagen gearbeitet hat und diese dann auch, je nach der Bedeutung der vorbildlichen Gegenstände, bald weniger genau, bald genauer imitierte.



1. Muttergottesstatue
von Hallgarten (Pfarrkirche)
Mainz (?) um 1420



5. Franc. di Valdambrino, Siena um 1410
Maria der Verkündigung
Berlin, ehem. Staatliche Museen, Skulptur-Abt.



3. Claus Sluter, um 1390
Muttergottesstatue, Dijon
Portal der Karthäuserkirche



2. Giovanni Pisano, um 1315
Madonna della Cintola
Prato, Dom



4. Lothringen, um 1330/40
Muttergottesstatuette
Privatbesitz

Sieneser Kunstwerk von einer sehr ähnlichen organisch-körperlichen Bewegungsanlage der Freiheit und Gelassenheit im Gestaltcharakter aller seiner Teile getragen wie bei dem mittelrheinischen. Eine enge innere und äußere Verbindung des Mittelrheins mit Italien und zumal mit Siena wird angesichts einer so tiefgehenden, grundsätzlichen Stilähnlichkeit kaum außer acht zu lassen sein. In der Tonplastik, um die es sich hier handelt, ist die Annahme dieser Verbindung auch schon rein technisch gefordert. Das Vervielfältigungsverfahren, das, wie mehrfach in der mittelrheinischen Tonplastik, auch bei der Hallgartenerin angewendet wurde, ist zweifellos aus Italien in den Norden eingeführt worden⁶⁾.

Es gibt wohl keine zweite deutsche Landschaft, die so in ein Netz von Spannungen hineingestellt war wie der Mittelrhein. Schon seine geographische Lage in der Mitte des Süd und Nord, West und Ost verbindenden Rheinstroms machte dieses Gebiet zu einem Brennpunkt geistiger und künstlerischer Strahlungen aus allen Teilen Europas. Eine Folge davon war es wohl auch, daß hier nie die Ruhe eintrat, aus der heraus es zu einer einfach umrissenen und auf länger hin kontinuierlich sich entwickelnden Stilform hätte kommen können. Es stehen oft unvermittelt nebeneinander oder lösen einander ab: Werke von vollendeter Klassizität und brodelnder Expressivität, von glitzernder Vordergründigkeit und bohrender Problematik. Bei allem Wechsel aber klingt immer wieder ein Grundmotiv heiterer Stille und Besinnlichkeit auf, ein Moment sehr weiblicher Zartheit, das gerade diesen Punkt Europas in besonderer Weise dazu prädestiniert, in der Tonplastik des „Weichen Stils“ die für diesen Stil nördlich der Alpen klassischen Repräsentanten aus sich herauszustellen. Wohl die vollkommenste Inkarnation der Idee dieses Stils ist die Muttergottesstatue von Hallgarten. Trotz der Verpflichtungen ihrer formalen Elemente nach allen Seiten hin ist sie eminent mittelrheinisch, und gerade dadurch ist sie europäisch. Denn nur in der Erfüllung des Individuellen, des ganz Persönlichen ist auch das Allgemeine gültig gegeben. So zeugt dieses Werk von der unverwechselbaren Eigenheit und Eigenständigkeit des geistigen Raumes, der es hervorgebracht hat, des Mittelrheins, und zugleich von seiner Universalität.

⁶⁾ Vgl. Hattemer a. a. O. S. 117.