

DIE „SCHÖNE MADONNA“ VON HORCHHEIM UND DIE KUNST IHRER ZEIT IN DER WORMSER LANDSCHAFT*

Von Walter Hotz



Muttergottes im Kapuziner-Kloster, Worms

Die Zeit um 1400 hat in Worms nur wenige Kunstwerke hinterlassen. Das hängt mit den Zerstörungen und Entwertungen zusammen, die besonders im 17. Jh. und in der Säkularisation im 19. Jh. über unsere Landschaft hinweggingen. Am Dom ist um 1400 nicht gebaut worden. Die Wiederherstellung des 1429 eingestürzten Nordwestturms erfolgte erst 1472. In der Liebfrauenkirche wurde 1381 mit dem Bau des neuen Chorumgangs begonnen. Noch vor 1400 sind dort einige Bauplastiken entstanden: die Konsolfiguren eines Baumeisters und seines Gesellen, eine kleine sitzende Muttergottes und die Halbfiguren des Kaiserpaares Heinrich und Kunigunde.

Das Gnadenbild von Liebfrauen, heute am rechten Chorpfeiler aufgestellt, konnte 1689 nach Mainz geborgen werden, bevor das Stift in Flammen aufging. Von den mancherlei Schäden, die es nach seiner Rückkehr 1702, danach in der Franzosenzeit, die das Liebfrauenstift aufhob, und besonders zwischen 1811 bis zur Wiederherstellung der Kirche 1860/68 erlitt, ist die Restaurierung der Plastik 1865 durch die Werkstatt Renn in Speyer nicht der geringste gewesen. Das Bild hat inzwischen nocheinmal eine farbige Fassung erhalten, ist aber schwer datierbar, weil die Figuren stark überschitzt und ergänzt sind. Die älteste Erwähnung des Gnadenbildes geschieht 1430. Seinem Gesamthabitus, besonders dem Sitzmotiv des bekleideten Kindes zufolge, könnte das Werk vom Beginn des 14. Jh. herrühren. Es würde sich also an die Figuren des Westportals anschließen.

Ein halbes Jahrhundert jünger darf die steinerne Muttergottes vom ehem. Kapuzinerkloster angenommen werden. Gesichtsausdruck der Mutter und Haltung des Kindes sind noch streng frontal aufgefaßt (weswegen man manchmal an eine Überarbeitung dachte), aber die Gewandfalten erreichen schon eine gliedernde Tiefe. Die Mulde über dem Leib betonte den (fehlenden) rechten Unterarm Mariens; die Dreiecke, in denen sie abklingt, lassen das Spielbein leicht sichtbar werden. Von da fließt das Gewand röhrenförmig hernieder bis zur verhüllten rechten Fußspitze, um wieder in langem Zuge aufzusteigen zur Hand, die den Knaben hält, wo sich das geraffte Tuch in das mit der äußeren Falte sich bildende Dreieck einschmiegt. Nehmen wir noch die sich dem Kinde zuwendende Brustpartie

* Der betrübliche Anlaß dieses Aufsatzes ist der Raub des Marienbildes vom nördlichen Seitenaltar der Heiligkreuz-Kirche zu Horchheim in der Nacht vom 27./28. Nov. 1985. Gleichzeitig wurden noch 2 Barockfiguren gestohlen. Am 3. Dez. 1985 habe ich in der „Wormser Zeitung“ einen kleinen Beitrag über die Horchheimer Muttergottesfigur gebracht, die als Schönste der spätgotischen Wormser Madonnen gelten konnte.

und das den Kopf rahmende Tuch dazu, dann haben wir bereits eine neue, aus dem streng Statischen sich lösende Formel des Madonnentypus, wie er sich in den folgenden zwei Generationen entfalten wird.

Die gotische Plastik in Worms hatte seit der Errichtung des südlichen Hauptportals zum Dom und der benachbarten Kapellen die meisten Anregungen von Straßburg empfangen. Auch die Liebfrauenkirche zeigt in den Figuren ihres Südportals sowie in Bogenfeld und Leibung – und gewiß auch einst in den Statuen – des Hauptportals den Straßburger Einfluß. Dabei wurden etwa in der hl. Anna (Selbdritt) von Liebfrauen oder in der sitzenden Muttergottes von St. Martin tüchtige Leistungen erbracht. Am Ende dieser immanenten Entwicklung steht die Kapuzinermadonna¹. Sie vertritt in Worms schon den neuen „Parler-Stil“. Er heißt so nach der Sippe der Baumeister und Bildhauer der Parler, deren schwäbisches Schulhaupt Peter Parler von Gmünd durch Kaiser Karl IV. 1353 nach Prag berufen wurde. Er sollte dort das Bauwesen der in der Neugestaltung begriffenen Hauptstadt des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation leiten². Das hatte die Errichtung von Werkstätten und den Zuzug von Handwerkern aller Art zur Folge. Eine Blüte der Künste hob an. In Böhmen wurde sie am deutlichsten sichtbar.

Diese Zeit bezeichnet überhaupt eine durch bedeutende künstlerische Schöpfungen ausgezeichnete Epoche der deutschen Kunstgeschichte, an denen alle Landschaften des Reiches beteiligt sind, und die auch jenseits der politischen Grenzen, besonders nach Frankreich und Italien hin in ausdrucksvollen Werken verkörpert wurde. Die Zeitspanne zwischen 1350 und 1380 wurde entscheidend geprägt von der Persönlichkeit und der Herrscherauffassung Karls IV., des böhmischen Luxemburgers. Man könnte sie, wenn man die Regierungszeiten der luxemburgischen Kaiser mit Einschluß der Wittelsbacher Ludwig und Ruprecht zusammennimmt, das *Saeculum der Lützelburger* nennen – in der Doppelbedeutung von „Jahrhundert“ und „Zeitalter“; wie wir vom *Jahrhundert der Staufer* sprechen. Es begann 1308 mit Kaiser Heinrich VII. und endete 1437 mit dem Tode Kaiser Sigismunds. In seiner historischen Mitte steht Karl IV., in seiner territorialen Mitte liegt Prag. Es wird planmäßig zur neuen Residenz ausgebaut, Karl selbst legt 1348 den Grundstein der neuen Stadtmauer. Die Burg Karlstein aber wird zur Hüterin der Reichskleinodien.

Karl IV., Sohn des Königs Johann von Lützelburg/Luxemburg und einer böhmischen Mutter aus dem Geschlechte der Przemysliden, hat seine Erziehung und Ausbildung in Paris erfahren. Sein Lehrer war der Scholastiker Pierre Roger de Beaufort, der 1342 als Klemens VI. Papst zu Avignon wurde. In Prag gründete Karl IV. 1347 auch die erste Universität im Reich. Für Verwaltung und Rechtsprechung richtete er eine Kanzlei ein. An ihre Spitze trat mit dem Schlesier Johannes

von Neumarkt ein hervorragender Mann, der nicht nur die lateinische Kanzleisprache pflegte, sondern auch deutsch schrieb. Aus dieser Kanzlei ist Johannes von Saaz hervorgegangen, der den „Ackermann von Böhmen“, die große deutsche Dichtung des 15. Jahrhunderts verfaßte. Hier wurde die neuhochdeutsche Sprache ausgebildet, die auf dem Weg über die sächsische Kanzlei Luthers Bibelübersetzung bestimmte. An der Prager Universität und der kaiserlichen Kanzlei finden wir auch Matthäus von Krakau, den späteren Bischof von Worms.

Der Hof Karls IV. hat für die Kunst ein neues Bildideal formuliert. Das geschah wesentlich durch die Parler. Ihr Menschenbild ist uns nach den vielen Verlusten durch den Hussitensturm am meisten in den Triforiumsbüsten des Prager Veitsdoms und den figürlichen Reliefs am Altstädter Brückenturm gegenwärtig. In der neueren kunstgeschichtlichen Terminologie bezeichnet man diese beginnende Spätgotik ab 1380/90 bis 1440 als „Weichen Stil“ – nach den fließenden Falten und der Zartheit der dargestellten Hautpartien –, öfter nennt man ihn auch den „Schönen Stil“³. Doch ist man jetzt nach dem Einbruch vorwiegend osteuropäischer Nationalismen in den deutschen Kulturraum, aber auch infolge der nationalen Identitätskrise einiger bisher dem deutschen Volk zugerechneter Gebiete und Menschen, dazu übergegangen, vom „internationalen Stil“⁴ zu reden – als ob nicht viele Stile „international“ wären. Besser würde man vom „Lyrischen Stil“ sprechen, umso mehr, als mit ihm die „Ars nova“ der Musik, die den Minne- und Meistersang ablöste, sich ausbreitete.

In der Malerei wird der neue Typus durch den aus Straßburg berufenen Nikolaus Wurmser⁵, durch den derberen Theoderich von Prag und die in ihren Werkstätten sich bildende „Böhmische Malerschule“ vertreten. Dort entstehen aus mystischer Frömmigkeit neue Bildmotive, unter ihnen: der *Schmerzensmann*, das *Vesperbild* und die *Schöne Madonna*⁶. An ihrer Ausbildung und Ausbreitung ist Prag maßgeblich beteiligt. Aus Straßburg wird für das Jahr 1404 berichtet: „Dies Jahr kam ein künstliches Marienbild her aus Prag in Böh-

¹ So nach ihrem Standort, heute im Inneren des Gebäudes, genannt. Ursprünglich dürfte sie dem Liebfrauenstift gehört haben. Das Kapuzinerkloster wurde erst im 17. Jahrh. errichtet.

² Der Veranschaulichung dieses „Parler-Stils“ dienten mehrere große Kunstausstellungen: Wien 1962 (Europäische Kunst um 1400); Frankfurt am Main 1975/76 (Kunst um 1400 am Mittelrhein); Köln 1978/79 (Die Parler und der Schöne Stil). Die zahlreiche kunstgeschichtliche Literatur zum Thema im Frankfurter Ausst.-Kat. 177–184.

³ So der Untertitel der Kölner Ausstellung 1978/79.

⁴ Frankfurter Ausst.-Kat., 1–29.

⁵ Der Name läßt auf die Wormser Herkunft der Familie schließen.

⁶ Mit ihnen hängen weitere Darstellungen, vor allem Andachtsbilder zusammen: Christus in der Rast oder im Elend, die schmerzhaftige Mutter, Mater dolorosa, auch die Imago pietatis; die Beweinungs- und Grablegungsgruppen und die Kreuzwegstationen.

men, das sollten die Junkherren von Prag gemacht haben; man nannte es das traurige Marienbild⁷.

Kaiser Karl IV. hat durch die 1356 zu Nürnberg und Metz verkündete „Goldene Bulle“ die Verfassungsurkunde des Reiches erlassen. Er hat auch in die deutsche Innenpolitik eingegriffen. Als Staatsmann hat er dem Imperium – er war der Enkel Kaiser Heinrichs VII. – im Osten des Reiches, in Böhmen und Österreich, in Schlesien und Mähren ein neues Kraftfeld geschaffen. Ihm waren auch die dort wohnenden nichtdeutschen Völker zugeordnet, ebenso wie die seit Generationen kolonisierten Grenzmarken im Nordosten: Schlesien und das Deutschordensland Preußen. Sosehr aber Karl IV. selbst auf Ausgleich unter den „Nationen“⁸ bedacht war und gerade in Böhmen den Tschechen Zugeständnisse machte, über den sich gegenseitig steigern den nationalen Leidenschaften, die schließlich zur hussitischen Revolution führten, ist die Kulturkonzeption Karls IV. zerbrochen. Professoren und Studenten zogen aus, Hohe Geistliche resignierten, Angehörige der Kanzlei verschrieben sich neuen Herren. Wien und Nürnberg, Breslau und Leipzig, die Hansestädte und das Deutschordensland traten die Nachfolge an.

Karl IV. hat die Auflösung seines Lebenswerkes in Prag nicht mehr erlebt. Als er, ein gläubiger, der mystischen Frömmigkeit zugetaner Christ, 1378 das Zeitliche segnete, schien der neuen Hauptstadt politischer Bestand, ihrem Erzbischof geistliche Autorität, ihrer neuen Universität wissenschaftliche Fruchtbarkeit, ihrer Kultur Wachstum und Ausbreitung gesichert. Unter seinen Söhnen Wenzel, der 1378 die Nachfolge antrat, 1400 als Kaiser abgesetzt wurde, aber bis 1418 König von Böhmen blieb, und Sigismund, der von 1410–1437 das Reich regierte, traten jedoch Niedergang und Aufspaltung ein.

Der alte Peter Parler starb 1399. Doch hatte bis dahin seine Sippe in ganz West- und Süddeutschland ihre Wirksamkeit entfaltet. Neben den Parlern zu Köln waren es die zu Gmünd, zu Ulm, zu Freiburg und an anderen Orten. Zu Straßburg heißen sie „die Junker von Prag“⁹; zwei von ihnen, Michael und Klaus, werden zwischen 1383 und 1399 Münsterbaumeister. Der von Michael gezeichnete Riß der Münster-Westseite zeigt auch den Bilderschmuck in gewandten kolorierten Figurenzeichnungen und läßt damit die Verflochtenheit von Architektur und Plastik erkennen.

In Prag war es unterdes zu folgenschweren Auseinandersetzungen zwischen dem König Wenzel und verschiedenen kirchlichen und weltlichen Gruppen gekommen, die auch ein starkes soziales Gefälle zwischen Deutschen und Tschechen bloßlegten. In einem Streit des Königs mit dem Erzbischof von Prag, 1393, wurde der Generalvikar Johann von Pomuk – ein Deutscher – mißhandelt und in der Moldau ertränkt¹⁰. Die Kirchenreform beschäftigte und erhitzte die Gemüter. Das große Schisma der Päpste von Avignon

und Rom focht den Gedanken der Kircheneinheit an und schürte die Spannungen unter den Völkern. Der Prediger Johann Hus trat auf. Er vertrat die Lehre des als Ketzer verurteilten Engländers John Wiclef. Er wurde Vorkämpfer der tschechischen Belange im Gottesdienst, an der Universität und auch bei Hof als Beichtvater der Königin Sophie. Er war ein Anhänger des Papstes zu Avignon und ein Feind der Deutschen. Er erreichte beim König, den die Kurfürsten 1400 als Kaiser entthront und durch Ruprecht von der Pfalz (1400–1410) ersetzt hatten, daß die Universität eine tschechische Hochschule wurde. Durch das Kuttenberger Dekret von 1409 erhielt in Rektorwahl und Sachen des Studiums die „böhmische“ (aus Tschechen und eingewanderten Deutschen bestehende) Nation drei Stimmen, die übrigen drei Nationen zusammen nur eine Stimme. Aus Protest verließen an die 1000 Professoren und Studenten Prag und gründeten in Leipzig unter Protektion der sächsischen Fürsten eine neue Universität.

Die Vorgänge an der Universität ließen nun in aller Öffentlichkeit kund werden, was sich seit dem Tode Karls IV., nur den Betroffenen spürbar, vollzog: Gelehrte und Künstler wanderten ab, in erster Linie nach Breslau und Wien, aber auch nach Danzig und Nürnberg, nach Köln und Paris, nach Heidelberg und Straßburg. Unter ihnen befand sich auch der künftige Bischof von Worms, Matthäus von Krakau. Sein Lebensweg und Werdegang sind beispielhaft. Um 1340 ist er geboren, wo ist ungewiß. Die Vorfahren waren wohl in Krakau beheimatet. Friedrich Zorn schreibt¹¹, er sei eines Schuhmachers Sohn. Sein von Heinrich Boos mitgeteilter Familienname „Notarii“¹² läßt dagegen erkennen, daß er vom Rechtsgelehrten- und Beamtenstande herkam. In Prag wird er zuerst genannt. 1355 ist er dort Baccalaureus artium, 1367 Magister, 1392 Propst. Bald danach verläßt er Prag und geht nach Paris. 1395 wird er Kanzler der Universität Heidelberg. Bei seinem Kur-

⁷ Otto Kletzl, Die Junker von Prag in Straßburg, Frankfurt/M. 1936, 12, aus den (verbrannten) Collectaneen des Straßburger Stadtbaumeisters Daniel Specklin. Noch Oseas Schadaeus weiß in seinem Münsterbüchel von 1617 das gleiche zu berichten.

⁸ Den Begriff „Nation“ verstand man damals noch ganz anders als schon 50 Jahre später oder gar seit dem 18. Jh. Die Universität Prag zählte 4 Nationen: die böhmische, bairische, sächsische und polnische. Zur „bairischen Nation“ gehörten Österreich und ganz Süddeutschland bis nach Schwaben, Franken und Hessen. Auch in der „polnischen Nation“, die sich auf Schlesien, Preußen und Polen erstreckte, waren überwiegend Deutsche vertreten. Der Anteil der Tschechen aus der „böhmischen Nation“ betrug bei Gründung der Universität $\frac{1}{6}$, er wuchs bis zum Kuttenberger Dekret auf $\frac{1}{5}$.

⁹ O. Kletzl, wie Anm. 7.

¹⁰ 1729 als Johann Nepomuck, Märtyrer des Beichtsigels, auf Betreiben der Jesuiten heiliggesprochen.

¹¹ Fr. Zorn, Wormser Chronik, hrsg. v. W. Arnold, Stuttgart 1857 bzw. Neudruck Amsterdam 1969, 158.

¹² Hch. Boos, Geschichte der rhein. Städtkultur, Bd. II., Berlin 1897, 252; A. Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands, Berlin/Leipzig 1954, Bd. V, 2. Bes. 816 ff. u. Anm. 2.

fürsten, Ruprecht III., dem Gegenspieler König Wenzels, stand er in hohem Ansehen. 1403 war er Mitglied einer deutschen Gesandtschaft zu Papst Bonifaz IX. in Rom. Er war Verfasser oder Mitverfasser mehrerer kritischer Reformschriften, so der „Squalores Curiae Romanae“ und des „Speculum aureum de titulis beneficiorum“, die sich gegen die Mißstände, insbesondere die Simonie an der Kurie, wendeten, sowie einer volkstümlichen „Ars moriendi“. 1405 wurde er Bischof von Worms. Als solcher wurde er in die mannigfachen Streitigkeiten mit dem Rat und der Bürgerschaft verwickelt. Während seiner Amtszeit kam 1407 die „große Pfaffenrachtung“¹³ zustande. Er wurde auch in die Auseinandersetzung des Königs Ruprecht mit den Städten, die im „Marbacher Bund“ organisiert waren, einbezogen¹⁴. Bischof Matthäus starb schon am 5. März 1410, zweieinhalb Monate vor seinem König Ruprecht.

Das Grabdenkmal, das man König Ruprecht in der Heiligeistkirche zu Heidelberg setzte, und das als einziges Pfalzgrafendenkmal 1693 von den Franzosen nicht zertrümmert worden ist, trägt alle Merkmale des „Schönen Stils“ zur Schau. Diese am Hofe Karls IV. geprägte Kunst hatte, wie wir hörten, bereits ihre Werkstätten vom unruhig gewordenen Prag an Orte verlegt, die ein ersprißlicheres Schaffen versprachen. Möglicherweise war der unbekannte Bildhauer des Doppelgrabmals schon 1395 nach Heidelberg gelangt, als Matthäus von Krakau dort Kanzler wurde.

Die allgemeine politische Lage war auch der Grund dafür, daß „einer der führenden Bildhauer . . . ein Künstler von europäischem Rang, der *Meister der Schönen Madonnen*“¹⁵ Prag verließ. Die Forschungen über ihn seit den 20er Jahren haben verdeutlicht, daß hier nicht bloß der „Zeitstil“ am Werke war, sondern eine geniale Persönlichkeit diesen Typus – und ebenso den einer bestimmten Auffassung des Vesperbildes – geprägt und an verschiedenen Orten, namentlich im deutschen Osten, in immer neuen Gestalten verwirklicht hat. Vielleicht war es einer der Parler vom Niederrhein, etwa der Kölner Heinrich? Er hat eine große Werkstatt besessen und Schüler ausgebildet, und er hat nicht nur für die Stätten, an denen er sich aufhielt, sondern auch für auswärtige Auftraggeber gearbeitet.

Der Weg, den er einschlug, läßt sich anhand der hinterlassenen Werke verfolgen und zeitlich einordnen. Wir halten uns dabei in der Hauptsache an die Darstellungen von Adolf Feulner und Karl Heinz Clasen. Clasen setzt sich nachdrücklich für die niederrheinische Herkunft des Meisters ein. Zwischen 1390/1400 sieht er ihn im Deutschordensland Preußen tätig. Sein Hauptwerk wurde dort die Schöne Madonna der Johanneskirche zu Thorn, die leider seit 1945 verschollen ist. Sie trägt alle Merkmale individueller Formgebung in Komposition und Faltenführung zur Schau. In der Thorner Zeit entstand auch das Vesperbild der Ermitage in Leningrad (Vorkriegsbesitz), das wohl aus Ostpreußen



Muttergottes aus der Elisabeth-Kirche, Breslau (jetzt im Museum Warschau)

¹³ Boos, wie Anm. 12, 262 ff.

¹⁴ Boos, wie Anm. 12, 256.

¹⁵ So A. Feulner u. Th. Müller, *Geschichte der deutschen Plastik*, München 1953, 227. Zum „Meister der Schönen Madonnen“, der als solcher von Wilhelm Pinder kreiert wurde: W. Pinder, *Zum Problem der Schönen Madonnen um 1400*, *Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen*, 44, Berlin 1923; Karl Garzarolli v. Thurnlackh, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941; A. Feulner, *Der Meister der Schönen Madonnen*, in: *Zschr. d. dt. Vereins f. Kunstwissensch.*, Bd. 10, 1943; K. H. Clasen, *Die Schönen Madonnen*, Königstein 1951; Ders., *Der Meister der Schönen Madonnen*, Berlin u. New York 1974. E. Zimmermann-Deißler, *Vier Meister mittelrheinischer Plastik um 1400*. In: *Städel-Jahrbuch* 3/4, Frankfurt 1924. Ferner die Beiträge in den *Ausstellungskatalogen* von Anm. 2.

stammt. Zwischen 1400/1410 arbeitet der Meister in Breslau. Dort entstehen die Schöne Madonna der Elisabethkirche sowie für die gleiche Kirche und die Sandkirche weitere Vesperbilder¹⁶. Von Breslau führt ihn sein Weg nach Österreich, wo er vielleicht in Wiener-Neustadt ansässig wird. Damals dürfte er auch sein temperamentvollstes Werk, die Madonna in Böhmischem-Krumau geschaffen haben (heute im Kunsthistorischen Museum Wien). Das Wanderleben des Meisters ist damit aber noch nicht zu Ende. Es scheint, als sei er schließlich im Salzburger, am ehesten in Salzburg selbst, ansässig geworden. Das Vesperbild zu Venzone im Friaul von 1424 könnte seine letzte Arbeit sein.

Die „Schönen Madonnen“ verbreiteten sich auch am Rhein, zunächst mehr am Nieder- als am Oberrhein. Das konnte auf mehrfache Weise geschehen: in einheimischen Werkstätten wuchsen Künstler heran, die in der Tradition des Bildhauens und Bildschnitzens und meist auch der Malerei ihrer Landschaft blieben, und die in einer immanenten Stilentwicklung dem Zeitideal des „Schönen“ huldigten.

Es war schon vom 2. Drittel des 14. Jahrhunderts an in Vorbereitung. Werke wie die Heiligengestalten am Petersportal des Kölner Doms, die Schreinfigürchen in Oberwesel oder die prächtige Eleganz in der Straßburger Katharinenkapelle wiesen in die Zukunft, in der der Stil Karls IV. Gestalt annehmen sollte. Doch gleichzeitig gewinnen Einflüsse von außen, nennen wir sie nach den Orten, an denen sie gültig formuliert wurden, von Thorn also und von Dijon, die Oberhand. Hier wirken zwei große Bildhauer: der Niederländer Claus Slüter, und der Ostdeutsche aus dem Parlerkreis, der anonyme Meister der Schönen Madonnen, dessen Lebensweg wir gerade nachzuzeichnen versucht haben¹⁷. Trotz größerer nachbarlicher Nähe Slüters: der Meister aus dem Osten hat an der Ausformung der Bilder den stärksten Anteil. Man ist versucht, ihn selbst oder einen Meisterschüler am Rhein tätig zu sehen.

Unter allen Schönen Madonnen am Rhein gibt eine den Typus der Breslauer Elisabethkirche vollkommen wieder, das ist die Muttergottes von Worms-Horchheim. Nur der Umstand, daß sie in einer neueren, die Oberfläche des Schnitzwerks beeinträchtigenden und etwaige Ausbesserungen verbergenden Fassung infolge ihrer Restaurierung bei Busch in Steinheim auf uns gekommen ist, hindert uns, die Eigenhändigkeit zu behaupten.

Der statuarische Aufbau ist in Breslau und Worms derselbe, doch sollten Material und Größe berücksichtigt werden. Die Breslauerin, nach dem Kriege nach Warschau verschleppt, jedoch 1978/79 in Köln ausgestellt, ist 126 cm hoch, vollrund und besteht aus Kalkstein, die von Horchheim mißt 106 cm und ist aus Lindenholz geschnitzt, mit abgeflachter Rückseite. Beide Figuren sind oder waren farbig gefaßt¹⁸.



Muttergottes in der Heiligkreuz-Kirche, Worms-Horchheim

¹⁶ Clasen begründet die Anwesenheit des Meisters in Breslau auch mit einem von ihm gearbeiteten Schlußstein mit der hl. Hedwig in der Sandkirche zu Breslau, vgl. Die Schönen Madonnen, wie Anm. 15, 1, 4, 6, 19.

¹⁷ Peter Metz, Die Muttergottesstatue von Hallgarten und ihre europäischen Zusammenhänge. In: Festgabe für Christian Rauch, Mitt. d. Oberhess. Gesch. Vereins, NF 44, Gießen 1960, denkt noch an den Einfluß einer weiteren großen Bildhauerpersönlichkeit, an Giovanni Pisano.

¹⁸ Ausgestellt war die Muttergottes von Horchheim: 1927 in Darmstadt (Alte Kunst am Mittelrhein, Kat. Nr. 110) u. 1975/76 in Frankfurt (Kunst um 1400 am Mittelrhein, Kat. Nr. 7 m. Abb.). Abgebildet war sie außerdem in der Festschrift 75 Jahre Heiligkreuz-Kirche Worms-Horchheim 1910–1985. Worms 1985, 17, in einem Bericht über die Frankfurter Ausstellung, Wormser Zeitung v. 10./11. 1. 76 und in meinem oben [17] genannten Artikel, Wormser Zeitung v. 3. 12. 85.

Die stehende Maria trägt das Jesuskind auf dem rechten Arm und reicht ihm mit der linken einen Apfel. Der nackte Knabe sitzt mit übergeschlagenen Beinen. Er greift mit der rechten Hand nach dem Apfel, während die linke an das vom Unterarm der Mutter hochgeraffte Gewand faßt. Indem Maria das Kind ansieht und den Kopf etwas neigt, geht der Blick des Jesusknäbleins an dem Betrachter vorbei in die Ferne¹⁹. Wichtigster Ausdrucksträger der Figur ist neben den sichtbaren Kopf- und Körperpartien das Gewand. Obwohl es die leichte Drehung Mariens in der Hüfte verhüllt und nur durch das durchscheinende Knie des Spielbeins andeutet, offenbart es mit dem ausholenden dreifachen Schwung von Bügel- und Schüsselfalten, die bis zum Ellenbogen reichen, ein inniges Mutter-Kind-Verhältnis. Dadurch wird das Rund über dem Herzen Mariens gebildet, in dem die Hände der Mutter ebenso wie die Beinchen des Kindes Platz finden. Die Stoffmasse des Mantels fällt über den linken Ellenbogen wie eine Kaskade nieder und wird von einer weichen Diagonalfalte über dem linken vorgestellten Fuß abgemildert. Die doppelte Umrahmung des Gesichtes Mariä durch Haare und Kopftuch²⁰ trägt das Ihre dazu bei, das Bildmotiv der Mutterliebe in Schönheit darzustellen.

Im Vergleich mit Thorn, dessen Muttergottesstatue²¹ als Erstformulierung der „Schönen Madonna“ angesprochen wird, bringt der Typ Breslau eine andere Aufteilung der Faltenanordnung. In Thorn wird das zentrale Spiel mit dem Apfel von drei immer weiter ausgreifenden Falten unterfangen. Die Kaskade des geschürzten Mantels bildet sich unter dem rechten Ellenbogen Mariens, während das vom linken Unterarm gehaltene Kind sich weit zurückbeugt. Der Umriss der Figur wird dadurch kontrapostisch betont.

In Breslau wird die Faltenkaskade zum Thronszitz des Kindes, die großen Schüsselfalten aber nehmen den Ausdruck bergender mütterlicher Fürsorge an. Dieser Breslauer Formenkanon erlangt im Werk des Madonnenmeisters besondere Verbindlichkeit, auch wenn die Krumauerin sich noch einmal stärker dem Aufbau des Thorner Bildes verpflichtet. Die Miniatur in einer Augustinus-Handschrift des Herzogs Ernst des Eisernen von Österreich zeigt den Breslauer Typus, die Salzburger Franziskanerkirche wiederholt ihn abermals. Er begegnet noch in schwäbischen Nachfolgefiguren oder zu Faisten²². In die Breslauer Zeit des Meisters fällt auch die Formulierung der anderen bevorzugten Bildgestalt des „Weichen Stils“, der Darstellung des Vesperbildes mit Maria, die den Leichnam Christi im Schoß trägt. Ein solches in der für den Madonnenmeister charakteristischen Form mit dem fast waagrecht ausgestreckten Christusleib besaßen die Elisabethkirche und die Sandkirche²³.

Die *Schöne Madonna*, die *pulchra imago* und das Vesperbild, die *tristis imago* wurden sowohl für den örtlichen Bedarf geschaffen, als auch für auswärtige Auftragge-

ber gearbeitet. Wir wissen das aus der bereits erwähnten Nachricht, daß 1404 die „Junker von Prag“ ein „trauriges Bild“ nach Straßburg lieferten²⁴. Auf ähnliche Weise dürfte auch unsere „Schöne Madonna“ nach Horchheim gelangt sein. Ihre Entstehungszeit liegt im 1. Jahrzehnt nach 1400.

Wie aber kam ein Auftrag von Worms nach Breslau, oder, anders betrachtet, warum gelangte ein solches Werk der ostdeutschen letztlich von Prag geprägten Schule, gerade nach Worms? Hier begegnen wir wieder dem gelehrten Wormser Bischof Matthäus von Krakau. Während seines Episkopats ist die Horchheimer Muttergottes entstanden. Sie war ein Auftrag der damals gebildeten Marienbruderschaft im domstiftischen Rheindorf Horchheim, zu deren Aufgaben laut Visitationsbericht im Wormser Synodale von 1496²⁵ die Ausschmückung des Marienaltars in der Pfarrkirche zum Hl. Kreuz gehörte. Selbstverständlich hat sich die Marienbruderschaft über ihren Pfarrer an Domkapitel und Bischof gewendet. Dieser entsprach ihrer Bitte und leitete den Auftrag dem in seiner böhmisch-schlesischen Heimatlandschaft tätigen, damals schon berühmten und ihm wohl auch persönlich bekannten Künstler zu.

Ob der Breslauer Typus der Horchheimer Muttergottes Nachfolger in Worms selbst hatte, läßt sich nicht mehr feststellen. Auch im pfälzischen Gebiet der angrenzenden Diözese Speyer sind „Schöne Madonnen“ nicht bekannt. Doch befindet sich im elsässischen Marienthal bei Hagenau, das durch eine heute noch bestehende Wallfahrt ausgezeichnet ist, eine geschnitzte Muttergottes vom Typus Breslau-Horchheim²⁶. Die Kirche gehörte zu einem Wilhelmitenklaster. Es ist möglich, daß diese in Straßburg angesehene Kongregation, die auch in Worms durch das Kloster „Zu den Remeyern“ vertreten war, diese Figur gestiftet hat. Ihren Weg nach Marienthal können wir nicht mehr nachge-

¹⁹ Was auch bei Änderung des Standortes und der Augenhöhe, wie sie das Bild im Frankf. Kat., vgl. Anm. 18, wiedergibt, erhalten bleibt.

²⁰ Im letzten Zustand trugen Mutter und Kind barocke Kronen; doch hat wahrscheinlich Maria ursprünglich keine Krone getragen.

²¹ Clasen nimmt die Schöne Madonna im Mus. Budapest, die aus dem „französisch-deutschen Grenzgebiet“ stamme, vgl. D. Schön. Mad., 3, 7, (nach Feulner, D. Mstr. d. Schön. Mad., 30, kommt sie aus Amiens) als ältestes Werk des Meisters in Anspruch. Ihm folge die Madonna im Mus. Bonn, D. Schön. Mad., 5, 8, 9.

²² Schwäbische Beispiele sind die Muttergottesbilder von Horb oder Veringendorf.

²³ Abb. bei Clasen 20, 21.

²⁴ Vgl. Anm. 7.

²⁵ Das Wormser Synodale von 1496. Hg. Friedrich von Weech. Karlsruhe 1875, 17.

²⁶ W. Hotz, Handbuch d. Kunstdenkm. im Elsaß u. in Lothringen, München 1976³, 114. Die Figur ist leider durch Neufassung beeinträchtigt. M. Barth, Handb. d. elsässischen Kirchen im Mittelalter, Straßburg 1960, 794. In Marienthal befand sich auf dem Hauptaltar auch ein Vesperbild.



Muttergottes, Faisten an der Alz (Salzburg)



Miniatur: Erzherzog Ernst der Eiserne vor der Muttergottes. Wien, Österr. Nationalbibl. Handschr. der Reden Augustus (Cod. Ser. n. 89). (aus dem Kloster Reun/Steiermark)



Muttergottes aus Krumau (Böhmen),
Wien, Kunsthist. Museum



Muttergottes in der Pfarrkirche,
Steinheim am Main



Muttergottes aus der Umgebung von Worms,
Darmstadt, Hess. Landesmuseum



Muttergottes in der Pfarrkirche Ranoldsberg
bei Mühlendorf (Salzburg)



Muttergottes in der Pfarrkirche Marienthal
bei Hagenau (Elsaß)



Muttergottes vom Gautorplatz in Mainz,
Darmstadt, Hess. Landesmuseum



Tonfigürchen Betende Heilige, Worms, Museum im Andreasstift



Tonfigürchen der Muttergottes, Worms, Museum im Andreasstift



Heimsuchung, Tonfiguren aus Liebfrauen, Worms, Museum im Andreasstift

hen. Der formale Aufbau des Bildes entspricht dem von Horchheim, nur ist es in sich geschlossener, in der Gewandung geraffter verstanden und mehr auf eine statuarische Mitte eingestellt²⁷.

Die Horchheimer „Schöne Madonna“ wurde in der weiteren mittelhheinischen Kunstlandschaft nicht als Fremdkörper empfunden. Ihre Stilgesinnung war dem hier gewachsenen Formideal benachbart. Wir können es nach dem erhaltenen Denkmälerbestand zunächst in zwei Gebieten lokalisieren: im Mainraum beiderseits Frankfurt und im Rheingau. Träger der Frankfurter Richtung scheint der dortige Dombaumeister Madern Gerthner²⁸ zu sein, dessen bildhauerisches Schaffen zwar urkundlich nicht erwähnt wird, aber im Zusammenhang seiner Bauten angenommen werden darf.

Der Breslau-Horchheimer Typ begegnet uns recht ausgeprägt in Steinheim am Main²⁹. So sehr auch im Aufbau der Figur und in ihren großen Schüsselfalten das Vorbild sichtbar wird, so sind doch die Einzelheiten, vor allem die pausbäckige Gesichtsbildung Mariens und der Körper des Jesuskindes mehr der einheimischen Auffassung verbunden. Noch stärker treten diese Züge bei der Muttergottes zu Schmerlenbach im Spessart³⁰ in Erscheinung. Auch hier ist das Vorbild der Schönen Madonna unverkennbar, doch ist alles vereinfacht und vergrößert, wozu auch das Material beiträgt. Mit diesem Werkstoff des gebrannten Tons wird aber zugleich die Verbindung zum Rheingau gebildet, in dem die Tonplastik in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts hervorragende Werke schuf. Auch dort klingt das Thema „Schöne Madonna“ auf. Seine beste Ausformung hat es in der „Weinschrötermadonna“ von Hallgarten³¹ gefunden. Die gleiche Model wurde für die aus Kloster Eberbach stammende Madonna im Louvre³² verwendet. Eng verwandt mit der Hallgartnerin sind die Binger Tonfiguren der Heiligen Katharina und Barbara³³. Das melodiose Schwingen ihrer Gewänder ist den ostdeutschen Schönen Madonnen genauso nahe wie der Muttergottes Slüters im burgundischen Dijon³⁴. Diese Zusammenschau offenbart wieder einmal die Koinzidenz der Formen, die uns als „Zeitstil“ begegnet.

Die mittelhheinische Tonplastik führte damals in Worms zur Einrichtung einer Werkstatt, die Tonfigürchen, zwischen 6 und 11 cm hoch, als Engel und Heilige herstellte³⁵. Sie dienten als Pilgerandenken und Devotionalien. Die reduzierte Form zeigt deutlich den „weichen Stil“, namentlich bei einem Madonnenbildchen im Besitz des Museums im Adreasstift.

Doch ist auch die Großplastik im Wormser Raum vertreten. Ein bezeichnendes Werk ist eine stehende Madonna im Darmstädter Landesmuseum. Sie stammt, laut Katalogangabe „aus der Nähe von Worms“³⁶. Bei aller Beziehung zum Breslau-Horchheimer Typus wird hier eine andere Auffassung deutlich. Die Anordnung der Falten erfolgt entlang einer G-Linie vom

Kopf Mariens zum Jesuskind und dann abwärts von der Körpermitte in einem spitzen Dreieck, das sich stumpf zwischen den von beiden Armen herabhängenden Zipfeln verbreitert und schließlich bogenförmig über den Füßen ausläuft. Die Figur ist frontal dem Betrachter zugewendet.

Eine Heimsuchung in Ton, vom Wimberg des Südportals der Liebfrauenkirche³⁷, ist in ihren schlichten Formen nicht dem Schönen Stil zuzurechnen. Doch eignet ihr etwas erdhafte Gebundenheit, und sie bezieht in dieser Verhaltenheit – das Thema ist hier einmal nicht von der Freude, sondern von der Geduld her behandelt – auch den Weichen Stil ein.

Die Darmstädter Plastik hat ein Seitenstück in einer Muttergottes zu Ranoldsberg bei Mühldorf am Inn. Es steht stärker als die Figur aus der Wormser Gegend unter dem Einfluß der „Schönen Madonnen“, wie sie sich in Salzburg und am Inn in verschiedenen Stücken erhalten haben.

In der gleichen Landschaft, in Faisten, ist noch eine Variante des Breslauer Typus vertreten, die vielleicht vom Bild in der Salzburger Franziskanerkirche abzuleiten ist³⁸.

Der Stil der Schönen Madonnen, der „Weiche Stil“ erlebt am mainzischen Mittelrhein und in Worms eine Nachblüte, die durch mehrere Werke erläutert wird. In Mainz ist es die ansehnliche Steinmadonna vom Gautorplatz. In ihr begegnet noch einmal die üppige Faltenpracht der Breslauer Madonna, verbunden mit mittelhheinischen Motiven der Tonplastik von Hattenheim und der Gruppe um die Mainzer Weinstrauchmadonna aus der Karmeliterkirche³⁹.

²⁷ Die einzige Schöne Madonna im Oberelsaß steht in der Pfarrkirche von Sulzmatt, Hotz, Hdb. wie Anm. 25, Abb. 266. Sie schließt sich an die Madonnen der Salzburger Zeit des Meisters an.

²⁸ W. Paatz, Verflechtungen i. d. Kunst der Spätgotik, Heidelberg 1967; zur Architektur: Fr. W. Fischer, Die spätgotische Kirchenbaukunst am Mittelrhein 1410–1520, Heidelberg 1962.

²⁹ In der Pfarrkirche Steinheim, Lindenholz, 93 cm, neue Fassung. Der Strahlenkranz spätere Zutat. Das Bildwerk stammt angeblich aus Hanau.

³⁰ Wallfahrtskirche Schmerlenbach, Ton, 104 cm. Hotz, Odenwald u. Spessart, München 1974, 56, Abb. 78.

³¹ Pfarrkirche Hallgarten, Ton, 113 cm, neuere Fassung. P. Metz, wie Anm. 17.

³² Ausst.-Kat. Frankfurt 1975/76, Kat.-Nr. 74, Abb. 126.

³³ Ebda. Nr. 75, 76, Tf. V, Abb. 127.

³⁴ P. Metz, wie Anm. 17, 76.

³⁵ Ausst.-Kat. Frankfurt 1975/76, 82 ff. m. Abb. 63; Kat. 49, 50.

³⁶ Lindenholz, 130 cm, Reste alter Fassung, Krone u. Zepter ergänzt. Ausst.-Kat. Darmstadt 1927, Nr. 84; H. Feldbusch, Madonnen, Engel, Heilige. Gotische Holzskulpturen aus d. Hess. Landesmuseum Darmstadt, 1952, Nrn. 8–10. Die genaue Herkunft läßt sich nicht mehr ermitteln. Die Unterlagen des Original-Katalogs sind 1944 verbrannt.

³⁷ Museum im Adreas-Stift, Ton, 95 cm, Spuren alter Fassung.

³⁸ Landesmuseum Darmstadt, Sandstein, 105 cm. Ausst.-Kat. Darmstadt 1927, Nr. 109, Tf. 12. Ausst.-Kat. Frankfurt 1975/76, Nr. 22, Abb. 50.

³⁹ Ausst.-Kat. Frankfurt 1975/76, 58–62, Nrn. 30, 31, 33.

In der Grabmalplastik ist das Epitaph der 1410 verstorbenen Anna von Dalberg in der Katharinenkirche zu Oppenheim⁴⁰ eine Umsetzung der gemessen schwingenden Linien der Hattenheimerin in Stein. Ganz anders das Grabdenkmal des Erzbischofs Konrad III. von Daun im Mainzer Dom († 1434)⁴¹, das den Kirchenfürsten mit den Begleitfiguren von Engeln und Löwen, den energischen Falten des Pluviale, der Art, wie die Hände das Brevier und den die ganze Darstellung beherrschenden Stab ergreifen, in der Formenfreudigkeit des „Schönen Stils“ geradezu barock interpretiert. Man wollte das Daungrabmal mit der Werkstatt Madern Gerthners in Verbindung bringen⁴², mehr noch lebt in ihm ein Nachklang des Stils unserer Horschheimerin.

Seine Merkmale trägt auch in abgeklärter Weise ein Wormser Werk zur Schau, das einzige Steindenkmal, das wir aus dieser Zeit noch besitzen: der Dreijungfrauenstein aus dem Bergkloster in der Nikolauskapelle des Doms⁴³. Die Prinzessinnen St. Embede, St. Warbede und St. Wilbede stehen unter einer gotischen Dreierarkade. Die elegant gezeichneten Bogen haben Eselsrückenform, sind durch Fialen voneinander getrennt, mit Krabben besetzt und von Kreuzblumen gekrönt; man merkt, daß der Bildhauer auch Erfahrung im Bauen hat. Hier sind nun die drei gekrönten Mädchen nebeneinander dargestellt, ähnlich in ihren Gesichtern, die von lang herabfließenden Haaren gerahmt werden, mit Palmen und Büchern und in reichen Gewändern. Der Meister verwendet bei zweien von ihnen das Motiv des Faltendreiecks vor der Körpermitte, bei der dritten geht der Gewandfluß glatt hernieder bis zu den Füßen. Den Kaskaden der geschürzten Mäntel mißt er im Gesamtbild des Steines besondere kompositorische Bedeutung bei.

Der Dreijungfrauenstein war ursprünglich wohl als Deckplatte einer Tumba angebracht. Arkaden werden ihn getragen haben. Der Meister, der ihn schuf, dürfte die Horschheimerin gekannt haben. Zu einer Nachfolge scheint es in Worms nicht gekommen zu sein. Schon nach der Jahrhundertmitte wurde in Worms der 1454 verstorbenen Äbtissin Lieba zu Maria-Münster ein Grabstein gesetzt⁴⁴. Er zeigt in betontem Maßwerkrahmen die etwas nach links geneigte Gestalt der Verstorbenen mit Buch und Stab. Der Kopf ruht auf einem Kissen, während sonst die Figur stehend, mit vorgestelltem Spielbein, gedacht ist. Der nur wenig an Haube, Ärmel und über den Füßen geknitterte Faltenfluß drückt sich in langen Linien aus. Das Bildwerk strahlt eine vornehme Ruhe aus. Die Zeit der reichen Gewänder, der „Weiche Stil“, die Zeit der „Schönen Madonnen“ und der „Traurigen Vesperbilder“⁴⁵ ist vorüber.



Grabstein der Äbtissin Lieba,
Worms, Museum im Andreasstift

⁴⁰ W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, I, Wildpark-Potsdam 1924, 204, Abb. 179.

⁴¹ Ausst.-Kat. Frankfurt 1975/76, 46–51, Abb. 30.

⁴² Ebda. 47 ff.

⁴³ W. Hotz, Dom zu Worms, Darmstadt 1981, Abb. 72.

⁴⁴ In der Andreaskirche, Mus. d. Stadt Worms. Die Inschrift lautet übersetzt: Im Jahre des Herrn 1454 starb am 7. Dezember die edle Frau Äbtissin Lieba (Zum Guldenring), die dieses Haus 38 Jahre glücklich führte. Möge ihre Seele in (Christus) ruhen.

⁴⁵ In der Diözese Worms ist ein tönernes Vesperbild in der Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen i. T. aus der Zeit um 1430 erhalten geblieben. Ein weiteres, späteres Vesperbild befindet sich in der kath. Kirche zu Birkenau im Odenwald.