

Vier Holzskulpturen aus privatem Kunstbesitz

Autor(en): **Müller, Richard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Oltner Neujaarsblätter**

Band (Jahr): **21 (1963)**

PDF erstellt am: **20.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-658955>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Vier Holzskulpturen aus privatem Kunstbesitz

Eine kurze Betrachtung und Würdigung von Richard Müller

Gottseidank läßt es sich noch nicht beweisen, daß die privaten Sammler von Kunstgegenständen im Aussterben begriffen seien; denn obschon seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts diese Sorte Menschen stetig kleiner wird, kann das ja nun noch lange nicht heißen, der Tag sei vorauszusehen, an welchem die trauernden Erben des letzten Sammlers die letzte private Kunstsammlung auflösen oder der öffentlichen Hand übergeben werden. Vielmehr ist anzunehmen, daß es immer wieder Menschen geben wird, die trotz aller noch so wuchernden Technisierung und damit Materialisierung des menschlichen Daseins, trotz aller Gier und Jagd nach Geld und sogenannten realisierbaren Gütern darauf versessen sind, rein geistige Werte in Gestalt von Kunstwerken um sich zu versammeln. Kunstwerke, die nicht vom Gesichtspunkt einer sicheren Kapitalanlage aus an Stelle von Landstücken an Seeufern oder hochkotierten Wertchriften zusammengetragen, sondern die rein um ihres geistigen Aussagewertes willen ausgewählt und vereinigt werden zu einer Schau, die in zwiefacher Hinsicht bedeutungsvoll ist: einmal tut sie unabdingbar das unbegrenzte Wirken schöpferischen Geistes kund, und dann eröffnet sie nach dem Goetheschen Wort «Sage mir, mit wem du umgehst, so sage ich dir, wer du bist; weiß ich, womit du dich beschäftigst, so weiß ich, was aus dir werden kann» (Maximen und Reflexionen aus «Wilhelm Meisters Wanderjahren») Einsicht in das Wesen, die geistige Persönlichkeit des Sammlers.

Der private Sammler steht in ständiger Verbindung, in unmittelbarer Berührung mit den Werken seiner Sammlung. Er kann ihnen gegenübertreten, wann er will, er ist unabhängig von bestimmten Zeiten; so wird er zur geistigen Zwiesprache die Stunden wählen, da er zu solch ernsthaftem Beginnen am besten aufgelegt ist. Er wird in dieser Zwiesprache nicht gestört von einem ständigen Menschenstrom, wie er die öffentlichen Sammlungen in der Zeit des Massentourismus und der kollektiven Besichtigungen durchzieht. Seine Kunstgegenstände stehen auch nicht irgendwie «museal» herum, losgelöst von jeder räumlichen Bindung, und schließlich sprechen sie auch nicht als vereinigt Kollektiv beispielsweise des 14. oder 17. Jahrhunderts oder der «holländischen Kleinbildmalerei des 18. Jahrhunderts» und wie diese Sammelbeurteile alle heißen mögen. In der häuslichen Luft der privaten Sammlung kommen die Kunstwerke als Einzelwesen, gewissermaßen von Mann zu Mann oder Aug in Auge mit dem Beschauer zur Einzelwirkung, um deretwillen sie ja doch meist vom Künstler geschaffen wurden. Freilich soll damit der Wert von Kunstmuseen und -galerien nicht etwa herabgesetzt werden. Sie sind heute geradezu zur Notwendigkeit geworden, und bei unszulande hat die Mehrheit des Volkes ihre Bedeutung denn auch erkannt, wie jeweils Volksabstimmungen über öffentliche Kredite für solche Institutionen beweisen. Denn nur diese Museen und Galerien ermöglichen es der breiten Volksmasse, in direkte und unmittelbare Berührung mit Kunstwerken zu kommen. Da gibt es nicht bloß vereinzelte Werke, versammelt oder geordnet nach dem Geschmack oder Gefallen einer Einzelperson, zu sehen; hier werden viele Kunstwerke nach Zeitabschnitten, nach «Schulen» und höchstens in solchen Zusammenhängen etwa nach besonders hervorragenden Meistern zusammen gezeigt. Die Absicht solcher Ausstellungen geht in den meisten Fällen dahin, eine Gesamtschau, einen Überblick zum Beispiel über eine Entwicklung der Malerei oder Bildhauerei zu geben, und in den großen Sammlungen unseres Landes, in Basel vorab, aber auch in Zürich und Genf, gelingt dies einigermaßen.

So unbestritten die Vorteile solcher Sammlungen sind, so zeigen sie eben doch auch eine Menge von Nachteilen, und einer der auffälligsten ist sicher der, daß das einzelne Kunstwerk in solcher

Umgebung meist viel zu wenig zur Geltung kommt. Man denke dabei bloß etwa an die sogenannten Kleinmeister, das heißt an die Maler, welche Bilder in Kleinformat hervorbrachten: neben den Schöpfungen von großflächigem Format verschwinden sie, wirken lächerlich, oder aber sie gehen, reihenweise nebeneinander und übereinander gehängt, ganz einfach in einer Vielzahl unter. Der Besucher einer solchen Sammlung, eines Kunstmuseums, bekommt außerordentlich viel zu sehen, sein Blick wird in die Breite geführt, bleibt aber an der Oberfläche haften und dringt selten in die Tiefe eines einzelnen Kunstwerkes. Außerdem werden Versuche einer Versenkung ins einzelne Werk durch andere Besucher ständig gestört; eine Zwiesprache mit dem Werk ist kaum möglich. Geht aber so nicht das Wesentliche, ja das Beste daran verloren? Der Beschauer vermag wohl an die Werke heran, niemals aber in sie hinein zu dringen. Ganz anders liegen die Verhältnisse in einer privaten Sammlung. Der Sammler wird ja niemals darauf ausgehen, eine Gesamtschau der Kunstentwicklung geben zu wollen. Die Gründe, welche ihm solches Unterfangen verunmöglichen, liegen so sehr auf der Hand, daß sie hier nicht einmal genannt werden müssen. Es sei nur darauf hingewiesen, daß die größten privaten Sammlungen aus fürstlichen und königlichen, in der neueren Zeit aus industriellen und kaufmännischen Häusern den Grundstock, die eigentliche Keimzelle eines umfassenden Museums abgaben, wenn sie schließlich einmal in die öffentliche Hand übergingen. Mehr wollten und konnten sie nicht bedeuten. Und warum nicht?

Ein echter Sammler wählt, was ihm gefällt. Dabei kümmert er sich vorerst überhaupt nicht um Entstehungszeit oder Herkunftsort oder gar kunsthistorische Elemente. Ihn ziehen auch selten in erster Linie formale Elemente an, sie reizen ihn höchstens dann auch zum Erwerb eines Kunstgegenstandes, wenn das dargestellte Wesen ihn zu fesseln vermag; mit andern Worten: er fragt zuerst nach dem Was, und erst lange danach folgt die Frage nach dem Wie. So wird sich der Kunstwerksammler aus dem unübersehbaren Bestand aller Arten von Kunstwerken und aller vergangenen Zeiten oder der Gegenwart das zulegen, woran er persönlich Freude hat. Daß er dazu einer bestimmten Kapitalkraft bedarf, die das Mittelmaß seiner Mitbürger im allgemeinen übersteigt, mag an sich vielleicht bedauerlich sein, ist aber nicht abzustreiten. Ferner braucht er auch den nötigen Platz, also eine geräumige Wohnung, zum Aufstellen oder Aufhängen seiner Werke, und in der heutigen Zeit, da die Wohnräume immer kleiner und niedriger werden (obschon der Mensch im Gegensatz dazu immer größer wird!), die Raumverhältnisse also enger, gedrängter und außerdem noch unpersönlicher werden, stößt solche Sammlertätigkeit auf oft beinahe unüberwindliche Hindernisse.

(Von jenen andern Sammlern, welche in ihrer Wohnung etwas nur darum aufstellen oder aufhängen, um es fremden Augen eindrucksvoll zeigen zu können, sei hier selbstverständlich abgesehen.)

Eine private Kunstsammlung setzt also neben einem gewissen Kapital auch eine geeignete Wohnung voraus — und außerdem den Willen und die Muße, dann auch darin zu wohnen! — alles Vorbedingungen, die dem heutigen Durchschnittsverdiener fehlen, da ja das Auto schließlich doch einmal bezahlt sein muß.

Das echte Sammeln geht nur in der Stille vor sich. Darum sind die Sammler meist stille Leute, die dem Lärm des öffentlichen Tages ausweichen. Noch mehr aber wollen sie diesen lärmenden Alltag von ihrer Sammlung fern halten, und darum ist es gar nicht selbstverständlich, einen Sammler dazu bewegen zu können, die verborgenen Schätze stiller Beglückung vor einem weiten Publikum auszubreiten.

Stellen wir uns einmal so ein Kunstwerk, sei es ein Gemälde oder eine Skulptur, im privaten Raume vor. Er erhält von ihm ein ganz bestimmtes Gesicht, es wird ein Hauptelement der Stimmung, die den Raum beherrscht. Kein Mensch mit sehenden Augen wird sich dieser einmal geprägten Grundstimmung zu entziehen vermögen, weil hier eben ein Kunstwerk zu seiner vollen Wirkung kommt. Der Sammler betrachtet es täglich, auf ihn wirkt es besonders stark. Er lernt es Zug um Zug bis in alle, auch die feinsten Einzelheiten kennen, ja, nach geraumer Zeit vermag er vor seinem inneren Auge die Züge, «die ihm teuer sind», jederzeit erstehen zu lassen, selbst wenn er weit entfernt von seinem Objekte ist. So, wie wir uns die Züge unserer

Familienangehörigen, mit denen wir die Wohnräume teilen, auch jederzeit vergegenwärtigen können, da sie ein Teil von uns selbst geworden sind. Währenddem das im Museum zu besichtigende Kunstwerk immer mehr oder weniger Fremdkörper bleibt, der durchaus als solcher betrachtet und empfunden wird, als ein uns wesensfremdes Kuriosum gewissermaßen, dringt das Werk aus eigener Sammlung tief und tiefer in den Sammler ein – was umgekehrt aber auch den Sammler befähigt, durch das Äußere immer tiefer in das Innere des Kunstwerkes einzudringen.

Unsere Stadt ist nicht reich an ernst zu nehmenden privaten Kunstsammlungen; um so glücklicher dürfen wir uns daher schätzen, wenn uns einer der wenigen Sammler nicht nur Einblick in sein «Paradiesgärtlein» gewährt, sondern darüber hinaus erlaubt, einige von diesen stillen Schätzen in dem hier gegebenen Rahmen einer weiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Wir durften aus dem reichen Sammelgut von Dr. med. dent. Hans Herzog vorerst einmal vier Holzskulpturen herausgreifen, die es ihrer Originalität und Schönheit halber ohne weiteres verdienen, in einer Sonderschau herausgestellt zu werden.

Unsere Betrachtung soll keinen ausschließlich oder vorwiegend kunstgeschichtlichen Charakter erhalten. Es soll uns darum gehen, den Leser durch die äußere Erscheinungsform des Sicht- und Tastbaren ins Innere des Werkes zu führen, in jene Geisteswelt, welche die äußere Gestalt geprägt hat.

Wir wenden unsere Aufmerksamkeit zuerst einer *weiblichen Kleinplastik* von 120 cm Höhe zu. Sie trägt antike Frauenkleidung, bestehend aus einem den ganzen Körper umhüllenden Rock, der an der Taille gegürtet ist, und einem Tuchüberwurf, auf der rechten Schulter gerafft. In der Rechten hält die Gestalt ein gefülltes Tuchbündel empor, und mit der gesenkten Linken umfaßt sie die Griffe einer mächtigen Zange; daß diese Gegenstände von großer Wichtigkeit sind, läßt sich unschwer an der Art erkennen, wie die Frau sie trägt oder recht eigentlich zeigt. Die hochgehobene Rechte mit dem gewichtigen Bündel und die Linke mit der Zange sind die Enden einer stark betonten Diagonale, welche durch den Überwurf über der Brust der Figur gebildet wird. Eine Diagonale übrigens, der gleich das Gegengewicht gesetzt wird in der Gegendiagonale, welche ebenfalls vom Überwurfzipfel rechts unten zum Ellenbogen des linken Armes verläuft, da aber nicht etwa hart rechtwinklig aufprallt, sondern in weicher Kurve überführt in die Gegenrichtung. Eben dieselbe Gegenrichtung zur ersten Diagonale weist der rechte Arm auf, der in sichtbarer Parallele zum Wurf des Überwurfes das Gleichgewicht dieser sich kreuzenden und die Figur umschließenden Bewegungen herstellt. Mit meisterhafter Sicherheit und ohne den geringsten Zwang leiten aber beide Diagonalrichtungen empor zum ausdrucksstarken Kopf der Figur. Leicht nach links geneigt und auf diese Weise die vom sichtbaren rechten Fuße ausgehende S-Kurve, die durch weichen Faltenwurf mehr angedeutet als ausgedrückt wird, oben abschließend, wird das in seliger Verückung mild lächelnde Antlitz durch die ondulierende Abschlußlinie des Haares umrandet.

Die erwähnten Züge der äußeren Form fallen jedem Betrachter darum schnell in die Augen, weil sie vom Künstler deutlich herausgearbeitet worden sind. Sie sind ihm also wichtig, diese Richtungen und Gegenrichtungen, die zum Teil ineinander übergehen und zum Teil sich brechen. Es läßt sich auch leicht beobachten, wie der Überwurf durch diese Bewegungselemente die feine S-Kurvatur des Hauptgewandes natürlich, aber deutlich umspielt, sie einfaßt und ebenfalls emporführt zum Gesicht. So entsteht das Bild einer reichbewegten Figur; zwar sind alle Bewegungselemente gedämpft und von ausgesprochener Weichheit. Sie weisen nichts Überbordendes, in wilder Unbezähmtheit Mitreißendes auf. Auch die Falten weisen nicht jene oft messerscharfe und harte Gestaltung etwa gewisser gotischer Schnitzereien auf, sondern sie sind ebenfalls in Krönung und Schwung weich. Daher rührt denn auch die breite Massigkeit der ganzen Erscheinung, daher erhält sie neben der vollen Fleischlichkeit eine gewisse süße Schwere; denn in der relativen Geschlossenheit ihres Umrisses, im sanften Schwung der faltenreichen Gewandung zeigen sich deutliche Erinnerungen an die «dolce linea» der italienischen Renaissance. Der Leser mag sich nunmehr fragen, um welche Heilige – denn um eine solche muß es dem ganzen Habitus nach ja schließlich gehen – es sich hier handle.



Apollonia

Die Heiligenfiguren sind in der Kunst meist an den Gegenständen erkenntlich, die sie mit sich tragen oder halten, und so verhält es sich auch hier. Wir haben es mit einer *heiligen Apollonia* zu tun, die heute u. a. auch als Schutzpatronin der Zahnärzte gilt. Die Legende erzählt von ihr:

Im Jahre 248 feierte man in Rom und im ganzen Reich das tausendjährige Bestehen des römischen Staates. Kaiser war damals Philippus Arabs. In der ägyptischen Metropole, in Alexandrien, brach in diesem Jahre eine Christenverfolgung aus. Zu den verfolgten Christen, die gemartert wurden, gehörte auch Apollonia. Von ihr berichtet wenige Jahrzehnte später der Kirchenhistoriker Eusebius (*Historia ecclesiastica* VI, 46): «Damals stand die an Jahren vorgerückte Jungfrau Apollonia in hohem Ansehen. Auch diese ergriffen sie und brachen ihr durch Schläge auf die Kinnbacken alle Zähne aus. Hierauf errichteten die Verfolger vor der Stadt einen Scheiterhaufen und drohten ihr, sie lebendig zu verbrennen, wenn sie nicht mit ihnen die gottlosen Worte aussprechen würde. Sie aber sprang, auf ihre Bitte etwas losgelassen, von selbst eilig in das Feuer und verbrannte.» (Entnommen aus der Serie «Der Zahnarzt in der Kunst», Nr. 1, überreicht von J. R. Geigy AG, Basel.)

Der mittelalterliche Mensch stand den Krankheiten unvergleichlich viel wehrloser gegenüber als etwa wir Heutigen, und so hielt er in seiner großen körperlichen Not Ausschau nach Heiligen, nach Schutzpatronen, ihm in den großen Schmerzen beizustehen. So wurde denn die heilige Apollonia zur Patronin gegen Zahnschmerzen erkoren. Unsere Figur zeigt jedoch eine Wandlung der ursprünglichen Auffassung: die Heilige trägt eine Zange in der linken Hand, ein Zeichen also, daß ihr die Zähne nicht ausgebrochen, sondern ausgezogen wurden. Ihr Leiden wurde offenbar im Laufe der Zeiten echt menschlich etwas gemildert. An die Zange aber sich haltend, sind dann die Zahnärzte darauf gekommen, die heilige Apollonia auch zu ihrer Schutzheiligen zu erheben, und daher erklärt sich zum Teil auch ihr Vorhandensein in der zahnärztlichen Kunstsammlung, welche uns hier beschäftigt.

Schließlich erhebt sich jetzt die Frage: Aus welcher Zeit und Gegend mag das Heiligenbild stammen?

Die einleitende formale Betrachtung, wie kurz sie immer beschaffen ist, liefert uns das Beweismaterial. Die darin freigelegten und vom Künstler so deutlich sichtbar gemachten Bewegungselemente, ihr Reichtum wie ihre erstrangige Bedeutung weisen auf die Stilepoche der Bewegungskunst schlechthin, eine Zeit, die in ihrem gesamten Kunstschaffen Bewegung und vor allem Bewegung darstellte, auf den Barock. Die gut durchgeföhlte Gewandfigur, die trotz allem Reichtum gedämpfte Formensprache der ganzen Erscheinung zeigt starken Renaissance-Einfluß aus Italien, und die volle Weichheit und Rundung der Formen weist auf Süddeutschland hin, was durch die ekstatische Verzücetheit des Gesichtsausdruckes noch unterstützt wird. Da aber auch in diesem Raume der barocke Stil zur hohen Blütezeit wilde Bewegungsausbrüche, starke Offenheit und Brüchigkeit der Formgebung kennt, so deuten die von uns bemerkten Eigentümlichkeiten der Figur auf eine Zeit unmittelbar nach 1700 im süddeutschen Raume.

So versteht sich dann auch die starke Bewegtheit der Figur, die man sich nicht als alleinstehende Altarfigur, sondern als Begleiterscheinung an einem Haupt- oder Nebenaltare vorzustellen hat, die als echte Barockgestalt in den Zusammenhang einer größeren architektonischen Bewegung gehört, der sich freilich nun in der Vereinzelung nicht mehr nachweisen läßt. Sicher ist bloß, daß sich manche Feinheit der Bewegungsmotive nur aus diesem größeren Zusammenhange eben recht verstehen und erklären ließe. Dieser Nachteil der Vereinzelung hat aber das unvergleichlich Gute in sich, daß nun das Kunstwerk in seinem ganzen individuellen Gehalt sprechen kann als Kind einer religiös, das heißt weltanschaulich, heftig bewegten Zeit, die an eine Heiligung des Geistes noch glaubte und mit allen Kräften darum rang. Daher die alles andere sich unterordnende Bewegtheit der Heiligengestalt, deren innerer Begründung wir aber nur in stiller Versenkung nahekommen vermögen — wie sie dies eben als Altarfigur forderte!

Das zweite Bildwerk, ebenfalls eine ehemals bemalte Holzsulptur von 140 cm Höhe, stellt einen hohen Prälaten im Predigerhabitus dar. Unterarme samt Händen fehlen; aber die Stummel weisen darauf hin, daß er sie vor sich streckte und damit sehr wahrscheinlich etwas trug oder vorzeigte: seine Attribute, die ihn als Heiligen kenntlich machten. Was das gewesen sein mag, läßt sich aus unserer Abbildung nicht erraten; vielleicht vermögen wir am Ende unserer Betrachtung mehr darüber auszusagen. An der ungezwungen lockeren Körperhaltung läßt



Nepomuk

sich freilich ablesen, daß es keine schweren Gegenstände gewesen sein können, die er zu tragen hatte.

Die ganze Haltung drückt sanfte Hingebung aus. Das liegt einmal an der zart geschwungenen S-Kurve, die an der rechten Fußspitze ansetzt und sich als Grabenfalte, die zugleich das rechte Spielbein herausmodelliert, hinaufzieht zum Schulterbehang aus Pelz, wo sich die Fuge durch diesen Besatz hinauf fortsetzt und, leicht nach links biegend, als Mittellinie des Gesichtes in der Nase endet. Diese in deutlichem Descrescendo von unten nach oben verlaufende Schattenlinie wird aber ebenfalls von unten her begleitet von einem starken Mittelwulst der faltenreichen Rockgewandung. Die Figur ist von der also betonten Mittelachse aus von geradezu klassischer Ausgewogenheit, und dazu paßt ausgezeichnet der geschlossene Umriß, dessen zarte Schwingungen nirgends durch jähen Wellen- oder Spitzenwurf aufgerissen und so zerstört werden. Obschon die Apollonia ebenfalls nicht von heftiger Bewegung durchpulst ist, erscheint doch die ganze Bewegtheit unserer männlichen Heiligengestalt daneben viel verhaltener, zärtlicher. Dies mag freilich auch davon herrühren, daß die Oberflächenbehandlung hier viel feiner, weniger großplastisch gearbeitet ist. Sie weist einen übrigens kaum zu überbietenden Materialismus auf: die verschiedenen Stoffarten vom Hermelin über den Schultern über die Seide des Umhanges bis zum gröberen Tuch der Sutane sind von beinahe greifbarer Echtheit. Diese Meisterschaft der Stoffbehandlung allein beweist schon überzeugend, daß hier ein großer Könnner an der Arbeit war. Aber die Feinheit der minutiösen Gewandbehandlung, die auch dem Fluß des Lichtes voll gerecht zu werden vermag, dient ja zu nichts anderem, als die vollendete Harmonie mit dem feinen, ganz nach innen gekehrten Gesichtsausdruck des hohen Prälaten herzustellen. Täusche ich mich, oder spricht aus seinem schweren Blick trotz aller Bereitschaft zur Hingabe nicht auch eine zwar verschleierte, aber starke Energie?

Da es sich ja auch hier zweifellos um die Darstellung eines Heiligen handelt, so muß man die Heiligenlegende befragen, auf welche Persönlichkeit die hier an der äußeren Form ablesbaren Eigenschaften – zärtliche, aber unerschütterliche Hingebung, gepaart mit einer großen Feinheit des Geistes, der, äußerer Schaustellung abhold, sich ganz nach innen wendet – zutreffen könnten. Sie kämen zweifellos für einige in Frage; aber sie müßten alle entweder Päpste oder Bischöfe gewesen sein. Und um eine so hochgestellte Person handelt es sich bei unserem Heiligen nicht, wie sein Gewand verrät. Wenn man ferner bedenkt, daß es leicht zu tragende Attribute, etwa ein Kruzifix oder ein Palmzweig (oder auch beides zusammen), gewesen sein könnten, dann erscheint es ziemlich naheliegend, daß es sich um einen *heiligen Johann Nepomuk* handeln könnte. Wir entnehmen einer alten Heiligenlegende folgendes über ihn:

«Im böhmischen Städtchen Nepomuk wurde um das Jahr 1330 Johann geboren. Da er ein schwächliches Kind war, versprachen seine Eltern, ihn der Muttergottes zu weihen, wenn er am Leben bliebe. Er blieb am Leben und entfaltete die schönsten Anlagen des Geistes. Auf der Universität Prag erwarb er sich in Philosophie, Theologie und kanonischem Recht die Doktorwürde und wurde darauf zum Priester geweiht. Als solcher entwickelte er eine seltene Predigergabe. Die verstocktesten Sünder konnten ihn nicht hören, ohne gerührt zu werden, und sie kehrten in dem Gefühle der tiefsten Zerknirschung nach Hause zurück. Der Erzbischof und das Kapitel von Prag beschlossen, einen solchen Gottesmann an sich zu fesseln und ernannten ihn zum Kanonikus (Chorherr, Inhaber einer Pfründe an einem Domkapitel) an der Kathedrale, wo sich seine gewaltige Predigergabe vor einem größeren Kreise entfalten konnte.

Nun regierte in Böhmen seit 1378 König Wenzeslaus, kurz Wenzel genannt. Alle Geschichtsschreiber entwerfen von diesem König ein häßliches Gemälde; er war ein gräßlicher Tyrann, ein wahres Ungeheuer. Der wollte Johann Nepomuk auch kennen lernen und ernannte ihn zum Adventprediger am Hofe. Später nahm er außerdem die Würde eines Almoseniers des Königs an, weil er es für seine Pflicht hielt, einen sittenlosen Hof zu unterrichten, ganz besonders aber, um den zahlreichen Unglücklichen beizustehen. Die Königin Johanna erwählte ihn zu ihrem Gewissensfreunde und Beichtvater. Eines unglücklichen Tages faßte König Wenzel den Entschluß, sich von Johann offenbaren zu lassen, was ihm die Königin im Beichtstuhle anvertraut hatte, um so die innerste Gesinnung der Fürstin über ihn zu erfahren. Johann widersetzte sich diesem Ansinnen, und selbst als ihm der grimmige Wüterich deswegen den Tod androhte, blieb er fest und unerschütterlich in seiner Pflicht. Daher ließ ihn der Tyrann, als Johann an seiner Schweigepflicht festhielt, eines Nachts kurzerhand ertränken. An Händen und Füßen gefesselt, wurde er von den Schergen von der Brücke, welche die Prager Kleinseite mit der Altstadt verbindet, in die Moldau gestürzt. Dies begab sich am 16. Mai 1383 (andere Quellen geben 1393 an). Kaum war der Märtyrer unter dem Wasser



Französische Muttergottes

erstickt, als sein auf der Oberfläche des Flusses schwimmender Leib von himmlischem Glanze umstrahlt wurde. Die Leiche Johannis wurde später in der Kathedrale zu Prag beigesetzt.»

Heilig gesprochen wurde Johann Nepomuk im Jahre 1729. Von dieser Zeit an wurde er besonders als Brückenpatron längere Zeit ein recht populärer Heiliger nicht bloß in Böhmen-Mähren, sondern auch im östlichen deutschen Süden. Prager und böhmische Meister, aber ebenso die berühmte Ulmer Schule haben ihn immer wieder dargestellt, und er ist als Brückenschmuck auch bei unszulande kein Unbekannter. Vergleicht man jetzt unsere Heiligenfigur mit derjenigen der heiligen Apollonia, so fällt die zunehmende Beruhigung aller Bewegungselemente und Konturen auf. Danach darf entschieden werden, daß es sich dabei um ein Werk des späten, abklingenden und beruhigten Barock handelt, ja, um eine Schöpfung mit bereits klassizistischem Einschlag in Haltung und Gebärde. Damit geraten wir in die Mitte des 18. Jahrhunderts. Auch bei dieser Skulptur kann es sich nur um eine Begleitfigur handeln, die in der Vereinzelung ebenfalls niemals so erscheinen kann wie im Verbande, dem sie entnommen ist. Aber gerade eine so feine, auf leise Erschütterungen zart reagierende Gestalt gibt doch wohl erst als Einzelerscheinung das her, was der Künstler (dessen Namen wir nicht kennen) sich etwa vorgestellt haben mag. —

Außer der Kreuzigung wurde in der mittelalterlichen Malerei und Skulptur kein Motiv so oft dargestellt wie *Maria mit dem Jesuskinde*. Es erschien deshalb wohl angezeigt, aus der köstlichen Sammlung Herzog zwei solche Müttergestalten auszuwählen und sie in diesen Weihnachtstagen dem Leser zur besinnlichen Betrachtung vorzustellen.

Wir wollen diejenige Muttergottes, welche ihr Kindlein auf dem rechten Arme trägt, zuerst in den Kreis unserer Betrachtung rücken. Es handelt sich um eine Holzplastik von 110 cm Höhe, sehr gut erhalten und mit Spuren ursprünglicher Bemalung; denn außer bemalter gab es keine kirchliche Plastik. Allein die Farben der Gewandung entsprachen nicht etwa denjenigen etwaiger modischer Kleidung, sondern sie hatten durchaus symbolische Bedeutung, die der Mehrzahl der Gläubigen durchaus bekannt gewesen sein muß und darum die lebendige Eindringlichkeit der dargestellten Heiligen entsprechend hob. An unserem Objekte sind die Farbreste so spärlich, daß sich davon zu sprechen nicht lohnt. Aber auch für sie trifft zu, was für alle hier abgebildeten Werke Gültigkeit hat: sie war nicht als Einzelfigur gedacht. Aber sie war auch nicht bloße Begleitfigur, sondern bildete offenbar den Mittelpunkt einer Figurengruppe. Ferner muß nun hier doch wohl daran erinnert werden, daß das Bildwerk vom Künstler bewußt als Altarbild geschaffen wurde, vor welchem Menschen in hilfeschendes Gebet versanken, welches flehenden Menschen als Mittler des Unfaßbaren, des Göttlichen, zu dienen hatte. Was wir heute vor einem solchen Bilde tun, wenn wir es Zug um Zug in die Teile seiner Erscheinungsform zerlegen, seine formalen Elemente aufsuchen, um aus ihnen irgend einen Sinn herauszubekommen, das erweist sich vor solchen Gnadenbildern doch immer bloß als mehr oder weniger jämmerliches Behelfsmittel; denn letzten Endes kann uns nie das ästhetische, sondern nur das religiöse Erlebnis zum letzten Verständnis solcher Kunst verhelfen.

Beim vorliegenden Objekte springt als ein wesentlicher Zug die volle Rundlichkeit der Formen, besonders der Köpfe, in die Augen. Damit stimmt durchaus der Faltenwurf des Kleides überein, der in weichen Rundungen herabfällt und sich am Boden mäßig bauscht. Keine jähen, zackigen und wilden Faltenwürfe weisen auf tiefe innere Erregung hin. Ruhe ist es, was vom Bildwerke auch auf den ästhetisch eingestellten Beschauer ausstrahlt, und sie hat ihre Hauptursache in dem unbewegten, wirklich statuarischen Stehen der Figur; es ist doch, als wäre das Wort «Standbild» ganz besonders für sie gefunden worden. Sie stellt denn auch ihr Kind, den künftigen Erlöser, zur Schau; freilich nicht mit jener ausdrücklichen Gebärde, mit welcher etwa die heilige Apollonia ihr Zahnbündel präsentiert, sondern die Darstellung ruht in der Stille, die durch die versonnene Freundlichkeit des Gesichtsausdruckes davor bewahrt wird, kalte Majestät auszustrahlen. Es ist dem Künstler gelungen, bei aller würdevollen Haltung auch menschliche Mütterlichkeit darzustellen, wenn auch eine gewisse Derbheit der Formen auf ländlichen Ursprung zu weisen scheint. Der Zugriff der Hände ist stark und sicher, das Kind wird tatsächlich gehalten, das Kleid in der Raffung gegriffen, die Hände erscheinen nicht bloß aufgelegt. Der streng



Deutsche Muttergottes

geschlossene Umriß, die tiefe Aushöhlung des Gewandes zur Linken als Gegengewicht zu den rechts nur mäßig ausladenden Schüsselfalten, die betonte Axialität weisen auf starken italienischen Einfluß hin. Wenn wir an die stark bewegte früh- oder spätgotische Formensprache, an ihre oft wilde Kurvatur denken, dann scheint uns das Bildwerk jene Rundung aufzuweisen, welche das erste Viertel des 15. Jahrhunderts im süddeutschen, besonders im schwäbischen oder vorarlbergischen Raume kennzeichnen. Es gäbe Einzelheiten, wie die Haarbehandlung mit den kurzen Wellenschlägen, die freundlichen Grübchen in den vollen Backen der Muttergottes und andere mehr, welche alle auf den angedeuteten Raum als engere Heimat hinweisen.

Wenden wir uns der *anderen Madonnengestalt* zu, so stellen wir als erstes eine ganz andere Stellung der Figur fest: indem sie deutlich Stand- und Spielbein durch das Gewand spüren läßt, gewinnt sie dadurch eine leicht s-kurvig ungleich elegantere und dabei doch lässigere Haltung. Dabei stellt sie ihr Kind keineswegs weniger zu Schau, und doch erscheint gerade ihre Haltung weniger repräsentativ, mehr dem Augenblicke stiller Selbstversunkenheit abgewonnen. Gewiß blickt die deutsche Muttergottes nicht kalt und geistlos in die Welt, aber die in stillem Glücke in sich selbst ruhende Mütterlichkeit wird doch erst hier gewonnen; es mag das viel an der leisen Biegung des Nackens nach vorne liegen. Jedoch wird durch die Heilige Schrift, die das Jesuskind vor sich hin hält, der Gläubige nachdrücklich darauf hingewiesen, daß es sich bei dem Bildwerk nicht um irgendeine Königinmutter mit ihrem Kinde handelt, sondern daß auch hier die Königin der Mütter mit dem zukünftigen Erlöser der Menschheit steht. Und sinnvoll hält die Madonna in ihrer Rechten eine Rose: «Es ist ein Ros' entsprungen . . .»

Im Vergleich mit der deutschen Madonna fällt auf, wieviel flächiger, wie weniger tief und wie ungleich frontaler dieses Bildwerk komponiert ist. Was beileibe aber nicht heißen darf, es sei nicht als voll plastisch anzusprechen! Aber die Kleidfalten und -säume überspielen hier die Flächen, sie höhlen sie nicht aus. Dadurch wird das Bildwerk leichter und anmutiger, und seinem Hauche einer unaussprechlichen Süße im besten Wortverstande wird sich kein Beschauer entziehen können. Die Geschlossenheit des Umrisses gibt an Strenge der deutschen Muttergottes nichts nach; aber durch die Biegung der Figur wird die Silhouette lebendiger, durch ihren sanften Wellenschlag reizvoller.

Sicherlich ruht – und darin liegt eine weitere Anziehungskraft der Figur – über dem Ganzen eine kaum merkliche Befangenheit oder Verhaltenheit von Ausdruck und Gebärde. Es dürfte daher nicht abwegig sein, das Bildwerk in seiner sprechenderen Menschlichkeit der französischen frühen Gotik zuzuweisen, wenn doch einmal solche Zuweisung geschehen soll, und die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts kommt als Entstehungszeit nach allen Beobachtungen gewiß in Frage.

Damit ist das Ende unserer Kunstbetrachtung herangerückt. Gewiß mußte manches Wesentliche, das tiefere Verständnis qualitativ so hochstehender Werke noch besser Aufhellende ungesagt bleiben. Aber auf eine Frage muß doch wohl, da es sich um Stücke einer privaten Sammlung handelt, noch eingetreten werden: Läßt sich an allen vier betrachteten Objekten nunmehr ein gemeinsamer Zug feststellen, der uns verraten könnte, worauf eigentlich der Sammler solcher Kostbarkeiten der Kunst ausgegangen ist, oder was ihn generell, vom Typus her gesehen, angezogen hat? Es scheint bei einem vergleichenden Blick auf die doch so verschiedenen Gestalten aus ganz verschiedenen Jahrhunderten und Landschaften gemeinsam zu sein eine starke Menschlichkeit, eine unabweisbare Zuneigung der dargestellten Figuren zum Beschauer hin. Man könnte einwenden, daß dies Eigentümlichkeiten jedes wahren Kunstwerkes seien. Das ist aber nur sehr bedingt richtig; denn aus ebendenselben Zeit- und Stilepochen ließen sich genügend kühle, die Distanz betonende und geradezu den Menschen abweisende Werke vorführen. Auch solche muß es geben, und ihr geistiger und künstlerischer Wert bleibe unbestritten. Aber unser Sammler scheint es auf solche Bildwerke abgesehen zu haben, die neben künstlerischer Höhe und Beschwingtheit tiefe und echte menschliche Wärme ausstrahlen, trotzdem – oder vielmehr gerade weil sie mit Hinsicht auf die Ewigkeit geschaffen wurden.

Sämtliche Photos vom Photohaus Friebe, Sursee.