



© MATTHIAS SCHEIBLAUER, WIEN

CONJUNCTIO OPPOSITORUM
WEISSE & SCHWARZE MADONNEN

080061-1 ÜBUNG: POLYCHROME
SKULPTUR DES MITTELALTERS:
GESCHICHTE IHRER REZEPTION (M.K.)
LV-LEITERIN: DR. ELISABETH SOBIESCKY
INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
UNIVERSITÄT WIEN



© MATTHIAS SCHEIBLAUER, WIEN

MAG. MATTHIAS SCHEIBLAUER, 08851634

Die Geschichte unserer Zivilisation wird nicht nur von Historikern und Kritikerinnen schwarz auf weiß geschrieben, sondern wurde auch - mit Schwarz und Weiß - von Künstlerinnen und Kreativen zu allen Zeiten in diesen zwei, maximal gegensätzlichen Farben erschaffen. Zeichnungen eines Dürer oder Michelangelo, Flachreliefs eines Donatello oder Riemenschneider, Drucke von Rembrandt bis Picasso, funktionieren farblos, entweder durch genuin skulpturale Prinzipien, die durch Licht und Schatten wirken oder dem rein bildlichen Spiel, in allen möglichen Schattierungen durch Schraffuren, die Hell und Dunkel erzeugen.

So scheint es legitim, die Bedeutung der Farben von Schwarz und Weiß bei mittelalterlichen Skulpturen zu untersuchen, die zum interessantesten und auch mysteriösesten zählen, was die Kunstgeschichte zu bieten hat: den „Weißen und Schwarzen“ Madonnen.

Diese Bildwerke sind deswegen so interessant und einzigartig, weil wir laut Koller¹ keinen Hinweis darauf haben, dass die Schwarzen Madonnen, die auf uns gekommen sind, ursprünglich von den Bildhauern und Faßmalern als solche erschaffen wurden, sondern durch Zeitablauf, durch Be- und Abnutzung oder auch Beopferung, nachgedunkelt oder sogar vollkommen geschwärzt wurden. Dazu der Restaurierungsexperte: „Zur möglichen Ursprünglichkeit (*von schwarzer Färbung, Anh.*) fand der Autor kein einziges Beispiel, das bei einer seriösen Untersuchung zu glaubhaften Befunden geführt hätte.“ Auch Suckale-Redlefsen² stellt an Hand der Schwarzen Madonna von Luxemburg fest „... seit wann dieses Gnadenbild schwarz ist? Es dürfte wohl kaum von Anbeginn gewesen sein.“

Diese Metamorphosen, für die Gläubigen des Mittelalters wundersame, und für die heutigen Betrachter noch immer staunenswerte Veränderungen, des Inkarnats von weiß zu schwarz, führte zu einer Rezeption, die weit über die eines „normalen“ Kunstwerkes hinausgeht. Sie führt von der Welt religiöser Verehrung und Inbrunst, in die Bereiche der Mystik und sogar des Irrationalen.

Es liegt auf der Hand, bei so weitgehenden Wirkungsfolgen, sich den Fragen der Befundung, Zuschreibung sowie Datierung, Konservierung und Restauration bzw. möglichen Neufassung, besonders sensibel zu nähern. Deswegen sind zunächst die Ursachen der Bewunderung und Wertschätzung einer mittelalterlichen Madonna, zu klären und zu benennen.

¹ Koller, Seite 120 , 2008.

² Suckale-Redlefsen, Seite 162, 2009.

Was Macht weisse Madonnen so attraktiv?

Neben der skulpturalen Qualität, die die Aufmerksamkeit und Bewunderung der Betrachter auf sich zieht, ist es vor allem die fast vollständige Ausdruckslosigkeit des Gesichts der Gottesmutter, die fasziniert und die so typisch ist für die Bildwerke des Mittelalters. Maria zeigt uns in Darstellungen des hohen und späten Mittelalters in ihrem Antlitz keinerlei Emotionen oder unmittelbaren Affekte. Nur in Kenntnis der Leidensgeschichte Christi, wird aus der Gesamtauffassung der Staute und dem meist defokussierten Blicken von Mutter und Kind, so etwas erkennbar, wie der mütterliche Schmerz über das kommende Leiden und Sterben ihres Sohnes Jesus Christus. So kann auch über die Wirkung des Antlitzes, hinsichtlich der Gefühlsstärke, pointiert gesagt werden: Man sieht, daß man nichts sieht.

Möbius³ führt dazu aus: „Die Reglosigkeit des Mariengesichtes steigert die Ausdruckslosigkeit, als Preis für das Ebenmaß, die so einladend ist für die Phantasie des Betrachters. Ein Gesicht, auf dem sich äußerlich nichts bewegt, suggeriert Gedanken und Empfindungen, die dann innerlich und vornehmlich die des Betrachters sind.“ Somit dient eine solche Madonnenstatue als spirituelle Projektionsfläche für den gläubigen Betrachter. Sie dient und unterstützt die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, und macht somit - paradoxerweise - durch die Ansicht auf das öffentliche Bildwerk, den Blick frei, auf das der inneren Bilder eines Individuums.

Die Wirkung einer „Schönen Madonna“ schildert Hesse⁴ in ‚Narziß und Goldmund‘.

³ Möbius, Seite 7-16, 1991.

⁴ Hesse H., „Erleichtert erhob sich Goldmund, betete nach des Paters Vorschrift am Altar und wollte schon die Kirche wieder verlassen, da fiel ein Sonnenstrahl durch eines der Fenster, dem folgte sein Blick, und da sah er in einer Seitenkapelle eine Figur stehen, die sprach so sehr zu ihm und zog ihn an, daß er sich mit liebenden Augen zu ihr wendete und sie voll Andacht und tiefer Bewegung betrachtete. Es war eine Mutter Gottes aus Holz, die stand so zart und sanft geneigt, und wie der blaue Mantel von ihren schmalen Schultern niederfiel, und wie sie die zarte mädchenhafte Hand ausstreckte, und wie über einem schmerzlichen Mund die Augen blickten und die holde Stirn sich wölbte, das war alles so lebendig, so schön und innig und beseelt, wie er es nie gesehen zu haben meinte. Diesen Mund zu betrachten, diese liebe innige Bewegung des Halses, daran konnte er sich nicht ersättigen. Ihm schien, er sehe da etwas stehen, was er in Träumen und Ahnungen oft und oft schon gesehen, wonach er oft sich gesehnt habe. Mehrmals wandte er sich zum Gehen, und immer zog es ihn wieder zurück.“

Beschreibung einer Weißen Madonna

2017 wurde die Madonna (Abb.1) in einer Auktion nach dem legendären wiener Kunsthändler Reinhold Hofstätter (1927–2013) im Dorotheum Wien (als Italien, frühes 15. Jhd.) auktioniert. Davor war die Skulptur in der Sammlung von Heinrich Thannhauser (1859–1934) (Abb.2), und seines Sohnes Justin (1892–1976)⁵. Die, über jeden kennerschaftlichen Zweifel erhabenen, genannten Connaissseure und Experten des Kunsthandels, hielten sie die Statue bis über Ihren Tod hinaus in Privatbesitz, um sie so an Ihre jeweiligen Söhne weiterzugeben.

Das Objekt ist mit 155cm fast lebensgroß und ist aus (Linden?)-Holz gearbeitet. Die Rückseite ist, bis auf die Schulter und die Kopfpattie Marias gehöhlt (Abb.3a), um Spannungsrisse zu vermeiden. Der Kopf zeigt am Scheitel einen, wieder verschlossenen Drehbankknopf, (Abb.3b), sowie eine am Röntgenbild sichtbare Vertiefung bis zum Halsansatz⁶, dessen Funktion noch unklar ist. Lovrek⁷ hat, neben mehreren Nägeln im Kopf der Madonna, einen Verbindungszapfen zwischen Kopf und Korpus des Kindes identifiziert (Abb.4). Die Skulptur ist nicht auf reine Frontalansicht gearbeitet, sondern fast schon zu 2/3 rund-ansichtig, wobei sich aus verschiedenen Betrachtungsperspektiven nicht nur unterschiedliche Ansichten, sondern sogar differenzierbare Wirkungen der Statue ergeben. Gotische Statuen sind typischerweise mehr breit als tief. Mißt man die Tiefe von der Fingerspitze der rechten Hand und setzt

⁵ Der Galerist und Kunstsammler Justin Thannhauser war der Sohn des deutsch-jüdischen Kunsthändlers Heinrich Thannhauser, bei dem die erste Ausstellung des Blauen Reiter (1911) stattgefunden hatte und der ein früher Förderer Pablo Picassos war. Nach Lehrjahren in der väterlichen Galerie leitete Justin Thannhauser diese ab 1921. Die in Luzern eröffnete Dependance firmierte ab 1928 als Galerie Rosengart unter der Leitung von Justins Cousin Siegfried Rosengart. 1927 kam eine Thannhauser-Galerie in Berlin dazu, die ab 1928 als Hauptsitz fungierte. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten gehörte die Familie Thannhauser zu den führenden Kunsthändlern Deutschlands. Sie unterhielt zahlreiche Geschäfts- und Freundschaftsbeziehungen, etwa zu Paul Cassirer, Alfred Flechtheim und Daniel-Henry Kahnweiler. 1937 emigrierte Justin Thannhauser von Berlin nach Paris, wohin er seit 1934 Teile seines Kunstbesitzes verlagert hatte; in Berlin zurückgelassene Bestände wurden später beschlagnahmt. In dieser Zeit schickte er auch große Teile seines eigenen Besitzes sowie Kommissionsware auf internationale Ausstellungen. Teile seiner Sammlung und der Galeriebestände wurden in die USA und nach Südamerika ausgelagert. In Paris führte Justin Thannhauser bis 1939 eine Galerie, deren Bestand während der deutschen Besatzung durch die Wehrmacht ebenfalls beschlagnahmt wurde. Thannhauser flüchtete 1940 mit einem kleinen Teil seiner Sammlung über die Schweiz nach New York, wo er wiederum als privater Kunsthändler erfolgreich tätig war. Im April 1945 verkaufte Thannhauser zahlreiche Werke in einer Auktion in der Parke-Bernet Gallery in New York. 1963 stiftete er seine private Sammlung und die seines Vaters, die hauptsächlich aus impressionistischen Werken bestand, dem New Yorker Guggenheim-Museum. 1971 übersiedelte Justin Thannhauser nach Bern. (entnommen aus: <http://www.galerie20.smb.museum/kunsthandel/K71.html>, am 20. Okt. 2017)

⁶ Diese Beobachtung verdanke ich Fr. Dr. E. Sobiesky, anlässlich der Auswertung der Röntgenbilder.

⁷ Lovrek, (unpubl.) Vordiplom, 2018.

diese zur breitesten Stelle ins Verhältnis, so kommt man zu einer Relation, die ein erster Hinweis auf eine neue Relation in der Kunst gewertet werden könnte.

Bei der Gestaltung der Falten fällt sofort die tiefe Durchschluchtung auf, die der Skulptur eine beeindruckende räumliche Präsenz und Plastizität verleihen. Von der Draperie die beim rechten Fuß endet, kann man auch genauso gut sagen, sie fällt nicht von der Taille in Richtung Boden, sondern sie schwingt vom Boden zur Taille empor, um den Blick des Betrachters dynamisch zum Jesuskind zu leiten. Betrachtet man die Madonna von ihrer linken Seite, hängen die Falten senkrecht und steif zu Boden und erinnern an die Kanneluren einer griechischen Säule. Sie verleihen der Madonna - aus dieser Ansicht - eine massive, vertikale Stabilität. Bewegt man sich nun um die Gruppe herum, beginnt man den Körperschwung immer stärker wahrzunehmen. Die Madonna beginnt sich durch diese Bewegung dem Betrachter gegenüber skulptural und inhaltlich zu öffnen. Die Gottesmutter präsentiert dadurch Ihren Sohn, den Gläubigen. Diese künstlerische Herausforderung und vielleicht bewusst gesuchte Schwierigkeit, gelingt dem Bildhauer auf der rechten Seite, dann in einem Hüftknick, der einen Kontrapost mit Stand- und Spielbeinmotiv inkliniert und zu einer zarten Ponderation des gesamten Körpers führt, der es der Madonna ermöglicht, sich endgültig von der Architektur zu autonomisieren und in den Raum horizontal ein zu treten. Auch die rechte Hand ist deutlich horizontal in den Raum orientiert und unterstützt die Wirkung. Die Madonna ist dadurch mehr als ein, aus einem Pfeiler der Architektur herausgearbeiteter Figurenblock, in den neue Formen eingetragen sind. Die neugewonnene Freiheit der Figur von der Wand und ihren konstruktiven Elementen, die bei vielen Statuen mit großen Einschränkungen der Gestaltung und Wirkung einhergehen, sind bei dieser Madonna aufs Schönste entfaltet.

Die ästhetische Faszination, die dadurch von der Skulptur ausgeht, ist in der Tatsache begründet, daß sie einerseits hochgotische Elemente in ihrer Ausführung aufweist, andererseits wirkt die Madonna durch Kontrapost und Ponderation schon stärker körperbetont und horizontal in den Raum orientiert. Die ersten Anklänge einer renaissancehaften Stiltendenz werden in dieser Gesamtauffassung hör- und sichtbar. Ihre skulpturale Qualität und Eloquenz begründet sich in der ansatzhaften Bewegung der Madonna, die in der Horizontalen stattfindet und raumgreifend wirkt, also in der irdischen, menschlichen Dimension und nicht in der vertikalen, himmlischen Dimension. Aus dieser Bewegung erklärt sich der Ursprung einer wahrnehmbaren Körperlichkeit, obwohl die Madonna noch immer grundsätzlich aus den Falten und

dem Volumen der Draperie, also vollkommen gotisch, entwickelt ist. Die Stoffbahnen umschließen noch nicht wirklich einen echten Körper, sondern ein abstraktes Volumen.

Der Künstler hat eine Gewandfigur geschaffen, die zwar noch keine echte Körperlichkeit im Sinne einer monumentalen und von Rationalität durchdrungen Konstruktion ist, aber schon durch eine Bewegung aus sich heraus wirkt, die nicht von außen gelenkt erscheint und damit an Lebhaftigkeit, Glaubwürdigkeit und nicht zuletzt Menschlichkeit gewinnt. Trotzdem lastet keine Erdschwere auf der Darstellungsgruppe und auch die Massivität des Gewandes drückt die Gottesmutter nicht zu Boden und fixiert sie gravitatisch am momentanen Standort, sondern eine vertikale Leichtigkeit, die schon fast eine schwebende Entkörperlichung manifestiert, charakterisiert die Madonna und erfasst den Betrachter.

Diese unvergleichliche Wirkung gelingt dem Künstler endgültig dadurch, daß er Mutter und Kind auf einen Wolkenglobus stellt, der herrlich rund-sphärisch gearbeitet ist, und durch sehr charakteristische, teigige Omega-Falten gebildet wird. Poeschke⁸ zeigt, daß dieses Motiv in Italien des Due- und Trecentos durchaus gängig war. Grandmontagne⁹ zeigt die Weiterverbreitung des Ω -Motivs (das auch religiös-programmatisch zu verstehen ist) im westlichen Mittelmeerraum, an Hand einer Alabastermadonna eines französischen Meisters im Franziskanerkloster von Toledo (Spanien) des späten 13. Jhds.

Durch diese visuelle Streckung (des Korpus durch den Globus) der gesamten Skulptur in die Vertikale, gewinnt und nutzt der Bildhauer die Möglichkeit die Madonna als Ausgleich in die Horizontale zu entwickeln, ohne gegen das Dekor oder den Zeitgeschmack zu verstoßen. Die hoheitsvolle Gesamtwirkung der Erscheinung, erklärt sich also aus der schlanken, körperlichen Vertikalität und der elegant schreitenden Bewegung in die Horizontale; die Vereinigung und Auflösung der, eigentlich entgegengesetzten Vektoren, läßt die Madonna uns schweben erscheinen.

Das, für die Hl. Katherina v. Alexandrien (1374, in situ Grafenkapelle der Liebfrauenkirche in Kontrijk) von André Beauneveu (ca.1335 - ca.1400) geschaffene,

⁸ Diese Falten treten in Ferrara (Italien) um 1135 am Hauptportal des Domes auf. Sowie in einer Darstellung des Abendmahls in Modena um 1070/75. Dann um 1200 am Baptisterium in Parma am Tympanon des Westportals.

⁹ Grandmontagne/Kunz (Hgg.), Seite 17, 2016.