



Bildwerk und Reliquiar

EINE MUTTERGOTTES AUS DER WERKSTATT RIEMENSCHNEIDERS

Aus dem Münchner Kunsthandel erwarb das Germanische Nationalmuseum 1907 eine Halbfigur der Muttergottes, die bis heute zu den schönsten der hier aufbewahrten mainfränkischen Arbeiten der Spätgotik zählt (Abb. 1). Der Bestimmungsort der Holzskulptur ist unbekannt. Angeblich soll sie an der Fassade eines Privathauses in der Nähe von Würzburg gestanden haben. Ihr ursprünglicher Platz war das sicherlich nicht. Wann und wie sie dorthin gelangte, ist ebenso unklar wie der Zeitpunkt der kolportierten Übertragung an einen Würzburger Händler namens Schmitt, der sie an den dortigen Juristen und Universitätsprofessor Robert Piloty vermittelte. Von da ging sie in den Besitz des Pariser Kunstsammlers Alphonse Kann über, um schließlich 1907 in München aufzutauchen.

Die als Halbfigur abgebildete Jungfrau trägt das nackte Kind, das sein Haupt frontal zum Betrachter wendet, über der linken Hüfte und präsentiert es vor ihrem Leib. Mit der Linken drückt sie den Körper des Säuglings fest an sich, während sie mit der Rechten seinen linken Unterschenkel behutsam stützt. Außerdem dreht sie den Oberkörper leicht in Richtung des Knaben und neigt ihr Antlitz – den Beschauer huldvoll im Blick – sanft zur Seite. In spannungsvoller Sichelform komponierte der Bildschnitzer den kleinen, von üppigen Fettpolstern gekennzeichneten Körper des Jesusknaben vor den seiner Mutter. Während das Kind mit der Rechten sein Knie berührt, ergreift es mit der Hand des linken, nach unten gestreckten Arms den locker über das Haupt Mariens gezogenen Schleier. Außerdem trägt die Mutter ein Kleid mit breit gesäumtem Ausschnitt, das unter der Brust gegürtet ist und über dem Bauch plisseartige Falten wirft. Ihr um die Schultern gelegter Mantel umfängt den linken Unterarm, zieht sich in faltenreicher Komposition breit geschürzt vor den Unterleib und fällt bewegt über die profilierte, aus demselben Holzblock geschnitzte Plinthe, auf der sich das Bildwerk erhebt.

Abb. 1 Muttergottes, Werkstatt Tilman Riemenschneider, Würzburg, um 1520. Zustand nach der Restaurierung

Die Zuschreibungsfrage

Offenbar waren vor allem mainfränkische Provenienz – damals erklärtes Desiderat auf dem Gebiet spätmittelalterlicher Skulptur in der Sammlung des Museums – und unzweifelhaft hohe Qualität des Stücks für den Ankauf ausschlaggebend. Hinsichtlich der genauen Zuordnung dagegen bestand von Anfang an Unsicherheit. Während das Stück im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1907 nämlich als »Holzskulptur von Tilman Riemenschneider« vorgestellt wurde, ist die Notiz im etwa gleichzeitig gedruckten Jahresbericht weniger enthusiastisch. Wiewohl hier von einem »Meisterwerk« gesprochen wird, heißt es einschränkend, dass das Bildwerk »nach Charakteristik der Formenbehandlung und Adel des Gefühls der Hand Riemenschneiders durchaus würdig« sei. Demnach hatte man wohl rasch an der Eigenhändigkeit des großen Bildschnitzers zu zweifeln begonnen und von der definitiven Zuschreibung Abstand genommen. Man betrachtete die Figur jetzt, wie es noch deutlicher die später angelegte Inventarkarte des Museums dokumentiert, als Arbeit in der »Art Riemenschneiders«. Die nachfolgende Literatur führt sie als Werkstattprodukt des Würzburger Meisters, und der Katalog der 2004 veranstalteten Ausstellung zur Kunst des berühmten Bildners bezeichnet sie angesichts der Komplexität eines unter schöpferischer Leitung effektiv organisierten, routiniert arbeitenden spätmittelalterlichen Atelierbetriebs und daher in letzter Präzision nicht zu trennender Anteile der kooperativ erbrachten Leistung als Arbeit von »Tilman Riemenschneider und Werkstatt«.

In der Tat legen besonders die flächige Ausprägung und breite Dimensionierung des Mariengesichtes sowie seine von auffallend schmalen Nasenrücken, zusammengepressten Lippen und leicht schräg angeordneten Augenmandeln charakterisierte Stilisierung des Riemenschneiderschen Formenrepertoires die Hand eines versierten Schülers oder Mitarbeiters nahe. Nicht zuletzt überrascht das knochig erscheinende Kinn und die von daher rührenden harten Züge der unteren Wangenkontur, die Riemenschneider sonst eher zur Charakterisierung männlicher denn weiblicher Gesichter einsetzte. Erklären ließe sich diese eigentümliche Art der Formgebung durch die Beauftragung einer im stilistischen Kanon



Abb. 2 Muttergottes im Rosenkranz (Detail), Werkstatt Tilman Riemenschneider, 1521-1524. Volkach, Wallfahrtskirche Maria im Weingarten

des Werkstattvorstands gut geschulten Kraft, die den vorgegebenen Bildtyp wie das formal vorbildhafte Stilgut qualitativvoll umzusetzen wusste, der es jedoch an schöpferischem Einfühlungsvermögen und auf eigener Kreativität fußender Variationsfähigkeit mangelte. So gesehen wären kompositionelle Erfindung und hand-

werklich brillante Ausführung des Bildwerks auf den Werkstattleiter und einen hoch begabten, hervorragend geschulten Mitarbeiter verteilt.

Der von der Nürnberger Skulptur vertretene Figurentypus mit seiner charakteristischen Komposition der Körper und seinem

einprägsamen Draperieschema ist im Werk Riemenschneiders vielfach vertreten. Man findet ihn in Ganzfiguren der Muttergottes im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe und im Bayerischen Nationalmuseum in München (Zweigmuseum Veste Rosenberg in Kronach), in einer Statuette im Mainfränkischen Museum in Würzburg und einer Madonna im Kunsthistorischen Museum in Wien, deren Knabe dem Nürnberger Kind bis in die Haltung der Arme gleicht¹. Spiegelverkehrt dokumentieren den Typ etwa die im höchsten Maße bezaubernde Madonna der Berliner Skulpturensammlung aus Tauberbischofsheim und die Muttergottes im Kunsthaus Zürich, jene im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, im Liebieghaus in Frankfurt am Main sowie die Mittelfigur des Flügelretabels aus Gerolzhofen, heute im Bayerischen Nationalmuseum². Keines dieser Stücke ist jedoch von einem ähnlich flachen und breit geformten Antlitz der Jungfrau gekennzeichnet. Nur die Muttergottes aus dem Gramschatzer Flügelschrein, jetzt in der Niedersächsischen Landesgalerie in Hannover, weist annähernd fest aufeinandergepresste Lippen und einen vergleichbar herben Zug um Kinn und Wangen auf.

Ein im Vergleich mit dem Nürnberger Bildwerk ähnlich gebautes, von breit gelagerten Unterkieferknochen und relativ flachen Wangen geprägtes Gesicht kennt allein die Rosenkranzmadonna in der Wallfahrtskirche »Maria im Weingarten« bei Volkach am Main (Abb. 2). Die ältere Forschungsliteratur sah in den auffallend routinierten Zügen der Skulptur, mit der Riemenschneider 1521 beauftragt worden war und die er 1524 abgeliefert hatte, der »Versimpelung der Motive« und der »Plumpheit« ihrer Einzelformen, deutliche Ausweise eines künstlerischen Alterswerkes. Justus Bier deutete die Tatsache, dass dort »im einzelnen vieles harsch und trocken« ausgeführt ist, dagegen zutreffender als Indiz für die weitgehend selbständige Arbeit eines Gehilfen nach Vorgabe des Meisters³. In der Tat schuf Riemenschneider im gleichen Alter das großartige Grabdenkmal für Bischof Lorenz von Bibra im Würzburger Dom, ein Dokument kraftvoller Kreativität ohne Anzeichen künstlerischer Ermüdung⁴.

Möglicherweise hatte das damals vom Bildschnitzer bekleidete Bürgermeisteramt mit seinen Beanspruchungen zu noch umfangreicherer Verpflichtung von Mitarbeitern Anlass gegeben, so dass die Ausführung der Rosenkranz-Gruppe in weiten Teilen bis hin zur Hauptfigur einem Mitarbeiter seines Vertrauens übertragen worden war. Mehr als die langjährige Zugehörigkeit zur Riemenschneider-Werkstatt lässt sich über den ausführenden Schnitzer allerdings nicht mutmaßen. Als Persönlichkeit, »die selbständiges Interesse beanspruchen darf«, betrachtete ihn Justus Bier ohnehin nicht, hatte er sich die von seinem Lehrer kreierte Formenwelt doch vollkommen zu eigen gemacht und somit dessen künstlerischer Handschrift gänzlich untergeordnet.

Auf jeden Fall ist die Volkacher Madonna das Werk, das der Muttergottes im Germanischen Nationalmuseum am engsten verwandt ist. Dass ihr Autor auch als jener der Halbfigur anzusehen

ist, liegt nahe. Ausgehend vom urkundlich verbürgten Entstehungsdatum der Skulpturengruppe für die Volkacher Weinbergkirche kommen die Jahre um 1520, die Spätzeit der Riemenschneider-Werkstatt, daher auch für das bisher gemeinhin ein halbes oder ganzes Jahrzehnt früher datierte Nürnberger Stück in Betracht.

Befunde zu Herstellungstechnik und Objektgeschichte

»Lindenholz, abgelaut« liest man bis heute auf den Beschriftungen zur Technik der Madonnenfigur. Ganz selbstverständlich erklärt die kurze Formulierung einen Zustand, der für zahlreiche Skulpturen gilt, deren ursprüngliche Oberflächengestaltung aus einer farbigen Fassung mit Metallaufgaben und Verzierungen zugunsten einer holzsichtigen Erscheinung vollständig abgenommen wurde. Die Holzoberflächen beließ man dabei nie roh, sondern patinierte sie mit unterschiedlichen Lasuren und Überzügen. Zum Zeitpunkt ihres Ankaufs befand sich unser Stück vermutlich bereits seit einigen Jahrzehnten in diesem Zustand. Dabei lässt die Beschreibung im Bestandskatalog von 1910 keinen Zweifel daran, dass es ursprünglich gefasst war⁵.



Abb. 3 Muttergottes, Rückseite



Abb. 4 Muttergottes, Schädelkalotte, mit Holzdübel verschlossenes Bohrloch (1), dreiflügelige, eingeschnittene Vertiefung um ein mit Steinkreide gefülltes Bohrloch (2) und fünf Löcher mit Holzresten von der Befestigung eines Kopfschmucks (3)

Die 68 cm hohe Halbfigur der Madonna ist aus Lindenholz geschnitzt⁶. Das Holz zeigt Unregelmäßigkeiten im Wuchs; mehrere Äste sind zu erkennen, vorderseitig findet sich zentral ein großer Astansatz auf Höhe der linken Hand. Um das Gewicht zu reduzieren und Rissen im Holz vorzubeugen, hohlte man die Rückseite der Figur bis zu einer Höhe von 40 cm aus (Abb. 3). Ursprünglich verschloss ein vollständig in der Form ausgearbeitetes Brett diese Höhlung, so dass sich eine vollrunde Ansicht ergab. Das ehemals mit sieben umlaufend gesetzten Holzdübeln befestigte Brett ist heute verloren. Ebenfalls fehlen die hölzernen Zierperlen am Mantelsaum, von denen nur noch Dübelreste in den aneinander gereihten Löchern zeugen.

In den Kopfoberseiten von Maria und Jesus befinden sich jeweils zwei Bohrlöcher, die zur Befestigung des Objekts in einer Werkbank während des Schnitzens beziehungsweise Fassens dienten (Abb. 4). An beiden Figuren ist eines dieser Löcher mit grauer Steinkreide verschlossen. Im zweiten Loch steckt je ein abgeschnittener Holzdübel. Der 3 cm starke Holzdübel im Kopf der Maria hat die bemerkenswerte Länge von etwa 13 cm (Abb. 5). In der Unterseite gibt es Abdrücke von eingeschlagenen Zinken und verschiedene Löcher, deren Verwendung als Gegenstücke zu den Bohrlöchern in den Kopfoberseiten zu deuten ist.

Auf weiten Teilen der Holzoberfläche finden sich geringe Reste von Wergfasern aus der Entstehungszeit, welche vermutlich zum Kaschieren der unregelmäßigen Holzstruktur vor dem Grundieren aufgeklebt wurden. Mit dem Ziel einer verbesserten Haftung von Kaschierungsmaterial und Fassung ritzte man die Oberfläche zudem teilweise rautenförmig ein. Noch heute liegen in allen Vertiefungen des Bildwerks kleinste Reste von mindestens zwei, bisweilen drei Grundierungsschichten aus unterschiedlichen Zeiten, zwei verschiedene Inkarnatschichten, Blattgold, Zinnoberrot und blaue Farbe. Die winzigen Fassungsinseln



Abb. 5 Muttergottes, Röntgen-Aufnahme mit Markierungen des Dübels (1), des verschlossenen Depositoriums (2) und einer rückseitigen Öse (3)

sind größtenteils deplaziert und scheinen während des Ablaugens an ihre heutige Position geschwemmt worden zu sein. Dieser Umstand lässt alle Aussagen zur ursprünglichen und zu späteren Fassungen ins Spekulative gehen. Aufgrund der Merkmale der Oberflächenbearbeitung und Kaschierung ist jedoch sicher, dass die Halbfigur ursprünglich eine farbige Fassung besaß.



Abb. 6 Muttergottes, verschlossenes Depositorium

Die Fassungsreste bezeugen weiterhin mindestens zwei spätere Überfassungen. Wahrscheinlich sind im Zusammenhang mit dem Ablaugen die unzähligen, deutlich sichtbaren Ausspänungen von radial verlaufenden Rissen am gesamten Objekt eingesetzt

und pigmentierte Lasuren zur Beruhigung des somit entstandenen Gesamtbildes aufgebracht worden.

Weiterhin kann auf Abschnitzungen am Haupt Mariens hingewiesen werden, die zu einem nicht näher zu bestimmenden Zeitpunkt vermutlich für die Auflage einer Krone ausgeführt wurden. Hier gibt es zusätzlich fünf Löcher mit Resten von Holzdübeln, die gleichermaßen von der Befestigung eines Kopfschmucks stammen müssen. Zudem wurde um das gekittete Bohrloch auf dem Kopf der Maria eine dreiflügelige Vertiefung ins Holz geschnitten (Abb. 4). Ihre Herkunft könnte ebenfalls von einer Bekrönung oder einer Montage herrühren, welche das Objekt in einer bestimmten Präsentation arretierte. Abgebrochene Nägel und eine abgebrochene historische Schraube in der Unterseite weisen auf die zeitweise Befestigung der Madonna auf einem Sockel oder einer Platte hin.

Als wichtigstes Ergebnis der Untersuchung kann der Fund einer annähernd runden Vertiefung von 5 bis 6 cm Durchmesser in der Brust der Marienfigur angesehen werden. Die erst im Röntgenbild sichtbare Höhlung diente ursprünglich mit großer Wahrscheinlichkeit als Reliquiendepositorium (Abb. 5). Im Rahmen einer früheren Bearbeitung füllte und schloss man die Höhlung mit

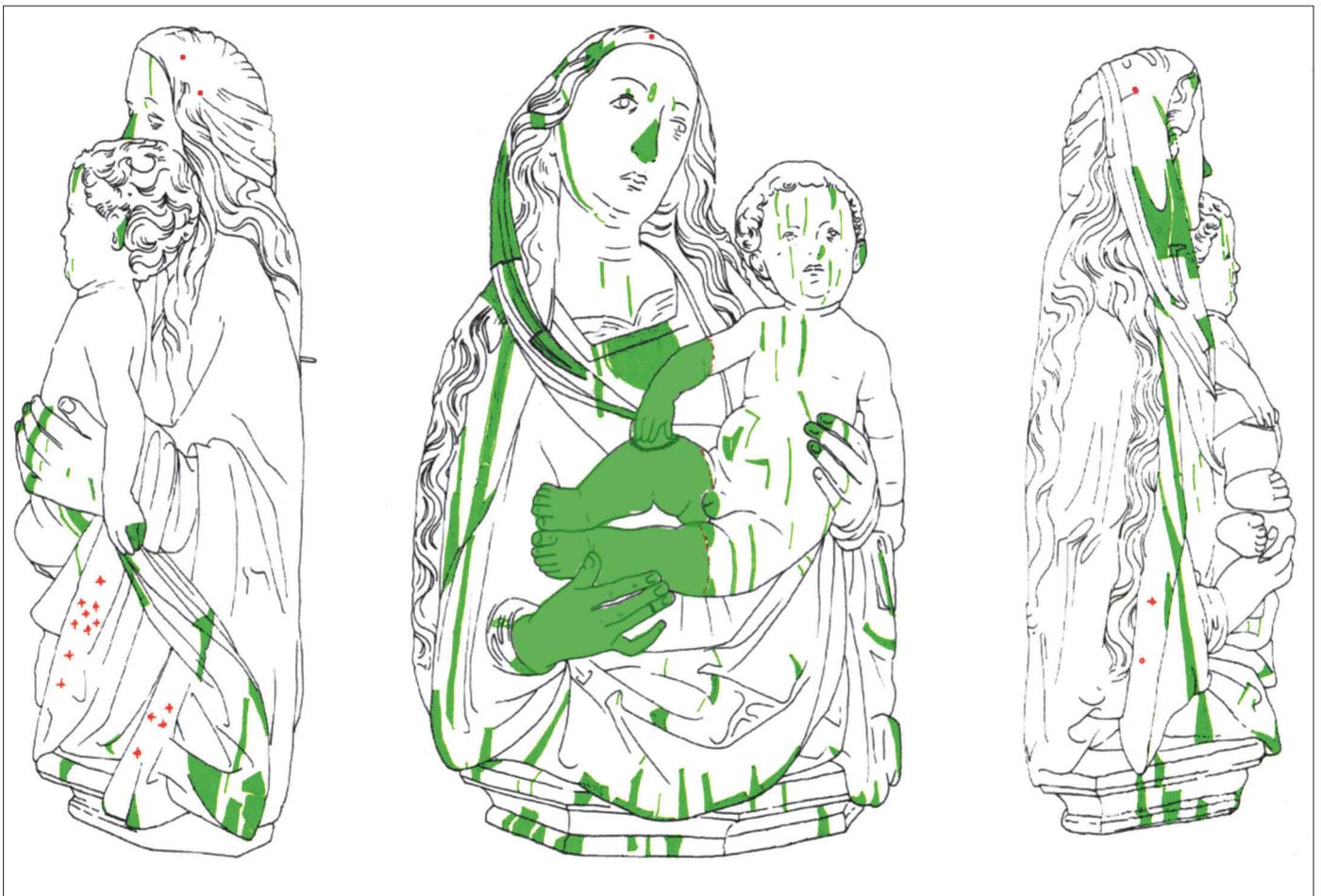


Abb. 7 Muttergottes, Kartierung mit Ergänzungen und Ausspänungen (grün) sowie Löchern mit Holzresten von eingesteckten Schmuckperlen und Kopfschmuck (rot)



Abb. 8 *Maria lactans*, Niederlande, Ende 15. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Holz (Abb. 6) und ergänzte zudem in großem Umfang vermutlich beschädigte Teile: den rechten Arm und beide Beine des Kindes sowie die rechte Hand, die Nase und einzelne Falten des Tuches der Maria (Abb. 7).

Die Bildgattung

Wesentlicher Unterschied zwischen den oben aufgezählten, einen bedeutenden Figurentyp Riemenschneiders repräsentierenden Madonnen und der Nürnberger Skulptur ist deren Konzeption als Halbfigur. Anregungen für diese Art der plastischen Darstellung Mariens dürfte der Meister von Werken der Malerei und der graphischen Künste des ausgehenden 15. Jahrhunderts empfangen haben. Die Darstellung der Gottesmutter als Halbfigur war damals von der ostkirchlichen Ikone bereits lange Zeit bekannt und hatte davon inspiriert in Italien und Böhmen im 13. beziehungsweise 14. Jahrhundert eine enorme Blüte erlebt. Für die Verbreitung der Bildgattung in der süddeutschen Kunst an der Wende vom Spät-



Abb. 9 *Maria lactans*, Niederlande, Ende 15. Jahrhundert. Ehemals Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung (Kriegsverlust)

mittelalter zur Renaissance waren jedoch niederländische, in der Mitte des 15. Jahrhunderts entwickelte Bilderfindungen von besonderer Bedeutung. Maßgeblichen Anteil an der Entfaltung des halbfigurigen Muttergottesbildes mit dem nackten Jesusknaben trugen Maler wie Rogier van der Weyden (1399/1400–1464) und Dieric Bouts (1410/20–1475)⁷.

Zahlreiche Nachahmungen und Variationen dokumentieren die starke Wirkung der um 1450 vom Brüsseler Stadtmaler Rogier entwickelte Komposition des halbfigurigen Motivs der stillenden Gottesmutter. Eine Reihe von Repliken orientiert sich etwa an seiner in diesem Figurenausschnitt gezeigten Madonna im Museum von Tournai, die gemeinsam mit dem Porträt des Stifters Jean de Gros ursprünglich ein Diptychon bildete⁸. Die stillende Muttergottes eines anonymen niederländischen Malers des späten 15. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum repliziert die Bildanlage beispielhaft (Abb. 8)⁹: Die Gestalt Mariens ist mit Hilfe ihres Schleiers einer Dreieckskomposition eingeschrieben, während der Knabe, dem sie die Brust reicht, halb liegend, halb sitzend auf ein Kissen vor ihren Leib platziert wurde.



Abb. 10 Epitaph des Conrad von Busang, Nikolaus Gerhaert von Leyden, Straßburg, 1464. Straßburg, Kathedrale

Andere, die Komposition prinzipiell tradierende, in der Ausrichtung des Säuglings aber spiegelverkehrte Varianten favorisieren das Sitzmotiv und betonen die Windel (Abb. 9). Eine etwa gleichzeitige niederländische Hinterglasmalerei etwa, die sich bis zum Zweiten Weltkrieg im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum befand, verleiht der auf jenen niederländischen Bildern obligatorisch mit einem Diadem geschmückten Jungfrau ein stärker gesenktes Haupt und ihrem Kleid einen auffälligen Perlensaum¹⁰. Eine vergleichbare Zier schmückte übrigens einst auch den Mantel der Nürnberger Marienfigur.

Der aus den Niederlanden stammende Bildhauer Nicolaus Gerhaert von Leyden (um 1420/30–um 1473) übertrug Kompositionsmuster und Typen der südniederländischen Kunst schon Anfang der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den deutschen Südwesten. Sein 1464 datiertes Epitaph des Kanonikers Conrad von Busang in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters setzt die büstenartigen Bilder der Gottesmutter und des Stifters in hier vorher kaum gekannter Subtilität von Gebärdensprache und Physiognomie in Szene (Abb. 10)¹¹. Auch oberrheinische, teilweise von



Abb. 11 Muttergottes, Tilman Riemenschneider, Würzburg, um 1490. Würzburg, Pfarrkirche St. Burkhard

der neuartigen Gestaltungskraft dieses Meisters beeinflusste Kupferstecher wie Martin Schongauer (um 1450–1491) und Meister E.S. (um 1410/20–um 1468) rezipierten niederländische Vorbilder umgehend und verhalfen dem Bildtyp der halbfigurigen Muttergottes Ende des Jahrhunderts zu rascher Verbreitung in Süddeutschland¹². Man denke etwa an Schongauers Kupferstich der Madonna mit dem Papagei, der das Christuskind auf einem Kissen vor seiner Mutter zeigt, die hinter einer Mauer steht¹³.

In den Niederlanden wohl in einer Art Kleinserien gefertigte Andachtsbilder sowie Kupferstiche und Holzschnitte verschiedener Künstler, wie das bekannte großformatige Exemplar in der Wolfenbütteler Herzog-August-Bibliothek beispielsweise, spielten für die Übertragung der Bildgattung, Komposition und innovativer Details also eine wesentliche Rolle¹⁴. Neben entsprechenden oberrheinischen Werken, die Riemenschneider aufgrund seiner Wanderschaft in die Region aus eigener Anschauung kannte, ließ sich der Bildschnitzer vermutlich anhand solcher Medien für die Gestalt seiner um 1490 geschaffenen Muttergottes in der Würzburger St. Burkhardkirche inspirieren, auch wenn das Stück die



Abb. 12 Muttergottes, Werkstatt Tilman Riemenschneider, Würzburg, um 1490/95. Würzburg, Mainfränkisches Museum

Jungfrau nicht beim Stillen zeigt (Abb. 11). Die rundansichtige Skulptur, deren Rückenöffnung von einem Nadelholzbrett verschlossen ist, war ursprünglich mit einer silbernen Fassung ausgestattet und imitierte ein Goldschmiedewerk¹⁵. Heute trägt sie eine Polychromie von 1789. Vor Maria, die als Halbfigur bis in Hüfthöhe erscheint, sitzt der ins Profil gedrehte nackte Jesusknabe auf einem Polster, das die Jungfrau mit einer Windel bedeckte. Mit angewinkeltem linken Knie und zum Kinn geführter Hand blickt er, von der Mutter behutsam gehalten, versonnen gen Himmel und deutet damit die Vorahnung seiner Passion und die Befolgung des väterlichen Ratschlusses zur Entsöhnung der Menschheit an. In den um 1650 neu angefertigten Sockel des

Bildes sind Reliquien eingelegt. Unter Fürstbischof Julius Echter (1545–1617) sollen die Heiltümer vom spätgotischen Bildwerk in eine Silberstatuette in der Kirche des Würzburger Vierzehn-Notthelfer-Spitals übertragen und nach deren Requirierung durch die Schweden 1631/33 wieder mit dem alten Stück beziehungsweise seinem neuen Untersatz verbunden worden sein.

Ob die jetzt im barocken Piedestal aufbewahrten Partikel ursprünglich in einem Depositorium lagerten, das dem Bildwerk selbst oder aber einem verlorenen spätgotischen Sockel eingearbeitet waren, konnte bislang nicht geklärt werden. Aufgrund des Pfarrbuches der St. Burkhardkirche von 1650 ist allein bekannt, dass die Figur aufgrund eines überstandenen Brandes damals bereits lange Zeit als wundertätiges Bild verehrt, als Prozessionsfigur verwendet und gemeinhin in der Schlosskirche der Feste Marienberg aufbewahrt worden war. Jährlich am 7. Ostersonntag habe man sie von dort zur Verehrung nach St. Burkhard gebracht, zu Pfingsten in den Dom, danach wiederum in die Burkhardkirche und schließlich in andere Pfarrkirchen der Stadt. Am Kilianstag trug man sie in feierlichem Umzug wieder auf die Festung zurück.

Die Funktion

Neben diesem bekannten Frühwerk und anders als die später zu halbfigurigen Büsten umgearbeiteten Ganzfiguren, wie die »Kiliansbüste« in der Washingtoner National Gallery und jene aus Trappstadt im Würzburger Museum am Dom, enthält das bekannte Œuvre Riemenschneiders eine Anzahl weiterer Halbfiguren und Brustbilder, die – wie im Spätmittelalter üblich – im Zusammenhang mit der Beherbergung und Präsentation von Reliquien standen¹⁶. Die im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrte Büste der heiligen Afra, ein um 1499/1500 datiertes und auf einem schön verzierten, sechseckigen Sockel platziertes Bildwerk besaß neben seiner Abbildfunktion auch die des Heiltumsorts. Ein kreisrund gerahmtes, der Büste auf der Brust zylinderförmig eingetieftes Depositorium enthielt einst Reliquien der Augsburger Märtyrerin und Bistumspatronin¹⁷. Für den Hochaltar der Würzburger Kathedrale entstanden etwa ein Jahrzehnt später, zwischen 1508 und 1510, die 1945 in der dem Dom benachbarten Neustiftkirche verbrannten Halbfiguren der Frankenapostel Kilian, Totnan und Kolonat. Die drei auf sechseckige Sockel gesetzten Stücke standen ursprünglich über dem Schrein mit den Reliquien der Märtyrer¹⁸.

Weiterhin ist in dieser Hinsicht eine 46 cm große, farbig gefasste Halbfigur im Mainfränkischen Museum anzuführen, die als Werkstattarbeit gilt (Abb. 12)¹⁹. Der Frontseite ihres sechseckigen, elegant profilierten Sockels ist ein Depositorium eingeschnitten, eine von einem flachen Kielbogen gerahmte und einst vielleicht mittels eines Maßwerkelements durchsichtig verschlossene Nische für Reliquien. Das Bildwerk, das in den 1930er Jahren auf

dem Dachboden der Kirche von Bonnland bei Hammelburg entdeckt wurde, vertritt denselben Bildtyp wie die Nürnberger Skulptur. Die Haltung der Jungfrau sowie die bergende, die Gestalt umfangende und den Sockel überlappende Drapierung des Mantels sind eng verwandt, ebenso die mit den linken Armen von Mutter und Sohn ausgeführten Bewegungen. Rechter Arm und Beine des Knaben sind Ergänzungen, die den originalen Teilen vermutlich wenig entsprechen und daher für die Interpretation entfallen. Zwar liegt der Oberkörper des Säuglings etwas schräger als im Nürnberger Bildwerk und die mütterliche Hand greift nicht an sein Schienbein, sondern unters Gesäß, doch gleichen sich die Gewänder Mariens etwa hinsichtlich der Bordüre des Halsabschnitts, des dort erscheinenden Mieders und der Plissierung bis ins Detail.

Ein für die Nürnberger Skulptur ebenfalls interessantes, wiewohl nur dem Umkreis Riemenschneiders zuzurechnendes Vergleichsobjekt in derzeit nicht nachweisbarem Privatbesitz gibt Maria mit dem Jesusknaben wiederum als Hüftstück und auf einer profilierten sechseckigen Plinthe wieder (Abb. 13). Der Frankfurter Arzt Otto Großmann, der die Skulptur 1909 in Obernburg entdeckte, für ein Werk Riemenschneiders hielt und erwarb, entlockte der damaligen Eigentümerin die Herkunftsangabe aus der Pfarrkirche von Großostheim. Die Großmutter der Besitzerin hatte sie in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, als »viele Figuren aus der Kirche verschleudert wurden«, billig erstanden²⁰. Während die Faltenbildung dieses Stückes hinsichtlich der über den Sockel gezogenen Mantelschürze eigenen, mit Riemenschneiders Formenkanon nicht übereinstimmenden Gesetzen folgt, entsprechen Figuren- und Antlitztypen, Komposition und Details der Kostümierung dem von dorthier bekannten Repertoire und Schema weitestgehend. Maria trägt hier allerdings eine geschnitzte Krone, ein aufgrund der Unzugänglichkeit des Objektes bislang auf seine Originalität hin nicht bestimmbares Accessoire. Auf jeden Fall dürften die beiden Halbfiguren in Nürnberg und Würzburg ursprünglich eher ein dem Bildwerk in St. Burkhard ähnliches Diadem besessen haben, das nachträglich entfernt wurde, um sie mit separaten, wohl aus Metall gefertigten Kronen zu zieren. Ob das Großostheimer Bildwerk einen der Münchner Afrabüste oder der Nürnberger Madonna ähnlich geformten Reliquienhort enthielt, ist ungewiss und könnte ebenfalls allein durch Untersuchung des Originals geklärt werden. Doch verdeutlicht das Stück einmal mehr Beliebtheit und Verbreitung des von Riemenschneider entworfenen halbfigurigen Marienbildes Anfang des 16. Jahrhunderts.

Neben der Rundansichtigkeit und der Entdeckung des einstigen Depositoriums lassen die vergleichbaren Muttergottesbilderwerke des gefeierten Würzburger Bildschnitzers und seines Kreises den Schluss zu, dass auch der Nürnberger Halbfigur neben der Abbildfunktion die eines Reliquiars zukam, das in Liturgie und Frömmigkeit seiner Entstehungszeit und darüber hinaus eine besondere Rolle spielte. Konkretisierung der Funktion als Prozes-



Abb. 13 Muttergottes, Umkreis Tilman Riemenschneider, um 1520. Ehemals Frankfurt am Main, Privatbesitz

sionsbild und Präzisierung hinsichtlich seiner Verwendung im Reliquienkult sind zwangsläufig von weiteren Erkenntnissen zum ursprünglichen Bestimmungsort abhängig.

Indizien sprechen eindeutig für Manipulationen am Haupt der Jungfrau: Vermutlich entfernte man den schmalen Reif, der unter dem Schleiertuch am Hinterkopf noch zu ahnen ist, über der Stirn und zierte sie mit separaten Kopfbedeckungen, wohl Kronen, von denen entsprechende Spuren in der Kalotte zeugen. Dass solche weitreichenden Eingriffe in der Barockzeit stattfanden, liegt nahe. Wann genau sie zu datieren sind und ob von einer oder wiederholter Umarbeitung ausgegangen werden muss, ist noch zu eruieren. Auch die Frage nach dem Zeitpunkt der durch Entnahme der Partikel und Verschluss der Brustöffnung realisierten Bedeutungsreduzierung des Stückes auf den Abbildcharakter harret noch einer



Abb. 14 Muttergottes, Zustand vor der Restaurierung

Antwort. Ob die Maßnahme im Zusammenhang mit der Zerstörung zu sehen ist, die das Gesicht Mariens beeinträchtigte und die Gliedmaßen des Knaben kostete, ist ebenfalls noch zu klären. Mit heutigen Mitteln lassen die von hohem Einfühlungsvermögen und beachtlicher künstlerischer Qualität zeugenden Ergänzungen nämlich keine genaue Datierung zu. Zu entscheiden, ob sie der Wiederherstellung des Bildwerks für den weiteren Gebrauch innerhalb der religiösen Praxis dienen oder aber Bestandteile einer frühen, allein dem Kunstgenuss geschuldeten Restaurierung sind, ist ein ebenso schwieriges wie spannendes Problem. Wenn also zahlreiche Fragen zur Geschichte der Marienfigur offen bleiben, zeigt sich dennoch offenkundig, dass ohne die Ergebnisse der

restauratorischen Untersuchung die Grundlage gefehlt hätte, sie überhaupt stellen zu können.

Erhaltungszustand und Restaurierung

Wiederholtes Erneuern, Reparieren und Vervollständigen veränderten die Madonnenfigur in ihrem Aussehen über die Jahrhunderte seit ihrer Entstehung stark. Diese Maßnahmen sprechen für die Bedeutung und den stetigen Gebrauch des Objekts. Rundansichtigkeit, eine ursprünglich sicher prächtige Farbfassung und natürlich das Reliquiendepositorium sind Anhaltspunkte für seine Funktion als Prozessionsbild²¹. Die späteren Ergänzungen dokumentieren die anhaltende Wertschätzung der Skulptur als Kultbild und schließlich als Kunstwerk. Vor allem die jüngeren Maßnahmen führten jedoch zu einem unter heutigen Gesichtspunkten unbefriedigenden Erscheinungsbild der Oberfläche (Abb. 14). Sie präsentierte sich durch mehrere pigmentierte Überzüge und Retuschen dunkelbraun, auf den Höhen des Bildwerks teilweise fast schwarz. Die Faltenunterseiten waren von den Überzügen gespart, so dass sich starke hell-dunkel Kontraste ergaben. In den Tiefen der Haarlocken und Falten sah man dagegen weißliche Reste von früheren Grundierungsschichten. Zudem gab es Verschmutzungen und rußige Ablagerungen. Der Sockel wies zahlreiche Ausspänkungen, Ansatzfugen, Holzausbrüche und geöffnete Risse auf. Alte Fraßgänge und Ausfluglöcher von Holzschädlingen waren hier grob überkittet.

Den Kernpunkt der Restaurierung bildete deshalb die schrittweise Abnahme der dunklen, ungleichmäßigen Überzüge mit Lösemittelgelen. Weiterhin wurden weiße, schlierenartige Grundierungsausschwemmungen reduziert, ohne Grundierungs- und Farbschichtinseln in den Tiefen des Schnitzwerks zu beschädigen. Nach abgeschlossener Reinigung zeigte sich, dass die zahlreichen jüngeren Ausspänkungen im Holz formal und farblich recht stimmig waren und somit vollständig übernommen werden konnten. Um die alten Ausspänkungen dem Niveau des sie umgebenden Holzes anzupassen, mussten Form und Oberfläche teilweise nachgearbeitet werden, fehlende Späne wurden ergänzt, gelöste wieder befestigt. In gleicher Weise integrierte man alte Kittungen auf Fraßgängen.

Mit dem Ziel die durch das Ablaugen aufgeraute Holzoberfläche zu glätten, erfolgte der Auftrag von Hautleim. Hirnholzpartien und vor allem die jüngeren Ergänzungen, deren Oberflächenstruktur weitaus rauer, poriger und offener ist, behandelte man mehrmals mit der Leimlösung und glättete sie anschließend mit einem Achatstein. Grundierungsreste, farblich unstimme Ausspänkungen und Ergänzungen wurden abschließend mit Aquarellfarben eingetönt.

Frank Matthias Kammel, Elisabeth Taube

Anmerkungen

- 1 Theodor Demmler: Die Meisterwerke Tilman Riemenschneiders. Berlin 1936, S. 76. – Justus Bier: Riemenschneiders Marienstatuen und die Clemens-Madonna im Kölner Kunstgewerbemuseum. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 37, 1975, S. 49.
- 2 Iris Kalden-Rosenfeld: Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt. Königstein im Taunus 2001, S. 105, Abb. 131–133.
- 3 Justus Bier: Tilman Riemenschneider. Die späten Werke in Holz. Wien 1978, S. 87, 93.
- 4 Justus Bier: Tilman Riemenschneider. Die späten Werke in Stein. Wien 1973, S. 59–62.
- 5 Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910. S. 196–197
- 6 Die holzanatomische Bestimmung durch Diplom-Restauratorin Ilona Stein, Germanisches Nationalmuseum, bestätigte das bisher nur vermutete Material Lindenholz.
- 7 Dirc de Vos: De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende flemalleske voorlopers. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 13, 1971, S. 60–161. – Dirc de Vos: Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk. München 1999, S. 355–357. – Didier Martens: Die Würde des Kopisten oder Hans Holbeins d.Ä. Auseinandersetzung mit einem flämischen Vorbild. In: Städel-Jahrbuch, Bd. 18, 2001, S. 174–175.
- 8 D. de Vos 1999 (Anm. 7), Kat.Nr. 25, S. 298–301.
- 9 Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2000, Nr. 74.
- 10 Wilhelm von Bode: Die zweite Sammlung Simon im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Berlin 1920, S. 59, Nr. 8252. – Friedrich Winkler: Vorbilder primitiver Holzschnitte. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 12, 1958, S. 41–43.
- 11 Otto Wertheimer: Nicolaus Gerhaert. Seine Kunst und seine Wirkung. Berlin 1929, S. 22–44. – Roland Recht: Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525). Straßburg 1987, S. 139–145.
- 12 O. Wertheimer (Anm. 11), S. 89–92.
- 13 Max Lehrs: Katalog der Kupferstiche Martin Schongauers. Wien 1925, Nr. 37.

Muttergottes

Werkstatt des Tilman Riemenschneider (um 1460–1531), Würzburg, um 1520

Lindenholz, radial geschnittener Stammblock mit Anstückung über gesamte Höhe verbreitert, stumpf verleimt und mit hölzernem Dübel gesichert, rückseitig gehöhlt, Höhlung ursprünglich mit einem jetzt verlorenen Brett verschlossen, hölzerne Zierperlen am Mantelsaum verloren. Je zwei Bohrlöcher in den Schädelkalotten von Maria und Jesuskind. Reste originaler Wergfasern auf der Holzoberfläche, mindestens drei farbige Fassungen abgelaut. Ursprüngliches Reliquiendepositorium in der Brust nachträglich verschlossen, rechter Arm und Beine des Kindes, rechte Hand, Nase und einzelne Falten des Mantels der Gottesmutter ergänzt, zahlreiche jüngere Ausspänkungen, H. 68 cm, Br. 42,5 cm, T. 25 cm
Erworben aus dem Münchner Kunsthandel A.S. Drey 1907
Inv.Nr. Pl.O. 2063

Literatur: Vierundfünfzigster Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums 1907. Nürnberg 1907, S. 4. – Chronik des Germanischen Mu-

- 14 Curt Glaser: Gotische Holzschnitte. Berlin o.J., Taf. 50.
- 15 Tilman Riemenschneider. Frühe Werke. Ausst.Kat. Mainfränkisches Museum Würzburg. Berlin 1981, S. 202–210. – Tilman Riemenschneider. Werke seiner Glaubenswelt. Ausst.Kat. Museum am Dom, Würzburg. Hrsg. von Jürgen Lensen. Regensburg 2004, Nr. 50.
- 16 Vgl. Bernhard Decker: Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers. Bamberg 1985, S. 67–78. – Arnold Angenendt: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart. München 1994, S. 224–225.
- 17 Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. XIII,2. Bearb. von Theodor Müller. München 1957, Nr. 148. – I. Kalden-Rosenfeld (Anm. 2), Kat.Nr. 30, S. 130–131.
- 18 Justus Bier: Tilman Riemenschneider. Die reifen Werke. Augsburg 1930, S. 111–112.
- 19 Hanswernfried Muth: Tilman Riemenschneider. Die Werke des Bildschnitzers und Bildhauers, seiner Werkstatt und seines Umkreises im Mainfränkischen Museum Würzburg. Würzburg 1982, Nr. 40, S. 172–173.
- 20 Otto Großmann: Eine Madonna von Riemenschneider? In: Hessen-Kunst. Kalender für alte und neue Kunst. Hrsg. von Christian Rauch. Marburg 1909, S. 21–32, bes. 24–26. – Mittelalterliche Bildwerke aus Frankfurter Privatbesitz. Ausst.Kat. Frankfurter Kunstverein. Frankfurt am Main 1921, Taf. 67.
- 21 Die Madonnenbüste des Germanischen Nationalmuseums weist technologische Übereinstimmungen mit der Madonnenbüste aus St. Burkard in Würzburg auf. Vgl. Tilmann Riemenschneider. Frühe Werke (Anm. 15), S. 202–209.

Abbildungsnachweis

Berlin, Gustav Schwarz: 10; Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung: 9; Eisenach, Ulrich Kneise: 2, 11; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1 (Monika Runge), 3, 4, 6, 14 (Evamaria Popp/Kerstin Knaupp), 5 (Martin Tischler), 7 (Evamaria Popp/Elisabeth Taube), 8 (Jürgen Musolf); Reproduktion aus Otto Großmann (Anm. 20): 13; Würzburg-Gerchsheim, Dorothea Zwicker, Kunstschätzerverlag: 12.

seums. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1907, S. VII. – Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910, S. 196–197. – Hubert Schrade: Tilman Riemenschneider. Heidelberg 1927, S. 21, Anm. 144. – Max Hermann von Freeden: Riemenschneider-Bildnisse. Stuttgart o.J., S. 10. – Frank Matthias Kammel: Das Germanische Nationalmuseum und Tilman Riemenschneider. Beiträge zu einer Erwerbungs- und Forschungsgeschichte. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2003, S. 146–147. – Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit. Ausst.Kat. Mainfränkisches Museum Würzburg. Hrsg. von Claudia Lichte. Regensburg 2004, Nr. 66, S. 333.

Untersuchung und Restaurierung: Diplom-Restauratorin Evamaria Popp, Blaustein bei Ulm, unter Mitarbeit von Diplom-Restauratorin Kerstin Knaupp und in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, Juli bis Dezember 2005.