

hofener Gerätes kantiger gearbeitet. Zudem sind die drei Hähne ganz unterschiedlich geformt. Flammleisten wie am Rottenmanner Kühlbehälter fehlen. Auch hat das Stück keinerlei Marken. Jedoch hat sich ein „Extract“ aus dem Protokoll der Handwerkerversammlung der Sensenschmiede vom 20. Dezember 1739 erhalten, aus dem eindeutig hervorgeht, dass der Waidhofener Zinngießer Joseph Feldtauer (Feldtaner) das Gefäß im Auftrag der Zunft angefertigt hat. Feldtauer war ab 1736 tätig, er verstarb 1756. Möglicherweise ist die bei Hintze 1965, Nr. 1370, aufgeführte Marke J. F. mit Josef Feldtauer aufzulösen. Dass auch das Nürnberger Exemplar von Feldtauer hergestellt worden sein könnte, legt die Ähnlichkeit zum Waidhofener nahe.

In jedem Fall belegen die erhaltenen Prunkgefäße nicht nur die handwerkliche Meisterschaft der Zinngießer in Linz und Waidhofen. Sie vermitteln auch einen Eindruck, wie in früheren Jahrhunderten größere Feste in den jeweiligen Gemeinden zelebriert wurden. Das Waidhofener Behältnis kam übrigens 1932 neuerlich zum Einsatz, als die Stadt die 400. Wiederkehr der Befreiung von den Osmanen (1532) feierte. Der Zechmeister der Sensenschmiede übergab dem

damaligen Bundespräsidenten Wilhelm Miklas (1872–1956) einen Willkommtrunk, den er am Weinkühler gezapft hatte.

► SILVIA GLASER

Literatur:

Josef Pfau: 1000 Jahre Rottenmann. Festschrift zur Jahrtausendfeier der Stadt Rottenmann. Rottenmann 1952, S. 74. – Erwin Hintze: Die deutschen Zinngießer und ihre Marken. Bd. VII: Süddeutsche Zinngießer. Osnabrück 1965. – Robert M. Vetter, Georg Wacha: Linzer Zinngießer. Wien, München 1967, S. 49–51. – Gertrud Smola: Zinngefäße von Stadt- und Landmeistern der Linzer Lade in Graz und Rottenmann. In: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1974/75, S. 24–32. – Gertrud Smola: Altes Zinn. Graz 1975, S. 18, Nr. 69, Abb. S. 20. – Andreas Kusternig (Hrsg.): Altes Zinn aus Waidhofen/Ybbs. Ybbs 1991, S. 14, 15, 87, 88.

Für freundliche Hinweise zu den Vergleichsstücken danke ich herzlich Dr. Otto Baumgärtel, München. Frau Bettina Guggenmos und Herrn Markus Raquet danke ich für die technischen Untersuchungen im Rahmen der Röntgenfluoreszenzanalyse.

Die Nürnberger Madonna

Meisterwerk, Identifikationsmodell und Inspirationsquelle

Im September des vergangenen Jahres wurde der Nürnberger Kornmarkt gut zwei Wochen lang von einer Kunstinstallation Ottmar Hörls geprägt, deren Inspirationsquelle und Ausgangspunkt die „Nürnberger Madonna“ war. Der vorrangig für seine Multiple-Projekte bekannte Künstler ordnete sechshundert goldfarbene Reduktionskopien dieser „Ikone“ der deutschen Frührenaissance, die sich seit 1877 als Dauerleihgabe der Stadt Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum befindet, auf einem tribünenförmig über den Platz geführten Riegel an (Abb. 1). Die räumlich unmittelbare Wiederholung und Reihung eines Bilds oder Gegenstands ist eine alte, aber vor allem in der zeitgenössischen Kunst vielfach realisierte Strategie der Bedeutungssteigerung. Hörl stellte das noch vor Jahrzehnten mit einem ungleich höheren Bekanntheitsgrad ausgestattete Bildwerk damit auf eine ebenso provozierende wie inspirierende Weise ins Licht einer breiten Öffentlichkeit und holte es spektakulär ins kollektive Gedächtnis zurück. Somit schrieb der Künstler den Mythos der „Nürnberger Madonna“ auf eigen-tümliche Weise in die Gegenwart fort.

Neben dem Original in der Dauerausstellung stand in dieser Zeit der 2016 entwickelte, chromoxydgrün monochro-

mierte Prototyp der Kunststofffigur, den Hörl dem Museum geschenkt hat. Diese Konfrontation veranschaulichte unter anderem, dass die Hörlsche Replik das Original nicht unmittelbar kopiert, sondern bereits auf einer der zahllosen Reduktionskopien der Skulptur basiert.

Herkunft und Bedeutung

Die nachweisbar erstmals 1876, vermutlich aber schon etwas früher als die „Nürnberger Madonna“ bezeichnete Skulptur zählt zu den bedeutendsten deutschen Bildwerken der Dürer-Zeit (Abb. 2). Ihre Noblesse resultiert aus der einheitlichen, den Körper durchströmenden Bewegung, der extremen Streckung der Proportionen sowie den großzügig gebildeten, schwingenden und sanft fließenden Faltenbahnen ihrer Kleidung. Das modische, den Leib betonende Gewand ist knapp unter der Brust gegürtet, sodass eine leichte Wölbung des Bauches sichtbar wird und der Körper von einer durchgehenden Spannung bewegt zu sein scheint. Einzigartig ist die Kombination von mädchenhaftem Antlitz und schlanker Gestalt mit Pose und Gebärde der Schmerzensmutter, der unter dem Kreuz Jesu stehenden Mater dolorosa. Gefühlsbetonte Mimik und empor-



Abb. 1: Installation der Reduktionskopien der „Nürnberger Madonna“ auf dem Kornmarkt, Ottmar Hörl, Nürnberg, 2017 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2017/Foto: Juergen Schabel).

gerichtetes Antlitz verleihen der Gestalt den Ausdruck zurückhaltender Trauer, der sich aus der inneren Versenkung und zugleich einer tiefen Bewegtheit speist. Darüber hinaus reflektiert der offene, empor gerichtete Blick die Maria in diesem Moment geschenkte Erkenntnis der heilsgeschichtlichen Bedeutung des Opfertodes Christi am Kreuz. Diese Komposition modifiziert somit ein tradiertes Motiv auf bis dahin unbekannte Weise, bricht mit den Vorstellungen spätgotischer Kunst und markiert daher nicht zuletzt den Beginn einer neuen Epoche.

Der Nürnberger Künstler, der das Bildwerk um 1510 schuf, konnte bisher nicht namhaft gemacht werden. Sämtliche Versuche der Forschung, den unbekannten Schöpfer zu identifizieren, blieben erfolglos. Veit Stoß (um 1447/48–1533), Peter Vischer d. Ä. (um 1455–1529) sowie jüngere Mitglieder der Vischer-Werkstatt wurden ebenso in Betracht gezogen wie Hans Süß von Kulmbach (1476–1528) oder andere Maler aus dem Umkreis Albrecht Dürers (1471–1528). Bis heute trägt der Künstler deshalb einen Notnamen: Meister der Nürnberger Madonna. Im Milieu Dürers stand er allerdings gewiss.

Die Figur der in zeitgenössische Tracht der gesellschaftlichen Oberschicht gekleideten Jungfrau Maria weist Reste der originalen, einst außerordentlich prachtvollen Farbfassung auf. Ursprünglich war das Stück Bestandteil eines umfangreichen Bildprogramms in der Nürnberger Domini-

kanerkirche an der Burgstraße, nordöstlich von St. Sebald. Es gehörte zu einer dreifigurigen Kreuzigungsgruppe auf dem Lettner, der Kirchenschiff und Chor des Gotteshauses trennte. Gemeinsam mit einem sechzehnteiligen Gemäldezyklus veranschaulichte sie die biblische Historie vom Letzten Abendmahl bis zum Jüngsten Gericht mit einem Schwerpunkt auf der Passion. Plastisch betonte sie den dramatischen und heilsgeschichtlichen Höhepunkt der Vita Christi.

Als der Lettner 1633 zusammenbrach, wurde die Johannesfigur der Kreuzigungsgruppe zerstört. Das Kloster war bereits im Zuge der Reformation 1543 aufgelöst worden und an die Stadt Nürnberg übergegangen. Ab 1627 diente seine Kirche dem werktäglichen Predigtgottesdienst. Der Kruzifixus und die Schmerzensmutter des Lettners wurden zu einem Ensemble an der Westwand des Raumes vereint, die eine 1807 angefertigte Zeichnung im Staatsarchiv Nürnberg dokumentiert: Zwischen den beiden Portalen hing der Kruzifixus, und unter dem Kreuzstamm stand die Marienfigur.

Nachdem am 6. April 1807 Gewölbe und andere Teile der Kirche eingestürzt waren, trug man das Gebäude in den folgenden Jahren ab, und das Inventar wurde zerstreut. Der Kruzifixus der Kreuzigungsgruppe ist seit 1830 in der Kapelle der Kaiserburg verbürgt. Die Marienfigur gelangte in die Nürnberger Zeichenschule und diente dort als Modell zur Ausbildung angehender Künstler. Auf diese Weise kam



Abb. 2: Die Nürnberger Madonna, Nürnberg, um 1510. Lindenholz, polychromiert, H. 154 cm, Inv. Pl.O. 210. Depositum der Stadt Nürnberg (Foto: Dirk Meßberger).



Abb. 3: Modezeichnung von Georg Melchior Kraus im „Journal des Luxus und der Moden“, Oktober 1802, kolorierter Kupferstich, H. 19,2 cm, B. 11 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek (Foto: SMB).

ihr der Status der Vorbildhaftigkeit zu, den man bis dahin allein hochgerühmten Bildwerken der klassischen Antike zugemessen hatte.

Popularisierung und Verklärung

Die „Wiederentdeckung“ der Skulptur ist Albert Christoph Reindel (1784–1853), dem Direktor der Nürnberger Zeichenschule, zu danken. 1828 schuf er einen Kupferstich des Bildwerks und veröffentlichte ihn im „Frauentaschen-

buch für das Jahr 1829“, einem damals vielgelesenen Almanach. Seine Beschreibung preist es als „eine der herrlichsten plastischen Arbeiten von der Hand eines altdeutschen Bildhauers, die Nürnberg aufzuweisen hat“. Die formalen Qualitäten der eleganten Gewandfigur trafen die Schönheitsvorstellungen jener Zeit, wie sie etwa von den Modezeichnungen des Weimarer Malers Georg Melchior Kraus (1737–1806) bezeugt sind (Abb. 3). Neben dieser Beförderung seiner Wertschätzung erfuhr das Marienbild auf der



Abb. 4: Replik der Nürnberger Madonna, Gießerei Burgschmiet-Lenz, Nürnberg, um 1880, Bronze. München, Privatbesitz (Foto: Pablo de la Riestra).



Abb. 5: Auguste Gräfin Harrach in der Pose der „Nürnberger Madonna“, Fotoatelier Johann Theodor Prümm, Berlin, um 1860/65, Fotografie, H. 20,9 cm, B. 10 cm, Inv. P 18927 (Foto: Monika Runge).

von der Romantik entfachten Welle der Begeisterung für die altdeutsche Kunst in den folgenden Jahrzehnten eine fast kultische Verehrung; Matthias Mende hat sie 1969 ausführlich nachgezeichnet. Die Figur avancierte zum Publikumsmagnet, zum Anlaufpunkt von Künstlern und zur touristischen Sehenswürdigkeit. Mit zahlreichen Nachzeichnungen und grafischen Reproduktionen verbreitete sich die Kenntnis des Stücks.

1840 entstand eine folgenschwere plastische Nachbildung der Skulptur. Der junge Nürnberger Bildhauer Bernhard Afinger (1813–1882), der aufgrund dieser Arbeit ins Berliner Atelier Christian Daniel Rauchs (1777–1857) berufen wurde, schuf mit ihr eine wichtige Basis für die weite Verbreitung von Kopien in originaler, aber auch in reduzierter Größe. Fortan wurden zahllose Abgüsse und verkleinerte Repliken in Gips, Holz, Bronze und anderen Materialien

hergestellt. Mit ihnen verbreitete sich die Hochschätzung des Werks als Inbegriff der Nürnberger und altdeutscher Kunst noch intensiver. Mehrere lokale Manufakturen und Kunsthandwerker befriedigten die touristische Nachfrage nach entsprechenden Souvenirs mit Statuetten aus serieller Produktion. In Originalgröße von der Nürnberger Gießerei Lenz gefertigte Bronzen zählen bis heute zu den faszinierendsten Repliken von hoher handwerklicher Qualität (Abb. 4). Im Atelier des bekannten lokalen Bildschnitzers Jakob Rothermundt (1837–1921) entstanden Gipsabformungen, die unter anderem in die von Museen und an Universitäten aufgebauten Abgusssammlungen einzogen. Ab 1868 zeigte auch das Germanische Nationalmuseum einen Gipsabguss. Die an der Theologischen Fakultät der heutigen Martin-Luther-Universität zu Halle initiierte „Sammlung für christliche Archäologie und kirchliche Kunst“ besitzt nicht nur einen Gips der Marienfigur, sondern auch den Abguss eines Johannes, der möglicherweise auf einem von Rothermundt geschnitzten Ersatz der verlorenen Apostelfigur basiert.

Die Popularität der Skulptur wuchs nicht zuletzt aufgrund der 1865/66 angestrebten, letzten Endes aber gescheiterten Versuche, sie aus Nürnberg ins Bayerische Nationalmuseum nach München zu überführen. Ihre Aufstellung im Germanischen Nationalmuseum 1877 erleichterte ihre Zugänglichkeit, und ihr Bekanntheitsgrad erhöhte sich weiter. Im ersten, 1890 veröffentlichten Bestandskatalog der Skulpturensammlung des Museums erschien sie als „das hervorragendste Werk der Nürnberger Plastik der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, das nicht wenig dazu beigetragen hat, gerade der Nürnberger Kunst Weltruf zu verschaffen und dessen Schöpfer wir als den bedeutendsten Bildschnitzer seiner Zeit betrachten dürfen“.

Modellfunktion

Eine Porträtfotografie von Auguste Gräfin Harrach (1800–1873), der als Fürstin Liegnitz bekannten zweiten Ehefrau Friedrich Wilhelms III. von Preußen (1770–1840), belegt einen weiteren Aspekt der Bedeutung, die der Skulptur bereits Mitte des 19. Jahrhunderts zugemessen wurde (Abb. 5): Das Bildwerk prägte die Vorstellungen von der „altdeutschen Frau“ und stellte ein wichtiges ästhetisches wie patriotisches Leitbild dar. Anschaulich illustriert das im damals renommierten Berliner Atelier von Johann Theodor Prümm (1841–1890) angefertigte Lichtbild, das die Adlige in Pose und Gewand der bekannten Figur wiederzugeben sucht, den Stellenwert der „Nürnberger Madonna“ als Identifikationsmodell.

Dass Repliken und Nachahmungen gegen Ende des Jahrhunderts Bestandteil historistischer Schlossbauten und neugotischer Innenraumdekoration mittelalterlicher Gebäude wurden, beweist die von dem Kunstwerk ausgehende Faszination und das ihm zugewiesene Potenzial zur Dokumentation einer Blütezeit der deutschen Kultur. So sah Conrad Wilhelm Haase (1818–1902) für die Ausstattung

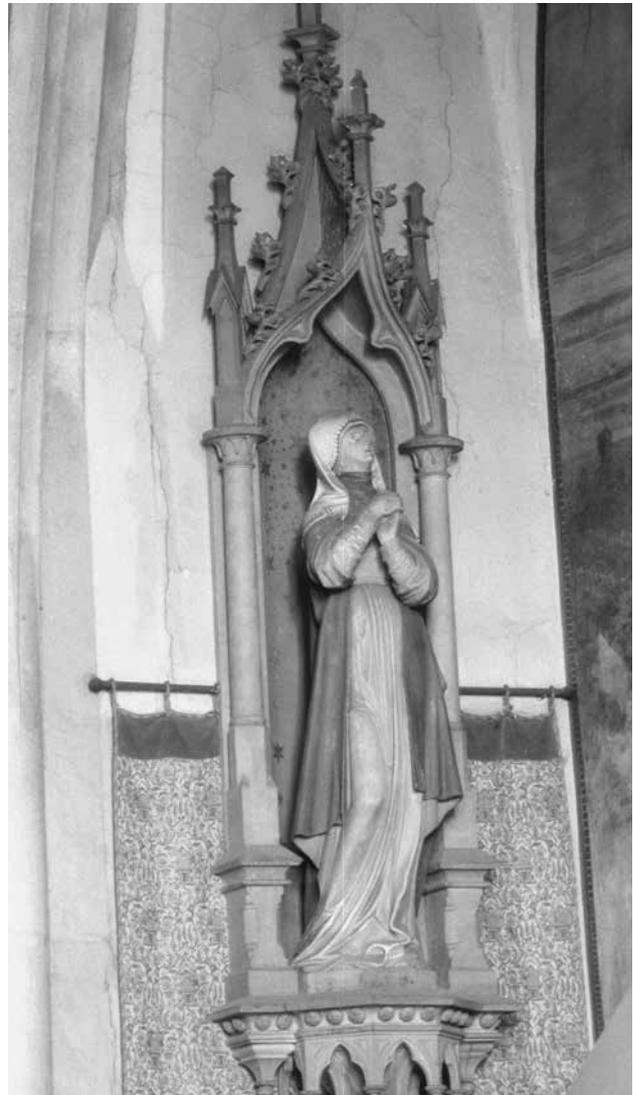


Abb. 6: Nachbildung der „Nürnberger Madonna“, Gips, polychromiert, H. ca. 140 cm, Albrechtsburg, Meißen (Foto: Bildarchiv Foto Marburg).

eines der Gästezimmer der ab 1858 für die Welfen errichteten Sommerresidenz Schloss Marienburg in Nordstemmen bei Hannover eine Nachbildung der Figur vor. Für die 1879/81 unter August von Essenwein (1831–1892) restaurierte Nürnberger Frauenkirche schuf der ortsansässige Bildschnitzer Paul Ziegler eine Triumphkreuzgruppe mit einer entsprechenden Kopie, die sich heute in der Pfarrkirche St. Theresia befindet. Ein weiteres Beispiel beherbergt die zwischen 1873 und 1885 historistisch ausgestaltete Albrechtsburg in Meißen. Die in den schlanken Proportionen das Original noch übertreffende, unter einem Maßwerkbaldachin aufgestellte Kopie schmückt eines der sogenannten Kurfürstenzimmer (Abb. 6). Wie den damals entstandenen Wandbildern kam ihr die Aufgabe zu, den durch die Nutzung als Porzellanmanufaktur beeinträchtigten Interieurs des spätgotischen Schlosses seine verlorene spätmittelalterliche Atmosphäre wiederzugeben.



Abb. 7: Mittelschrein des Heimsuchungsretabels, Kunstwerkstätten Gebr. Mezger, Überlingen, 1899, Lindenholz, polychromiert, Pfarrkirche Mariae Heimsuchung, Meersburg (Foto: Bildarchiv Foto Marburg).



Abb. 8: Form zur Herstellung einer Ofenkachel, sign. J. M. Feghelm, Heilsbronn, 1887, Gips, H. 62 cm, B. 82 cm, Inv. A 4052 (Foto: Monika Runge).

Darüber hinaus entwickelte das Standbild eine bemerkenswerte künstlerische Vorbildwirkung. So ist etwa die Maria der Heimsuchungsszene im Mittelschrein eines Retabels in der Meersburger Stadtpfarrkirche eindeutig an der „Nürnberger Madonna“ orientiert (Abb. 7). Das 1899 in den Überlinger Kunstwerkstätten Gebr. Mezger geschaffene Bildwerk zeigt sie im Gegensatz zum Vorbild allerdings mit ausgebreiteten Armen. Auch eine 1887 entstandene Gussform, die zur Herstellung großformatiger Bildkacheln für Frontseiten von Öfen diente, gibt eine weibliche Gewandfigur unter der Bogenstellung wieder, die von ihr inspiriert ist (Abb. 8). In Haltung, Faltengebung und Gestik lässt sich die berühmte Vorlage deutlich erkennen. Mit offenem Haar und bloßen Füßen wich der Schöpfer der Form jedoch von ihr ab.

Unter dem Eindruck des Versailler Vertrags, der damit verbundenen nationalen Demütigung und Rückbesinnung auf die Glanzzeiten der Nation gehörte die Skulptur schließlich zu den Katalysatoren, auf deren Basis ein „künstlerisches Nationalbewusstsein“ zu entfalten versucht wurde. So intensivierten Poesie und Belletristik die Verklärung des Kunstwerks in der Zwischenkriegszeit. Besondere Wirkung erzielte die 1923 im Reclam-Verlag erschienene Novelle „Das Geheimnis der Nürnberger Madonna“ von Franz Hermann Meißner (1863–1925). Der „verlorene“ Name

des Bildhauers und die damit verbundene Rätselhaftigkeit beflügelten die Fantasie der Leser.

Abwertung und Bekanntheitsverlust

Unmittelbar danach begann die Wertschätzung der „Nürnberger Madonna“ in der vom Expressionismus beeinflussten Kunstgeschichtsschreibung zu sinken. Ihren Höhepunkt erlebte diese Entwicklung 1929 mit ihrer Verurteilung als Dokument der Ausdrucksleere durch den Berliner Kunsthistoriker Wilhelm Pinder (1878–1947). Erstaunlicherweise führte man die bis dahin gepriesenen Formqualitäten nun als Belege der künstlerischen Schwäche der Arbeit an. Mit der Abwertung der Spätromantik in der Kunstgeschichtsschreibung und der tatkräftigen Ablehnung des Historismus nach dem Zweiten Weltkrieg, zu der die Liquidierung zahlloser Kirchengeschichtsbauwerke des 19. Jahrhunderts gehörte, sank auch der Ruhm eines Kunstwerks, das seinen Mythos diesen künstlerischen Weltbildern verdankte.

Ungeachtet dessen besaß es bis ins zweite Drittel des 20. Jahrhunderts hohe Popularität. Auch die Wahl zum Motiv der anlässlich der Hundertjahrfeier des Germanischen Nationalmuseums 1952 von der Deutschen Bundespost herausgegebenen Sonderbriefmarke belegt seine noch breite Verankerung im öffentlichen Bewusstsein (Abb. 9). Nach wie vor existierte damals ein bemerkenswerter Markt



Abb. 9: Büste der „Nürnberger Madonna“, Briefmarke der Deutschen Bundespost zur 100-Jahr-Feier des GNM 1952, Entwurf Leon Schnell, Zeichnung Alfred Goldammer, je H. 3,2 cm, B. 2,7 cm, Inv. HB 26549, Kapsel 1377a (Foto: Monika Runge).

für kleinformatige Repliken, den ein Beispiel der Zeit um 1960 im Germanischen Nationalmuseum vertritt (Abb. 10). Solche Stücke bedienten einheimische Interessenten ebenso wie den Sektor der Reiseandenken. Sie gehörten zur Dekoration von Privaträumen vorrangig gebildeter, konservativer und (lokal)patriotisch gesinnter Kreise. Eine solche, nicht in jeder Hinsicht präzise Kopie bildete im Übrigen die Vorlage für das Multiple Ottmar Hörls. Der Künstler hatte sie im Internet-Handel erworben.

Bis ins dritte Viertel des vergangenen Jahrhunderts gehörte die „Nürnberger Madonna“ zum deutschen Bildungskanon, und sie war jedem Gymnasiasten ein Begriff. Trotz des seitdem aufgrund veränderter Mentalitäten und Bildungsinhalte zu verzeichnenden Bekanntheitsverlustes ist sie bis heute aus keiner Überblicksdarstellung zur deutschen Kunst wegzudenken. In vielen Haushalten befinden sich nach wie vor Kopien des Bildwerks. Kleinformatige Repliken zählen auch jetzt noch zum Repertoire verschiedener kommerzieller Ateliers. Birgit Maria Jönsson, eine in Nürnberg ansässige Holzbildhauerin, schuf vor wenigen Jahren eine Nachbildung im Zuge ihrer Oberammergauer Ausbildung als Gesellenstück. Und erst 2017 versah Reinhold Müller im unterfränkischen Langendorf einen Gipsabguss mit einer vermeintlich der ursprünglichen Polychromie entsprechenden Farbfassung für private Zwecke.

Die Besucherresonanz auf die während der Installation Hörls in der Dauerausstellung des Museums initiierte Studio-Ausstellung zu Bedeutung und Nachruhm der „Nürnberger Madonna“ war beachtlich. Und auch die von der Presse reflektierten Reaktionen des Publikums auf die Aktion auf dem Kornmarkt selbst lassen den Schluss zu, dass die „Nürnberger Madonna“ und ihre Geschichte mit dem goldenen Multiple über die engen Kreise kunst- und lokalgeschichtlich Interessierter hinaus wieder größere Bekanntheit gewann: Die Legende lebt!

Literatur:

Hans Bösch: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890. – Alfred Schädl: Zum Meister der Nürnberger Madonna. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1976, S. 83-71. – Matthias Mende: Die Nürnberger Madonna. Zur Geschichte ihres Nachruhms. In: Mitteilungen für Geschichte der Stadt Nürnberg 56, 1969, S. 445-481. – Eike und Karin Oellermann: Die Nürnberger Dominikanerkirche und ihre Ausstattung. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 59/60, 2006, S. 181-218.



Abb. 10: Reduktionskopie der Nürnberger Madonna, unbekannter Fürther Bildschnitzer, um 1960, Lindenholz, lasiert, H. 28,6 cm, Inv. Pl.K. 1717 (Foto: Monika Runge).