

## Madonna im Chörlein

### Serielle Reliefs der Spätgotik aus Trier in der Nachfolge des Nikolaus Gerhaert von Leyden?

von  
PETER SEEWALDT

Dieser Beitrag befaßt sich mit drei formgleichen Marienreliefs aus Holz, Eisen und Stuck, deren Geschichte mangels schriftlicher Überlieferung aus den Objekten selbst erschlossen werden muß. Die Bildwerke wurden bisher bei unterschiedlicher Datierung mit dem Umkreis des Bildhauers Nikolaus Gerhaert von Leyden in Verbindung gebracht, dessen gestalterischen Einfluß die Kunstwissenschaft über urkundlich bezeugte Werke beziehungsweise Wirkungsstätten in Trier, Straßburg und Wien hinaus stilkritisch postuliert. Von einer Reflexion des Forschungsstandes ausgehend wird hier nachfolgend versucht, Herstellungsumstände, Chronologie und künstlerische Wurzeln der Reliefserie auf der Grundlage technischer, formaler und ikonographischer Indizien genauer zu bestimmen.

#### **Forschungsstand**

1935 konnte das Rheinische Landesmuseum Trier mit dem Hochrelief einer „Madonna mit Kind ... unter architektonischem Baldachin“ eine Inkunabel des künstlerischen Eisengusses erwerben (*Abb. 1*)<sup>1</sup>. Das kastenartige Bildwerk war zuvor in der gartenseitigen Außenwand des Trierer Bürgerhauses Simeon- Ecke Moselstraße eingemauert gewesen, bis 1833 Domizil des Richters und Kunstsammlers Johann Peter Job Hermes, zu dessen Kollektion das außergewöhnliche Stück wohl gehörte, bevor es als fester Bestandteil des Anwesens an andere Besitzer überging<sup>2</sup>. Der ursprüngliche Bestimmungsort ist nicht bekannt.

Das Relief zeigt Maria als Halbfigur mit dem Jesusknaben in einem netzgewölbten Chörlein, dessen Öffnung ein belaubter Astkielbogen mit Früchten beschließt. Auf dem Bogen sitzen musizierende Engel, die mit ausgebreiteten Flügeln die oberen Eckzwickel des Bildgefüges füllen. Maria faßt und stützt in graziler Haltung das Jesuskind, das mit einer Rassel in der Linken auf der Sohlbank des Bildfensters lebhaft ausschreitet und sich über dem innigen Blick zur Mutter in einem Rosenkranz verstrickt. Das dem Kind zugeneigte Haupt Mariens wird von einem über deren rechte Schulter herabfallenden Kopftuch bedeckt; darüber sitzt eine Krone, deren Reif mit Edelsteinen, einer Perlschnur und Rosen besetzt ist. Die linke Hand der Heiligen hält den Stengel einer Pflanze, deren Blüte fehlt. Über der Figur schwebt die Taube des Heiligen Geistes.

<sup>1</sup> Inv. 1935,338. - H. 62,5 cm, B. 51,5 cm, T. 7 cm.

<sup>2</sup> G. Groß, Johann Peter Job Hermes (1765-1833). Ein Trierer Sammler und Mäzen. *Trierer Beiträge* 14, 1980, 20-29.



Abb. 1 Madonna im Chörlein, Relief aus Gußeisen, Rheinisches Landesmuseum Trier.

Nach der Bestätigung einer dem spätgotischen Stil des Werkes entsprechenden Entstehung in der Frühphase des künstlerischen Eisengusses durch ein metallanalytisches Gutachten des Gießereixperten und Eisenhistorikers Otto Johannsen würdigten Hans Eichler und Albrecht Kippenberger das Relief 1936 als gußtechnisches *rarissimum* einer Eifeler Hütte aus der Zeit um 1500<sup>3</sup>. Weitere Veröffentlichungen hatten zuvor bereits zwei aus anderen Materialien gefertigte Bildwerke bekannt gemacht, die formal mit dem Trierer Relief übereinstimmen: eine Arbeit aus Stuck als Retabel eines heute flügellosen Hausaltärchens, das vor 1860 aus Straßburger Privatbesitz über die Schongauergesellschaft in Colmar in das dortige Unterlindenmuseum gelangt war<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Gutachten von O. Johannsen, Völklingen, vom 23.5.1936, Archiv RLM Trier. - H. Eichler, Ein Eisengußrelief um 1500. *Trierer Zeitschrift* 11, 1936, 175-178. - A. Kippenberger, Die Kunst in Gußeisen. Gießereischau. Beilage der *Kölnischen Zeitung* vom 17.9.1936 zur 6. Gießerei-Fachausstellung Düsseldorf.

<sup>4</sup> F. X. Kraus, *Kunst und Altertum im Ober-Elsass* (Straßburg 1884) 377. - S. Hausmann (Hrsg.), *Elsässische Kunstdenkmäler* (Straßburg 1900) 13 Taf. 14. - J. J. Waltz/C. Champion, *Le Musée d' Unterlinden à Colmar et l'art médiéval en Alsace* (Colmar 1951) Nr. 124. - P. Schmitt, *Das Unterlindenmuseum zu Colmar* (Colmar 1964) 68 Nr. 16. - M. Fuchs, *La sculpture en Haute-Alsace à la fin du moyen âge 1456-1521* (Straßburg 1987) 216 Nr. 109.



Abb. 2 Madonna in Chörlein, farbig gefaßtes Retabel aus Stuck, Badisches Landesmuseum Karlsruhe.

und sich seit 1984 als Tauschleihgabe im Bestand des Badischen Landesmuseums Karlsruhe befindet<sup>5</sup> (Abb. 2), sowie ein Relieffragment aus Nußholz, das aus dem heute im Kreis Trier-Saarburg gelegenen Moseldorf Detzem über den Kunsthandel 1911 seinen Weg in das Deutsche Museum nach Berlin genommen hat (Abb. 3).

<sup>5</sup> Inv. L 9. - Nach freundlicher Auskunft von B. Herrbach-Schmidt, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, wurde das Objekt zusammen mit zwei weiteren Leihgaben gegen die Figuren „Landedelmann“ und „Bauer“ von Nikolaus Hagenower aus dem Isenheimer Altar Matthias Grünewalds nach Karlsruhe abgegeben. - Zu den Veröffentlichungen und Erwähnungen des Reliefs seit 1970 s. Anm. 9.



Abb. 3 Madonna im Chörlein, farbig gefaßtes Fragment eines Holzreliefs, Staatliche Museen Berlin, Skulpturensammlung.

Theodor Demmler hatte das fragmentierte Holzbildwerk als Teil eines Modells erkannt, mit dem das Stuckretabel ausgeformt worden war und das Schnitzbild um 1470/80 am Oberrhein in der Nachfolge des Bildhauers Nikolaus Gerhaert von Leyden entstanden wissen wollen<sup>6</sup>. Wilhelm Pinder, Otto Wertheimer und Edith Hessig teilten in anschließenden Erwähnungen der beiden Objekte diese Ansicht<sup>7</sup>. An Demmlers Einordnung des Urreliefs in die oberrheinische Gerhaertnachfolge und seinem Datierungsvorschlag wurde auch nach der Veröffentlichung des Trierer Eisenexemplars festgehalten. Frenz sah die Reliefserie stilistisch ebenfalls in der Nachfolge Gerhaerts, vermutete jedoch ihren Entstehungsort nicht am Oberrhein, sondern wegen der Fundorte von Holz- und Eisenbildwerk im Raum Trier<sup>8</sup>. 1970 glaubte man schließlich im oberrheinischen

<sup>6</sup> Th. Demmler, Sammlung der Bildwerke der christlichen Epoche. Neuerwerbungen Deutscher Plastik. Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen. Beibl. zum Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 35, 1914, 216 ff. – Th. Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museums III, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Großplastik (Berlin/Leipzig 1930) 142 f. Nr. 7016.

<sup>7</sup> W. Pinder, Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Teil 2, Handbuch der Kunstwissenschaft (Wildpark/Potsdam 1929) 360. – O. Wertheimer, Nicolaus Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung (Berlin 1929) 71, 91. – E. Hessig, Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik (Berlin 1935) 62 f. Taf. 55 a.

<sup>8</sup> H. K. Frenz, Der Schulkreis Nicolaus Gerhaerts von Leiden am Mittel- und Oberrhein. MS Diss. (Freiburg 1943) 34. – Vgl. dagegen L. Fischel, Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik (München 1944) 99 Anm. 115. – Unsere Liebe Frau, Ausstellungskatalog (Aachen 1958) 57 Nr. 46. – P. Metz, Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko. Aus den Beständen der Skulpturenabteilung der ehemaligen Staatlichen Museen Berlin-Dahlem. Ausstellungskat. Essen 1957 (München o. J.) 37 Nr. 151. – P. Metz, Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus. Aus den Beständen der Skulpturenabteilung

Meister der heute im Badischen Landesmuseum Karlsruhe bewahrten „Gemminger Maria“ den Schöpfer des formgebenden Schnitzbildes erkannt zu haben und dachte wenig später zumindest noch an dessen Werkstattbereich, ehe jüngere und jüngste Veröffentlichungen das Stuckretabel wiederum pauschal dem Oberrhein zuwies<sup>9</sup>. Daneben wurde Eichlers Vorschlag, die Eifel als Fertigungsgebiet des Eisenreliefs zu betrachten, widerspruchslos akzeptiert und mit dem gußtechnisch begründeten Datierungsvorschlag „um 1500“ in zahlreichen Veröffentlichungen wiederholt<sup>10</sup>.

### Technologische Erkenntnisse

1991 hat Petra Breidenstein im Rahmen einer kunsttechnologischen Untersuchung von Holz- und Eisenrelief einige Umstände der Herstellung des eisernen Bildwerkes wie auch der Nutzung des Schnitzbildes erhellt<sup>11</sup>. Bei der gründlichen Autopsie erwies sich das Eisenrelief (*Abb. 1*) insofern eindeutig als Formreplik des Holzbildes, als sich dessen teilender, für den Gebrauch als Model notwendiger und entlang den oberen Konturen der Mariendarstellung ausgeführter Sägeschnitt über ein Wachsmo- dell auf die Oberfläche des Eisenreliefs übertragen hat. Die Vorderseite der Eisenreplik zeigt teilweise nicht nur die Sägespur, sondern bei spezieller Beleuchtung auch die Abdrücke feinsten Grate des mehrteiligen Wachsmodells, das den Guß des Eisenreliefs in einer gebrannten Lehmform ermöglichte.

Vom Schnitzbild ist leider nur der untere Teil erhalten (*Abb. 3*). Das Fragment ist farbig gefaßt, wobei die Fassung über die Ränder des Sägeschnittes hinaus verläuft<sup>12</sup>. Dies läßt einerseits auf einen Einsatz des zweigeteilten Bildwerkes als Model in ungefaßtem

der Staatlichen Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz (München 1966) 71 Nr. 331. - Th. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500. The Pelican History of Art* (Harmondsworth 1966) 105.

<sup>9</sup> Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450-1530. Ausstellungskatalog (Karlsruhe 1970) 127 f. Nr. 63. - Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450-1530. Forschungsergebnisse und Nachträge zur Ausstellung im Badischen Landesmuseum 1970. Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 9, 1972, 128 f. Nr. 63. - E. Zimmermann, Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Die mittelalterlichen Bildwerke (Karlsruhe 1985) 187 Kat. 113. - Ora pro nobis. Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Heiligenverehrung. Ausstellungskatalog (Karlsruhe 1992) 21 Nr. 3. - J. Tripps, *Bilder und private Devotion, in: Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille. Ausstellungskatalog* (Zürich 2000) 42 f. - Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350-1525. Ausstellungskat. Karlsruhe (Ostfildern 2001) I, 138 Nr. 255.

<sup>10</sup> A. Kippenberger, *Der künstlerische Eisenguß* (Wetzlar 1950) 37. - O. Johannsen, *Geschichte des Eisens* (Düsseldorf 1953) 211, 213. - *Mittelalterliche Kunst im Trierer Raum. Ausstellungskatalog* (Saarbrücken 1954) Nr. 84. - A. Kippenberger, *Eisenguß, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte IV* (Stuttgart 1958) 1124, 1128. - *Unsere Liebe Frau. Ausstellungskat. Aachen* (Düsseldorf 1958) 57 Nr. 46. - E. Zahn, *Ein spätgotisches Meisterwerk aus Gußeisen. Pütt und Hütte* 5, 6, 1958, 88. - E. Zahn, *Frühchristliche und mittelalterliche Meisterwerke in Trier. Weltkunst* 22, 1958, 19. - S. Theisen, *Der Eifeler Eisenkunstguß im 15. und 16. Jahrhundert* (Düsseldorf 1962) 92 f. - *Marienbild in Rheinland und Westfalen. Ausstellungskatalog* (Essen 1968) 100 Nr. 112. - H. Cüppers, *Maria mit Kind, Eisengußfigur um 1500 wahrscheinlich aus einer Eifeler Eisenhütte. Maria - mater fidelium. Mutter der Glaubenden. Madonnen von 1350-1800. Ausstellung zum Marianischen-Mariologischen Weltkongreß 1987 in Kevelaer* (Würzburg 1987) 371. - *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Ausstellungskatalog* (Nürnberg 2000) 380 Nr. 213.

<sup>11</sup> P. Breidenstein, *Vergleichende technologische Untersuchungen an drei Halbreiefs als mögliche Hilfe bei der Datierung. Sculptures médiévales allemandes, conservation et restauration. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 6 et 7 décembre 1991*. Hrsg. S. Guillot de Sudriaut (Paris 1993) 137-155. - P. Breidenstein/H. K. Wald, *Gußeisen aus alter Zeit. Gießerei* 78, 1991, Heft 24, 914.

<sup>12</sup> Vgl. Breidenstein (Anm. 11) 145.

Zustand schließen, andererseits auf einen frühzeitigen Verlust des Oberteiles infolge einer Beschädigung durch den Gebrauch als Form. Eine partielle Zweitfassung in Inkarnatbereichen, Nagellöcher und Abarbeitungen an der Krone Mariens beweisen, daß der Torso über einen langen Zeitraum als Andachtsbild diente.

Am Stuckreplikat (*Abb. 2*) wurden Spuren des Formprozesses durch Glättungen, gegebenenfalls auch Nachmodellierungen sowie die anschließende Farbfassung zwar weitgehend getilgt, doch lassen der Abdruck der Trennlinie des Holzmodells und Risse entlang der Trennlinie auch dieses Werk unzweifelhaft als Replikat aus der zweiteiligen Form des hölzernen Urbildes erkennen<sup>13</sup>. Insgesamt gibt die Stuckreplik, die außer einer qualitätvollen Erstfassung ebenfalls Teile einer jüngeren Fassung trägt, das Bild des vollständigen Holzreliefs proportional wohl präziser wieder als das im oberen Architekturbereich gestauchte und in der Oberfläche materialbedingt grobporige Eisenreplikat. Wie Andrea Wähning neuerdings festgestellt hat, weisen Fassungsmerkmale des Stuckreliefs Übereinstimmungen mit Fassungen spätgotischer Holzbildwerke des Oberrheins auf<sup>14</sup>.

### Bildtyp

Der von Jan van Eyck bereits um 1425 oder 1440 in die Gattung des privaten Andachtsbildes eingeführte Typ der „Madonna in der Kirche“ komprimiert in der Reliefschleife zum betrachten, durch seine Intimität für die häusliche Frömmigkeit besonders geeigneten Halbfigurenbildnis der „Madonna im Chörlein“<sup>15</sup>. Chormotiv und innenräumliche Halbfigur folgen niederländischer Tradition, in der auch Nikolaus Gerhaert steht, wenn er 1464 in einem Epitaph für das Straßburger Münster die Madonna und den Kanoniker Konrad von Busang in einem Chörlein darstellt (*Abb. 4*)<sup>16</sup>.

In der spätgotischen Druckgraphik erscheint das Bildnis der Madonna in einem Erker oder Chörlein häufiger. In diesem Zusammenhang wies Edith Hessig bereits auf die kompositionelle Verwandtschaft der Reliefs in Berlin und (damals) Colmar mit jenem Marienbild hin, das der Meister E.S. in einer Phantasiedarstellung der Kapelle von Einsiedeln in der Schweiz anlässlich des 500. Jubiläums des Wallfahrtsortes 1466 verewigt hat (*Abb. 5*). In deutlichem Gegensatz zum Knäblein der Muttergottes von Einsiedeln zeigt die Reliefschleife freilich ein Jesuskind mit einem Rosenkranz und greift damit einen älteren, im Rheinland und in Westfalen bereits in der Zeit um 1400 nachweisbaren Bildtyp auf, der später unter anderem noch bei Dürer begegnet (*Abb. 6*), ehe ihn Marten van Heemskerck um 1530 in der neuen Gattung des Familienpor-

<sup>13</sup>Der tatsächliche Formprozeß läßt sich nicht mehr rekonstruieren. - Vgl. Eichler (Anm. 3) 175 f. - Breidenstein (Anm. 11) 138.

<sup>14</sup>Vgl. Ausstellungskat. Karlsruhe 2001 (Anm. 9).

<sup>15</sup>N. Zenker, Jan van Eyck. Die Madonna in der Kirche (Berlin 2001). - K. Pilz, Chörlein, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte III (Stuttgart 1954) 538-546. - A. Curtius, Die Hauskapelle als architektonischer Rahmen der privaten Andacht. Ausstellungskatalog (Nürnberg 2000) 34-48. - Zur Gattung des Andachtsbildes allgemein H. Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter (Berlin 1981). - Zum Halbfigurenbild der Madonna mit Kind als Sonderform des spätmittelalterlichen Andachtsbildes: R. G. Kecks, Madonna und Kind, Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts. Frankfurter Forschungen zur Kunst 15 (Berlin 1988).

<sup>16</sup>W. Vöge, Nikolaus von Leyens Straßburger Epitaph und die holländische Steinplastik. Oberrheinische Kunst 4, 1929/1930, Heft 1, 2, 35-38.



Abb. 4 Epitaph des Domkanonikers Konrad von Busang, Straßburg 1464.

Abb. 5 Muttergottes von Einsiedeln, Kupferstich des Meisters E. S., 1466, Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 6 Albrecht Dürer, Die Heilige Familie, Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam.



traits profaniert (Abb. 7)<sup>17</sup>. - Die für die Reliefkomposition maßgebliche Verbindung einer von niederländischen Vorbildern (Memling) beeinflussten Mariendarstellung in einem Chörlein mit einem schreitenden „Rosenkranzkind“ begegnete dem Verfasser dagegen nur in einem Werk der spätmittelalterlichen Tafelmalerei Kölns (Abb. 8)<sup>18</sup>!



Abb. 7 Marten van Heemskerck, Pieter Jan Foppesoon und seine Familie, um 1530, Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alter Meister.

<sup>17</sup>O. Ringholz, Wallfahrtsgeschichte Unserer Lieben Frau von Einsiedeln (Freiburg 1896). - W. Deutsch, Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Niklaus Gerhaert, Teil 1-2. Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 81, 1963, 114 denkt bezüglich des niederländischen Kapellenschreinemotivs im Stich von Einsiedeln an einen Transfer aus dem Werk von Nikolaus Gerhaert. - Vgl. als Belege für die Zeit um 1400: „Muttergottes mit Rosenkranzkind“ in einem Hausaltar des Veronikameisters, Waltraff-Richartz-Museum Köln, F. G. Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei (Köln 1990) 316-323 und die Marien tafel aus dem Frödenberger Altar im Museum für Kunst- und Kulturgeschichte Dortmund, A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik III (München, Berlin 1938) Taf. 38. - Andachtsbild „Madonna im Erker mit Rosenkranzkind“ und Buchmalerei „Madonna mit Rosenkranzkind“, Bischöfliches Diözesanmuseum Köln: W. Schulten, Kostbarkeiten in Köln, Katalog Erzbischöfliches Diözesanmuseum (Köln 1978) 69 f., 77 f. - Rosenkranzaltar in St. Andreas, Köln, A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik V (München, Berlin 1952) Taf. 218. - „Muttergottes mit Rosenkranzkind“ als Schutzherrin der Kartäuser, Waltraff-Richartz-Museum Köln, Stange, wie vor, 165-170. - Zu Dürers Andachtsbild u. a. F. Winkler, Eine Pergamentmalerei von Dürer. Pantheon 18, 1960, 12-16. - Zum Heemskercks Familienbildnis des Pieter Jan Foppesoon: B. Schnackenburg, Gemäldegalerie Alte Meister, Gesamtkatalog, Staatliche Museen Kassel (Mainz 1996) 141 f.

<sup>18</sup>Versteigerungskatalog Kunsthaus Lempertz Nr. 757 (Köln 1998) 24 Nr. 1065. - H. 36,5 cm, B. 21,5 cm. - Zur Korallenperlenschnur des Rosenkranzes mit Edelsteineinhängen in der Reliefserie s. S. Husemann, Pretiosen persönlicher Andacht. Bild- und Materialsprache spätmittelalterlicher Reliquienkapseln (Agnus Dei) unter besonderer Berücksichtigung des Materials Perlmutter (Weimar 1999) 87. - Zur Halbfigur der Madonna mit dem vor ihr stehenden, bzw. schreitenden Kind vgl. auch Kecks (Anm. 15).



Abb. 8 Madonna im Chörlein, Köln, 2. Hälfte 15. Jh.

Außer dem Jesusknaben mit dem Rosenkranz zeigt die Reliefdarstellung eindeutige ikonographische Elemente der „Madonna im Rosenhag“, die gewöhnlich in Begleitung von Engeln vor einer Rosenhecke oder in einer Rosenlaube sitzend dargestellt wird<sup>19</sup>. Hier bildet der augenscheinlich Hagebutten tragende, mit musizierenden Engeln besetzte Astwerkbogen die „Rosenlaube“, das Sinnbild für den verschlossenen Paradiesgarten und die Jungfräulichkeit Mariens, auf deren Reinheit auch die Heiliggeisttaube hinweist<sup>20</sup>. Die Rosenkrone (Rosenkranzkrone?) kennzeichnet Maria als „Königin des Rosenkranzes“<sup>21</sup>.

### Vom Urbild zum Replikat

#### *Thesen zu Herstellung, Auftraggeberschaft und Datierung der Reliefsrie*

Das Holzrelief der „Chörleinmadonna“ war durch seine ursprünglich kastenartige Form als Retabel für einen Hausaltar prädestiniert, erfüllte diese Funktion jedoch nie, wie der mit einer rüden Teilung verbundene, vor Ausführung einer Fassung vollzogene Einsatz als Model zeigt. Da eine von vorneherein beabsichtigte Verwendung als Model wegen der Hinterschneidungen des Reliefgefüges und den damit verbundenen Komplikationen beim Ausformen andererseits äußerst unwahrscheinlich ist, muß von einer Erwerbung des Retabelreliefs als fertigem Produkt aus dem Vorrat eines Bildschnitzers oder Händlers mit der Absicht eines individuellen Formgebrauchs ausgegangen werden, nicht von einer großseriellen kommerziellen Replikatproduktion, wie sie von „Bilderbäckern“ des Spätmittelalters bekannt ist<sup>22</sup>. So dürfte der nicht alltägliche Wunsch eines gutsituierten Auftraggebers nach einer feuerfesten Replik des Marienbildes für einen Ofen den Anstoß zur Abformung gegeben haben, wobei der Formprozeß schließlich noch ein Replikat aus Stuck nach sich zog. Während das Gußeisenrelief aufgrund der hitzespeichernden und -abstrahlenden Eigenschaft seines Werkstoffes mit relativer Sicherheit als Teil eines Ofens erschlossen werden kann und sich das fragmentierte Holzbildwerk durch seine frühe Restaurierung als autonomes Andachtsbild zu erkennen gibt, wurde allein das Stuckexemplar als Retabel verwendet.

Da sich mit Holz- und Eisenrelief Urbild und Urreplik vor ihrer Überführung in museale Obhut noch in Trier beziehungsweise im Umfeld der Stadt befanden, dürfte das Eisenbildwerk tatsächlich im Trierer Raum gegossen worden sein, wo zahlreiche Hütten in Eifel und Hunsrück eine Zentralregion spätmittelalterlicher Roh- und Gußeisenerzeugung in Europa bildeten. Die Provenienzen von Model und Eisenreplik deuten auf die Stadt Trier nicht nur als Bestimmungsort des eisernen Bildreliefs, sondern auch als Domizil des Initiators des riskanten und kostspieligen Gußunternehmens.

<sup>19</sup> E. M. Vetter, *Maria im Rosenhag* (Düsseldorf 1956).

<sup>20</sup> Für das Pflanzenattribut in der Linken der Marienfigur sind verschiedene Ergänzungsmöglichkeiten und entsprechende Interpretationen denkbar (blühende Rose, Lilie, Erbse ...).

<sup>21</sup> R. Schumacher-Wolfgarten, E. Wilkins, *Rose, Rosenkranz*, *Lexikon der christlichen Ikonographie III* (Rom/Freiburg/Basel/Wien 1971) 563-571.

<sup>22</sup> Vgl. zuletzt: Judocus Vredis, *Kunst aus der Stille. Eine Klosterwerkstatt der Dürerzeit* (Ahaus 2001). - S. Ostkamp, *productie en gebruik van pijparden en terracotta devotionalia in de Nederlanden (ca. 1350-ca. 1550)* ebd. 189-256.

Technik und Ökonomie des Herstellungsprozesses von Replikaten sprechen gegen die bisherige Ansicht, daß zunächst Holz- und Stuckbildwerk um 1470/80 am Oberrhein entstanden seien und die Ausformung des Eisenreliefs erst 20 bis 30 Jahre später an der Mosel erfolgte. Sehr viel wahrscheinlicher ist dagegen eine annähernd zeit- und ortgleiche, eisengußtechnisch kaum vor 1500 denkbare Ausformung der Replikate im Trierischen bei einer nur unwesentlich früheren Entstehung des Holzbildwerkes. Weil Fassung und spätere Aufbewahrung der Stuckreplik zum Oberrhein weisen, dürfte deren Einbindung in einen Hausaltar freilich am Oberrhein ausgeführt worden sein<sup>23</sup>.

Ungeachtet dieser Erkenntnisse bleiben wesentliche Fragen zur Entstehung und Nutzung der Reliefserie unbeantwortet. Wo wurde das formgebende Holzbildwerk erworben? Stammte es ursprünglich vom Oberrhein? Wurde es nur zum Zweck seiner Replizierung in Gußeisen nach Trier verbracht? Übernahm das Stuckrelief mit der Funktion als Retabel die Aufgabe, die vor der Entscheidung für die Verwendung als Model ursprünglich dem Holzrelief zugedacht war? War der Auftraggeber des monumentalen Heizkörpers, den das gußeiserne Relief der „Chörleinmadonna“ vermutlich einmal zierte, ein reicher Bürger, der Vorsteher eines Klosters oder gar eine hohe Amtsperson im geistlichen Trierer Kurstaat? Stand der prächtige Ofen in einer noblen Wohnstube oder einem öffentlichen Versammlungsraum, in einer herrschaftlichen Privatkapelle oder einem Saal klösterlichen Gemeinschaftslebens? Wer waren die Nutzer von Hausaltar und hölzernem Andachtsbild?

### Kunsthistorische Aspekte

Auf die Möglichkeit eines Einflusses des Werkes oder Wirkens des Schöpfers der „Chörleinmadonna“ in Trier darf bei zwei jüngeren Heiligenbildwerken aus dem weiteren Umland der Stadt hingewiesen werden. Es handelt sich dabei um die hölzerne Leuchterhalbfigur einer Madonna, die von unbekanntem Ursprungsort über eine Wegekappelle in Irsch/Saar in den Besitz der örtlichen Kirchengemeinde gelangte und ungeachtet späterer Ergänzungen und Veränderungen (Arme des Kindes, Krone Mariens, Farbfassung) in ihrem Gesamterscheinungsbild der „Chörleinmadonna“ ähnlich ist (Abb. 9)<sup>24</sup>, sowie um die Figur einer Heiligen Dorothea aus dem 1539 gefertigten, heute in der Pfarrkirche von Zerf aufgestellten Hochzeitsaltar der Katharina von Born und des Franz von Stein zum Reichenstein, die in ihrem fischblasenförmig drapierten Mantelärmel ein der „Chörleinmadonna“ verwandtes Gestaltungsmerkmal aufweist (Abb. 10)<sup>25</sup>. Deutet das an der Unterseite der Irscher Marienhalbfigur plazierte Amtswappen des von



Abb. 9 Madonna, Leuchterfigur in Irsch/Saar.

<sup>23</sup> Zur Fassung A. Wähning in Ausstellungskatalog Karlsruhe 2001 (Anm. 9).

<sup>24</sup> E. Wackenroder / H. Neu, Die Kunstdenkmäler des Kreises Saarburg, Kdm. Rheinprov. 15,3 (Düsseldorf 1939) 98 mit Abb.

<sup>25</sup> Vgl. Wackenroder (Anm. 24) 295 f., nach freundlichem Hinweis von A. Weiner, Trier.

1531 bis 1540 regierenden Trierer Erzbischofs Johann von Metzhausen vielleicht auf den Personenkreis, aus dem auch die Auftraggeberschaft für den vorausgegangenen Guß eines eisernen Hochreliefs von relativ komplizierter Form erwuchs<sup>26</sup>?

Neben dem Vergleich des Reliefbildes der „Chörleinmadonna“ mit Werken regionaler Bedeutung muß der Vergleich mit den wenigen gesicherten oder als gesichert geltenden Arbeiten Nikolaus Gerhaerts stehen, dessen Kunst den Bildschnitzer der „Chörleinmadonna“ nach bislang allgemein akzeptierter Ansicht maßgeblich beeinflußt hat<sup>27</sup>. Additive Struktur und schwach ausgeprägte Plastizität der „Chörleinmadonna“ unterscheiden sich freilich deutlich von der lebensnahen Gestaltungsweise des großen Niederländers, entsprechen eher konventionellen Retabelreliefs. Die kapriziöse Gestik des Marienbildes assoziiert jedoch eine Vorbildhaftigkeit niederländischer Malerei (Memling), möglicherweise auch niederrheinischer Tafelbilder, wie sie in der westdeutschen Bildnerei der Jahrzehnte um 1500 bei der in Köln dominierenden Werkstatt des Meisters Tilman beobachtet wurde, deren Werke unter



Abb. 10 Hl. Dorothea aus dem Hochzeitsaltar der Katharina von Born und des Franz von Stein zum Reichenstein in Zerf/Saar.

<sup>26</sup> Die Übertragung des zuvor nur mit Weichmetallen praktizierten Gusses im Wachsauerschmelzverfahren auf Flüssigisen stellte für die Zeit eine außergewöhnliche Leistung dar. - Theisen (Anm. 10). - Breidenstein/Wald (Anm. 11). - Zum Eisenwesen in Eifel und Hunsrück vgl. P. Neu, Eisenindustrie in der Eifel (Köln 1988) und H.-J. Braun, Das Eisenhüttenwesen des Hunsrücks, 15. bis Ende 18. Jahrhundert. Trierer Historische Forschungen 17 (Trier 1991).

<sup>27</sup> Vgl. Anm. 6-8. - Aus der Fülle der Literatur über Gerhaert seien hier nur zwei jüngere Beiträge genannt: M. Beaulieu, V. Beyer, Dictionnaire des sculpteurs français du moyen âge. [= Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie] (Paris 1992) 120-123. - R. Recht, Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg 1460-1525 (Straßburg 1987). - Zu den Trierer Bildwerken der angeblichen Gerhaertnachfolge: W. Zimmermann, Zur Trierer Bildnerei der Gotik. Trierer Zeitschrift 13, 1938, 121-136, hier 129 ff. - H. Eichler, Ein Wappenrelief aus dem Kreis des Nikolaus Gerhaert von Leyden. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge 3,4, 1952/1953, 181-190. - W. Schmid, Der Michaelsaltar in der Trierer Pfarrkirche St. Gangolf. Ein spätgotisches Kunstwerk in seinem historischen Zusammenhang. Kurtrierisches Jahrbuch 28, 1988, 23-98. - Madonna Malberg. Das neue Bischöfliche Dom- und Diözesanmuseum. Bildband zur Wiedereröffnung (Trier 1988) 54 f. - A. Schommers, Das Grabmal des Trierer Erzbischofs Jakob von Sierck († 1456). Deutungs- und Rekonstruktionsversuch von Inschrift und Grabaufbau. Trierer Zeitschrift 53, 1990, 311-333. - G. und W. Schmid, Elisabeth von Görlitz († 1451). Letzte Lebensjahre, Nachlaßregelung und Grabdenkmal einer Herzogin von Luxemburg in Trier. In: M. Embach (Hrsg.), Kontinuität und Wandel. 750 Jahre Kirche des bischöflichen Priesterseminars Trier. Festschrift [= Mitteilungen und Verzeichnisse aus der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars zu Trier 9] (Trier 1994) 211-252. - Zur Zuschreibungsproblematik: H. Krohm, Zuschreibungen an Nicolaus Gerhaert von Leyden. Eine noch längst nicht abgeschlossene Diskussion. In: R. Kahsnitz/P. Volk (Hrsg.), Skulptur in Süddeutschland 1400-1700. Festschrift für Alfred Schädler (München/Berlin 1998) 109-128.

dem Einfluß von Arbeiten des Weseler Malers Derick Baegert im Raum zwischen Aachen, Dortmund, Wesel und Mosel entstanden sind<sup>28</sup>.

An Mariendarstellungen des Meisters E. S. oder gar Martin Schongauers erinnert dagegen der liebevolle Charakter des Figürlichen, der die bisherige kunstgeographische Zuweisung der Reliefserie an den Oberrhein begründet haben mag. Das asymmetrisch drapierte Kopftuch und die in Lockenstreifen gegliederte Haartracht der „Chörleinmadonna“ sind allerdings nicht nur für oberrheinische Marienfiguren der Spätgotik kennzeichnend, sondern auch in Donauschwaben häufig, so daß nach formalen Gesichtspunkten ein durchaus größerer Kernraum als der Oberrhein für die künstlerischen Wurzeln der „Chörleinmadonna“ in Erwägung zu ziehen ist<sup>29</sup>. Wenn die Rezeption von Vorbildern zudem über Tafelmalerei oder Druckgraphik erfolgte, wofür die trotz ausgeprägter Knickfaltenbildung flächenhaft breite Gestaltung des Mariengewandes spricht, darf auch eine Herkunft des Bildschnitzers aus einer Region außerhalb dieses größeren Kernraumes letztlich nicht ausgeschlossen werden. Der Rückgriff auf eine niederländisch-niederrheinische Andachtsbildform (Abb. 8) oder die Holzart des Urbildwerkes könnten für eine Provenienz aus dem Westen sprechen, sind jedoch letztlich keine verlässlichen Kriterien für eine sichere lokale Einordnung<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> H. Kempkens, Meister Tilman und der Schnitzaltar von St. Kunibert in Köln. Wallraf-Richartz-Jahrbuch 58, 1997, 31-72. - E. Heitger, Meister Tilman im Moselraum. Drei weitere Zuordnungen zum Werk eines spätgotischen kölnischen Bildschnitzers mit Darstellung des bekannten Oeuvres im Überblick. Kurtrierisches Jahrbuch 26, 1986, 53-70. - Die manierierte Handhaltung der Maria ist in Tafelbildern Memlings und Baegerts, aber auch an der Figur der Maria Magdalena aus der teilweise Nikolaus Gerhaert und seiner Werkstatt zugeschriebenen Kreuzigungsgruppe des 1462 geschaffenen Hochaltars der Georgskirche in Nördlingen zu beobachten, ebenso im Stich des Meisters E. S. (Abb. 5) oder im Kölner Andachtsbild (Abb. 8). - Die Möglichkeit einer engeren Verbindung des Meisters der „Chörleinmadonna“ zur Werkstatt des Meisters Tilman von Köln müßte bei künftigen Forschungen einmal genauer geprüft werden.

<sup>29</sup> M. Fuchs, La sculpture en Haute-Alsace à la fin du moyen âge 1456-1521 (Straßburg 1987). - Vgl. zu der Form des Kopftuches auch Madonnenfiguren von Michel und Gregor Erhart: G. Otto, Gregor Erhart (Berlin 1943) - A. Broschek, Michel Erhart. Beiträge zur Kunstgeschichte 8 (Berlin/New York 1973) - Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm. Ausstellungskatalog (Stuttgart 2002) - A. Morath-Fromm / W. Schürle (Hrsg.), Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar (Stuttgart 2002) - sowie Arbeiten der Ulmer „Weckmannwerkstatt“: „Meisterwerke massenhaft“. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Ausstellungskatalog (Stuttgart 1993). - Eine denkbare Zuordnung des Reliefs der „Chörleinmadonna“ in den oberschwäbischen Kunstkreis hätte neueste Erkenntnisse über das Wirken von Ulmer Bildhauern in Westdeutschland zu berücksichtigen. So plädiert neuerdings A. Weiner hinsichtlich des 1530/31 in der Trierer Liebfrauenkirche errichteten monumentalen Grabaltars des Domdechanten Christoph von Rheineck für ein Engagement von Daniel Mauch in Trier: Rezension Kunstchronik H. 7, Juli 2002, 325-338 zu P. Seewaldt (Hrsg.), Das Grabdenkmal des Christoph von Rheineck, Ein Trierer Monument der Frührenaissance im Zentrum memorialer Stiftungspolitik. Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier 19 (Trier 2000). - Zum Wirken von Ulmer Bildschnitzern in Köln: B. Rommé, Das Kreuzigungsretabel in der Maternuskapelle des Kölner Domes. Kölner Domblatt, 1999, 109-156. - Zum Problem des Begriffes „Kunstlandschaft“ allgemein: W. Schmid, Kunstlandschaft - Absatzgebiet - Zentralraum. Zur Brauchbarkeit unterschiedlicher Raumkonzepte in der kunstgeographischen Forschung vornehmlich an rheinischen Beispielen. U. Albrecht/J. v. Bonsdorff, Figur und Raum (Berlin 1994) 21-34.

<sup>30</sup> Nußbaum diente nordwestlich der Mainlinie häufiger als Schnitzmaterial als in Süddeutschland: M. Baxandall, Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen (München 1984) 38. - M. Rief, Zur Retabelproduktion und Bildhauertechnik am Niederrhein im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert. In: Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500-1550. Ausstellungskatalog (Aachen 1996) 39-49. - Ein ebenfalls aus Nußholz gefertigtes Marienretabel einer niederländischen Privatsammlung, das zuvor abwechselnd dem niederländischen, niederdeutschen, niederrheinischen, norddeutschen und westfälischen Raum zugeschrieben wurde, ist kürzlich aufgrund eines wenig überzeugenden Vergleiches mit dem Schnitzbild der „Chörleinmadonna“ dem Oberrhein zugewiesen worden: In gotischer Gesellschaft. Die Sammlung Goldschmidt. Spätmittelalterliche Skulpturen aus einer niederländischen Privatsammlung. Ausstellungskatalog (Aachen 1998) 168-175 Nr. 75.

### Bildwerk und Rosenkranzkult

Frömmigkeitsgeschichtlich erklärt sich die Ikonographie der „Chörleinmadonna“ aus dem spätmittelalterlichen Rosenkranzkult, der im 15. Jahrhundert zu voller Blüte gelangte, nachdem eine umfangreiche Kopiertätigkeit von Schriften im Trierer Kartäuserkloster unter Prior Adolf von Essen die Verbreitung des Rosenkranzgebetes entscheidend vorangetrieben hatte<sup>31</sup>. Spätestens als die 1474 von kaiserlichen Truppen bedrohte Stadt Köln unter dem Schutz der „Königin des Rosenkranzes“ von Kriegsunheil verschont blieb und dort daraufhin die erste deutsche Rosenkranzbruderschaft gegründet wurde, erfreuten sich Darstellungen der „Rosenkranzkönigin“ größter Popularität<sup>32</sup>. Bereits 1481 gab es im ganzen Reich Rosenkranzbruderschaften mit insgesamt etwa 100.000 Mitgliedern, die nach Darstellungen der „Rosenkranzkönigin“ verlangten<sup>33</sup>. Auch in Trier, der Wiege des volkstümlichen Rosenkranzgebetes, wird eine Nachfrage nach entsprechenden Bildern und Bildwerken bestanden haben, zumal im Konvent der Dominikaner für das Jahr 1491 eine bereits länger bestehende Rosenkranzbruderschaft bezeugt ist<sup>34</sup>.

### Abbildungsnachweis

- Abb. 1 Foto: RLM Trier, MD 1958,61 (H. Thörnig).  
 Abb. 2 Foto: Bildarchiv Badisches Landesmuseum Karlsruhe.  
 Abb. 3 Foto: Staatliche Museen Berlin, Skulpturensammlung.  
 Abb. 4 Foto: nach Wertheimer.  
 Abb. 5 Foto: Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett (J. P. Anders).  
 Abb. 6 Foto: Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam (J. Linders).  
 Abb. 7 Foto: Staatliche Museen Kassel.  
 Abb. 8 Foto: Kunsthaus Lempertz, Köln.  
 Abb. 9 Dia: RLM Trier (Th. Zühmer).  
 Abb. 10 Digitalfoto: RLM Trier (Th. Zühmer).

Anschrift des Verfassers: *Rheinisches Landesmuseum, Weimarer Allee 1, 54290 Trier*

<sup>31</sup> K. J. Klinkhammer, Adolf von Essen und seine Werke. Der Rosenkranz in der geschichtlichen Situation seiner Entstehung und in seinem bleibenden Anliegen. Eine Quellenforschung. Frankfurter Theologische Studien 13 (Frankfurt 1972). - R. Scharschel, Der Rosenkranz - das Jesusgebet des Westens. Freiburger Theologische Studien 116 (Freiburg 1979). - A. Heinz, Eine Variante des „Trierer Kartäuserrosenkranzes“ aus dem Jahre 1482. Kurtrierisches Jahrbuch 30, 1990, 33-53.

<sup>32</sup> 500 Jahre Rosenkranz. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben. Ausstellungskatalog (Köln 1975).

<sup>33</sup> Vgl. die in Anm. 17 aufgeführten „Rosenkranzbilder“.

<sup>34</sup> H.-J. Schmidt, Bettelorden in Trier. Wirksamkeit und Umfeld im hohen und späten Mittelalter. Trierer Historische Forschungen 10 (Trier 1986) 272.