

Zur Silbermadonna des Eichstätter Fürstbischofs Wilhelm von Reichenau (1464–1496) im Kimbell Art Museum: Funktion und stilistische Einordnung

BENNO BAUMBAUER

Unter Fürstbischof Wilhelm von Reichenau (reg. 1464–1496) erlebte das Hochstift Eichstätt eine künstlerisch äußerst produktive Phase. Der in europäischem Maßstab agierende Bischof war ein enger Ratgeber Kaiser Friedrichs III. und Maximilians I. und tat sich besonders als gefragter Unterhändler und Schiedsrichter hervor.¹ Noch die Gedächtnisinschrift seines posthumen Grabdenkmals im (westlichen) Willibaldchor des Eichstätter Doms rühmt ihn als »Regi[s] et Cesari[s] amicus«. ² Während Wilhelms Regierungszeit entstanden in Eichstätt nicht nur bedeutende Monumente – allein im Dom wurden mit dem Hochaltarretabel³ und dem Pappenheim-Retabel im nördlichen Querhausarm⁴ zwei äußerst anspruchsvolle Werke der Skulptur errichtet und nebenan mit dem Mortuarium ein großartiger Raum der spätgotischen Architektur geschaffen.⁵ Der Humanistenkreis um Wilhelm von Reichenau, zu dem Persönlichkeiten wie Willibald Pirckheimer und sein Vater Johann zu rechnen sind,⁶ beteiligte sich zugleich offenbar rege an dem in dieser Zeit auch in Mitteleuropa aufkommenden architekturtheoretischen Diskurs.⁷ So widmete der Regensburger Dombaumeister Matthäus Roritzer dem Bischof, »dessen Verständnis für Architektur berühmt war«, sein »Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit« von 1486, einen der ältesten überlieferten Architekturtraktate in deutscher Sprache überhaupt, und in der gebauten Architektur des Willibaldchors, des Mortuariums und der Kleinarchitektur des Pappenheim-Retabels rekurrierte man durch den sehr bewussten Einsatz von Astwerkformen ganz explizit auf in dieser Zeit kursierende Vorstellungen einer nordalpinen Antike.⁸

In vielen Fällen ist aber völlig ungeklärt, welche konkreten Personen oder Körperschaften aus welchen Interessen hinter bestimmten Kunstaufträgen stehen – beginnend mit einem so bedeutenden Werk wie dem Retabel des Domhochaltars. Ebenso unklar wie sein genauer Entstehungszeitpunkt ist seine Auftraggeberschaft, über die Felix Mader, einer der großen Kenner der Eichstätter Kunstge-

schichte und ihrer Quellen, schrieb: »Daß derselbe [Flügelaltar, Anm. B. B.] eine Stiftung Wilhelms von Reichenau gewesen sei, wie öfters angegeben wird, ist unwahrscheinlich. Der Biograph des Bischofs im Gundekarianum würde ein so bedeutendes Werk nicht vergessen haben. Er spricht davon aber nicht. Die Errichtung erfolgte also durch das Domkapitel, entsprechend den damaligen Rechtsverhältnissen im Dom.«⁹ Dieser These liegt die pauschale Vorstellung zu Grunde, der Ostchor der Kathedrale sei im Wesentlichen dem Domkapitel unterstellt gewesen, der Westchor, an dem das vom Bischof präsentierte Willibaldskapitel angesiedelt war, dem Oberhirten: »Der Ostchor vor allem, damals durch einen Lettner abgeschlossen, war im engsten Sinn dem Domkapitel reserviert.«¹⁰ Doch so völlig eindeutig kann die rechtliche Aufteilung nicht gewesen sein: Als Bischof Wilhelm 1496 im hochstiftischen Jagd- schloss Obermässing im Sterben lag, überantwortete er die Errichtung seiner Grablege im Willibaldchor eben nicht den Willibaldskanonikern, sondern einigen vertrauten Domkapitularen.¹¹ Wohl aus diesem Grund trägt sein Rotmarmor-Epitaph neben dem bischöflichen auch das Wappen des Domkapitels.¹² Die Zuständigkeiten waren also offenbar nicht in dem gedachten Maße räumlich getrennt. Dass auch die Rechtslage den Hochaltar betreffend nicht so eindeutig war, wie von Mader postuliert, zumindest aber von Bischof Wilhelm so nicht akzeptiert wurde, belegen die Stiftungsumstände der inschriftlich 1486 datierten Silbermadonna des Kimbell Art Museums / Fort Worth (Texas), die hier erstmals anhand von Bild- und Schriftquellen dargelegt werden (Abb. 1, 3, 5).¹³ Vor dem Ankauf durch das Museum aus dem Kunsthandel 2002 (Daniel Katz, Ltd, London) war die präziöse Figur lange Zeit in Vergessenheit geraten,¹⁴ in Eichstätt galt das Bildwerk, von dem man aus Schriftquellen wusste, in den 1930er Jahren als »verschollen«. ¹⁵ Unmittelbar nach dem Erwerb durch das Museum wurde die Silbermadonna im Rahmen der Ulmer Erhart- und Syrlin-Ausstellung erstmals in Europa der Öffentlich-

keit präsentiert. Norbert Jopek konnte sie im Ausstellungskatalog durch die am Sockel dargestellten Bistumspatrone ikonographisch nach Eichstätt verorten und das vorn und

Abb. 1: Nürnberger Werkstatt (?), Kimbell Madonna, 1486 datiert, Silber, teilvergoldet, Steinbesatz, 53,3 x 17,1 x 17,1 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum, AP 2002.03. Foto: Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas



hinten an der Plinthe erscheinende Wappen als Familienwappen Bischof Wilhelms von Reichenau identifizieren.¹⁶ 2006 widmete Jeffrey Chipps Smith dem Bildwerk im Auftrag des Kimbell Museums eine kleine, reich bebilderte Monographie, die es neben einer ausführlichen Beschreibung insbesondere in den geistesgeschichtlichen Kontext des Eichstätter Bischofshofes einzuordnen versuchte. Zur Funktion der Silbermadonna äußerte er folgende Thesen: »Wilhelm used this portable statuette for his private devotions. At different times, it may have been placed in the bishop's chapel in the Alter Hof, on his personal altar in the Willibald's choir gallery, perhaps on one of the cathedral's altars, and possibly even was carried in religious processions.«¹⁷ Diese Vermutungen konnte Smith laut eigener Aussage jedoch auf keinerlei Schriftquellen stützen,¹⁸ mit der bemerkenswerten Ausnahme einer Erwähnung in der posthumen Vita Wilhelms im Pontifikale Gundekarianum, dem über Jahrhunderte fortgeführten Traditionsbuch der Bischöfe von Eichstätt: »Imaginem argenteam beate Marie Virginis fieri fecit, et ecclesie cathedrali donauit.«¹⁹ Ohne konkrete Anhaltspunkte klassifiziert Smith das Marienbild mehrfach als »private devotional object«²⁰ oder auch als »spiritual aid«²¹. Doch schon die bloße Erwähnung im Gundekarianum – die einzige eines von Wilhelm gestifteten Bildwerks – lässt Zweifel an einer Verwendung im privaten Bereich aufkommen.

Die Skepsis wächst, berücksichtigt man auch die Miniatur, die Wilhelms Biographie im Gundekarianum beigegeben ist (Abb. 2):²² Sie zeigt den Bischof mit geistlichem und weltlichem Gefolge kniend vor einem Altar, auf dem in einem Schrein die im Text erwähnte Silbermadonna aufgestellt ist. Vollkommen überzeugend identifizierte Smith die dargestellte Figur mit der Kimbell Madonna, obwohl es sich weniger um eine mimetische Wiedergabe als um eine Repräsentation des Vorbilds handelt. Dennoch sind einige Charakteristika der Silbermadonna derart unverkennbar ins Bild gesetzt, dass man sicher davon ausgehen kann, dass der Miniaturist die Figur kannte (Abb. 1, 2);²³ allerdings ist sie, wohl um das Gesicht des Christuskindes dem Betrachter zuzuwenden, spiegelbildlich wiedergegeben. Zwar fehlt der gemalten Madonna als wesentliches Element der hohe polygonale Sockel mitsamt den Heiligenfiguren und musizierenden Engeln. Doch entsprechen sich nicht nur die Vergoldung von Haaren und Untergerwand und die schmale Form der nach oben geöffneten Mondsichel, sondern auch wesentliche Züge der Gewanddrapierung: Dominant hervorgehoben ist die große Tütenfalte, die sich unterhalb des Christuskindes vertikal nach



Abb. 2: Ulrich Taler oder Umkreis (zugeschrieben), Wilhelm von Reichenau vor dem Altar, nach 1501, Miniaturmalerei auf Pergament, Blatt: 41 x 31 cm, Eichstätt, Diözesanarchiv, Pontifikale Gundekarianum, Cod. B4, fol. 41r. Foto: Diözesanarchiv Eichstätt

unten zieht, mitsamt den beiden eigenartigen ›Stofflappen‹, von denen sie gesäumt wird. Charakteristisch ist auch der dreieckige Ausschnitt, durch den das goldene Untergewand zu Füßen der Figur noch einmal unter dem Mantel zum Vorschein kommt. Die Kenntnis dieser spezifischen Motive ist ein Indiz dafür, dass Wilhelms Amtsnachfolger Bischof Gabriel von Eyb den Buchmaler zur Anfertigung der von ihm beauftragten Miniaturen für das Gundekarianum nach Eichstätt kommen ließ. Der Standort des Altars hingegen lässt sich nach meiner Kenntnis nicht in einem damals oder heute real existierenden Raum verorten.²⁴ Dies erklärt sich, wenn man die Darstellung als Komposition in der Reihe der Bischofsbildnisse des Pontifikales versteht: Der Wiedergabe eines identifizierbaren historischen Schauplatzes wurde für diesen Zweck offenbar keine Relevanz beigemessen.

Ulrich Merkl sieht das Motiv des auf dem Altar liegenden Kelches als Indiz dafür, »daß nicht der Beginn einer normalen Messe, sondern ein besonderes Ereignis dargestellt ist, vielleicht die Untersuchung eines eucharistischen Wunders«, das sich 1496 in Eichstätt zugetragen habe.²⁵ Tatsächlich ist dieses Motiv jedoch »weder ungewöhnlich noch anstößig.«²⁶ Ausgehend von einer ikonographisch vergleichbaren Miniatur Sebald Behams aus dem Gebetsbuch für Kardinal Albrecht von Brandenburg,²⁷ die möglicherweise den einleitenden Gottesdienst des Augsburger Reichstages 1530 dokumentiert, argumentiert Michael Wiemers überzeugend, dass der auf dem Altar liegende – oder in anderen Beispielen auf dem Kopf stehende – Kelch auf den Beginn der Messe verweist. Denn Behams Miniatur wird textlich von Gebeten begleitet, die bei der Handwaschung und beim Anlegen der Pontifikal-Gewänder vor der eigentlichen Messe zu sprechen sind.²⁸ Deutlich sichtbar sollte offenbar bei Beginn der Messe signalisiert werden, dass der Kelch noch nicht gefüllt, das eucharistische Opfer also noch nicht vollzogen ist.

Obwohl ein solches Hostienwunder zudem weder im Gundekarianum noch an anderer Stelle verbürgt ist und die Jahreszahl, die unterhalb von Wilhelms Amts- und Familienwappen an der Altarmensa erscheint, sich auf das Todesdatum des Bischofs bezieht, lässt sich eine eucharistische Komponente nicht von der Hand weisen. Denn die in Grisaille gehaltene Steinskulptur des ja immer auch den Fronleichnam verkörpernden Schmerzensmanns auf einer Konsole am vordersten, dem Altar nächstgelegenen Pfeiler weist mehrere Anzeichen einer Verlebendigung auf.²⁹ Zum einen erscheint ihre auf den ersten Blick steinfarben-monochrome Fassung bei genauerem Hinsehen rosiger als die

übrigen steinernen Oberflächen, etwa der Stützen und der zugehörigen Konsole. Gegenüber dem in beinahe einheitlich mattem Grau wiedergegebenen Silber der Madonna ist das Inkarnat des Schmerzensmanns durch Glanzpunkte hervorgehoben, die ihm eine organisch-fleischliche Qualität verleihen. Insbesondere aber ihre muskulösen Konturen und ihre Bewegtheit lassen die Figur wenig statuarisch wirken. Nicht nur erscheint das flatternde Lententuch von Eigenleben erfüllt; noch auffälliger ist, dass der rechte Fuß ein wenig über den Rand der Plinthe hinausragt, als wäre die Skulptur frisch beseelt und soeben im Begriff, sich durch einen Schritt von ihr zu lösen. Am explizitesten aber kommt der übernatürliche Charakter der Erscheinung durch den Nimbus über ihrem Haupt zum Ausdruck, der keine materielle Qualität zu besitzen scheint. All diese Indizien sind allerdings derart subtil angedeutet, dass der Betrachter nicht endgültig zwischen Schein und Sein zu unterscheiden vermag – ein bewusstes Spiel des Miniaturisten mit den Realitätsebenen. Ebenso wenig ist letztgültig zu erkennen, ob sich, um den eucharistischen Charakter des Wunders zu unterstreichen, der Blutstropfen am rechten Ellenbogen des Schmerzensmanns tatsächlich gerade löst, wie überhaupt die Blutströme, abgesehen von ihrer Farbigkeit, zähfließend organisch wirken.

Dennoch scheint mir eine andere Bedeutungsnuance des Schmerzensmanns in diesem Kontext gewichtiger. Ein weiteres Motiv, das zur Verlebendigung der Figur beiträgt, ist der wache Blick, der durch die Zeichnung der Augen suggeriert wird. Der Stellung der Pupillen zu Folge, und zusätzlich ostentativ unterstrichen durch die Neigung des Kopfes, richtet sich der Blick des Schmerzensmanns auf den Bischof, wodurch er unverkennbar mit ihm in Beziehung tritt. Gerhard Weilandt hat überzeugend herausgearbeitet, dass zumindest in Nürnberg monumentale Figuren des Schmerzensmanns seit dem 14. Jahrhundert regelmäßig zur Ausstattung vornehmer Familiengrablagen gehörten, besonders bekannt etwa der sog. Rietersche Schmerzensmann vom Außenbau von St. Sebald (um 1437).³⁰ Vergleichbare Denkmäler finden sich mehrfach im Umfang des Eichstätter Doms, etwa das Epitaph für den Kanoniker Heinrich von Berching an der Westwand des Mortuariums (gest. 1409).³¹ Gemäß der mittelalterlichen Quellenbezeichnung des Schmerzensmanns als »misericordia« oder »nackete parmherzigkeit« (Sebald Schreyer) spricht aus der Aufstellung solcher Bildwerke im Grabkontext die Hoffnung auf das Erbarmen des richtenden Christus mit den Seelen der Verstorbenen, resultierend aus der Erinnerung an sein eigenes Menschsein und Leiden.³² Wie auch

die Angabe des Sterbejahrs an der Altarflanke bestätigt, soll durch den Schmerzensmann in der Miniatur auf den Tod Wilhelms verwiesen bzw. die Hoffnung auf Erbarmen mit seiner Seele herabbeschworen werden. Das bestätigt, dass die Bischofsbildnisse des Pontifikales nicht ausschließlich der Betonung der apostolischen Sukzession dienten, sondern zugleich auch dem Totengedächtnis der einzelnen Amtsträger. Schon Gundekar II. (gest. 1075), der Begründer des Traditionsbuches, hatte angegeben, die Bilder seiner Amtsvorgänger zum Zweck der »sacra reverentia et condigna memoria« eingefügt zu haben.³³

Insgesamt scheint mir die Miniatur also weniger ein konkretes historisches Ereignis in einem verortbaren Raum zu dokumentieren, als vielmehr ein höchst repräsentatives, reich ausgeschmücktes und um zusätzliches Personal seines geistlichen und weltlichen Hofstaats erweitertes Gedächtnisbild des verstorbenen Bischofs zu bieten, das zugleich in verknappter Form auf einzelne Leistungen aus seiner Vita verweist und seinem Totengedächtnis dient. Der Stiftung der Silbermadonna kommt in dieser Darstellung eine zentrale Rolle zu, und angesichts der Darstellungsweise wird man kaum von einem Bildwerk der privaten Andacht sprechen können: Die Kimbell Madonna war zwar eng mit der Person des Bischofs verknüpft, gehörte aber zweifelsohne in den Bereich der repräsentativen Liturgie. Denn wie privat kann man ein Objekt nennen, das aus den denkbar kostbarsten Materialien gefertigt und öffentlich aufgestellt wurde? Ein Objekt, das mit den Eichstätter Bistumspatronen die Repräsentanten von Wilhelm kirchlichem und weltlichem Herrschaftsbereich, ja die sakralen Legitimatoren seiner Machtausübung zeigt? Ein Objekt, das im repräsentativen Traditionsbuch der Eichstätter Bischöfe bei der öffentlichen Verehrung durch seinen Stifter gezeigt wird?

Um auf weitere Quellenbelege zur Kimbell Madonna zu stoßen, genügt es, systematisch die ältere Literatur zur Kunst und zu den Bischöfen Eichstätts zu durchforsten. Bestimmungsort des Bildwerks war weder die Bischofsresidenz (der ›Alte Hof‹) noch der Willibaldchor, den die Bischöfe mit Vorliebe bestifteten und als Grablege nutzten und über dessen Empore sie die Kathedrale von der angrenzenden Residenz aus betreten konnten. Das Hauptargument gegen die Einschätzung der Silbermadonna als »private devotional object«³⁴ ist die Tatsache, dass sie bereits bei ihrer Aufstellung zum Zankapfel zwischen Bischof und Domkapitel wurde. Das belegen die 1484 einsetzenden Sitzungsprotokolle des Eichstätter Domkapitels, die sich insgesamt als äußerst ergiebige Quelle erweisen, was Regu-

larier und Dynamiken des spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunst-Stiftungswesens anbelangt.³⁵ Dabei ist zu berücksichtigen, dass es sich nicht um eine normative, Regel setzende Quelle handelt. Vielmehr lassen sich Rückschlüsse auf Normsetzungen aus immer wieder – gerade auch bei aufwendigeren Stiftungsvorgängen – aufscheinenden Konflikten ziehen, die in den Protokollen nur im Ergebnis zusammengefasst sind, in den Sitzungen aber mit Sicherheit ausführlicher diskutiert wurden. Da nähere Begründungen ausbleiben oder topisch ausfallen, lassen die Belegstellen oft Spielraum für Interpretationen. Insbesondere treten bei der Vergabe von Stiftungsrechten immer wieder Konkurrenzen zwischen unterschiedlichen Akteuren ans Licht, die auf den stark repräsentativen, ja sogar politischen Gehalt von Kunststiftungen bzw. Denkmalsetzungen im Kirchenraum hindeuten.³⁶

Gemäß den Protokollen wurde dem Kapitel im Februar 1487 das Anliegen Bischof Wilhelms vorgetragen, auf dem »frunaltar« (Fronaltar) – d. h. dem ursprünglich dem Salvator geweihten Herrenaltar, dem Hochaltar³⁷ – ein »silbern Marienbild« aufstellen zu dürfen,³⁸ die zeitliche Koinzidenz macht die Identifizierung mit der Kimbell Madonna fast eindeutig. Die Domherren gaben sich überrascht: Sie hätten selbst im Sinn gehabt, »ein solch bild machen« zu lassen. Allerdings erscheint der angebliche Zufall, dass beide Parteien ein solches Vorhaben gleichzeitig ohne jede Absprache verfolgt haben sollen, sehr konstruiert. Gerade durch die unterschwellig taktierende, letztlich aber wenig subtile Formulierungsweise kommen ziemlich eindeutig Vorbehalte des Kapitels zum Ausdruck, dem Bischof die Aufstellung eines derart repräsentativen Bildwerks auf dem Hochaltar zuzugestehen. Oder waren möglicherweise Wilhelm die Pläne der Domherren zu Ohren gekommen, eine Silbermadonna anzuschaffen, und er wollte ihnen zuvorkommen? Zumindest über ihre Vorbehalte angesichts dieser Provokation muss er sich im Klaren gewesen sein: Wie sollte man anders erklären, dass er ausweislich der Datierung des Bildwerks bereits vor seiner Anfrage Tatsachen geschaffen hatte? So blieb den Domherren nichts anderes übrig, als dem Bischof seine Präsentation auf dem Hochaltar zu »vergunnen« – eine Wendung, die in den Domkapitelprotokollen bei solchen Konflikten immer wieder ein eher zähneknirschendes Zugeständnis zum Ausdruck zu bringen scheint. Offenbar empfand man Wilhelm in dieser Situation nicht als den edlen Stifter, als den ihn später das Gundekarianum bei der Erwähnung der Silbermadonna charakterisierte, sondern sah sich zu einem Entgegenkommen genötigt. Allerdings konnten die Domherren die An-

gelegenheit nicht unbeantwortet auf sich sitzen lassen und kündigten an, ihrerseits eine Figur des Bistumspatrons Willibald in Silber anfertigen zu lassen.³⁹ Im selben Jahr entlohnten sie außerdem den Eichstätter Goldschmied Meister Lorenz für eine (Reliquien-)Büste der Heiligen Walburga⁴⁰ – möglicherweise ein Pendant zur angekündigten Figur ihres Bruders Willibald?

Wie sind derartige unterschwellig-diplomatisch ausgetragenen Zwistigkeiten zu verstehen? Ginge es nur um die Zierde der Altäre zur Ehre der Heiligen, müssten solche Auseinandersetzungen nicht geführt werden. Die Domherren scheinen die geforderte Aufstellung der Silbermadonna auf dem Hochaltar als Herausforderung durch den Bischof verstanden zu haben. Wir haben es also zunächst ganz allgemein mit einem Machtspiel zwischen den beiden einflussreichsten Institutionen des Bistums zu tun: Zum einen ist der Hochaltar als einer der ehrwürdigsten Orte der Kathedrale schon in Fragen der Repräsentation eines der begehrtesten Zielobjekte für Denkmalsetzungen. Wer das Recht ausübte, den höchstrangigen Altar der Hauptkirche mit repräsentativen Bildwerken auszustatten, erhob öffentlich sichtbar den Anspruch auf die Oberhand in diesem Machtkampf. Zum anderen ist zu bedenken, dass mittelalterliche Altäre nicht nur als Orte des Gottesdienstes und Heimstätten der Heiligen fungierten, sondern zugleich auch als objekthafte Verkörperungen handfester Kapitalanlagen, die in Form von Pfründen an sie gebunden waren.⁴¹ Episoden wie diese legen nahe, dass Bildwerken in diesem Kontext die Funktion von Rechtsmalen zukam, die einen Verfügungsanspruch über den Altar als Rechtskörper markierten. Was im Protokoll in wenigen lakonischen Sätzen abgehandelt wird, erscheint so als Zeugnis erbitterter Kompetenzstreitigkeiten zwischen Bischof und Kapitel. In diesem Fall endete die Auseinandersetzung zugunsten des Bischofs: Es war ihm gelungen, ein höchst repräsentatives Bildwerk mit seinem Wappen auf dem Hochaltar anzubringen, den offensichtlich eigentlich das Domkapitel für sich beanspruchte. Die Aufstellung der Kimbell Madonna ist somit als gezielte Grenzüberschreitung zu begreifen.

Ein weiteres Mal beschäftigte den Bischof seine Silbermadonna noch auf dem Sterbebett 1496 auf Schloss Obermässing. Das geht aus einem Bericht des bischöflichen Kanzlers Wilbolt (Willibald) Fischel von 1498 hervor, der die Ereignisse von der tödlichen Erkrankung Wilhelms bis zur Wahl seines Nachfolgers Gabriel von Eyb dokumentiert.⁴² Das Domkapitel hatte zur Regelung der letzten Anweisungen des Bischofs die Kanoniker Bernhard Adelman, Hans

von Seinsheim, Heinrich von Redwitz und Georg von Hürnheim geschickt und ihm laut Fischel wohlwollende Unterstützung zugesagt: »sy wern nit do sein gnad jn einicherley do zu betrueden, sondern wo sein gnad Etwas verordnen oder vermainen wolt, das nach seiner gnaden tod solt ausgericht werden, wolt ein capitel als vil sy künten, darob sein, damit solchs volstreckt würde.«⁴³ Anwesend waren zudem Wilbolt Fischel selbst sowie der Hofmeister Heinrich von Schaumburg. Neben Anweisungen zur Begleichung persönlicher Schulden sowie zur Errichtung einer »capelln auf sand wilwolts chor« für seine »grebnus« und mehrerer Jahrstage für seinen Amtsvorgänger Johann von Eych veranlasste der sterbenskranke Bischof, »das das silbrein bild In dem thump auf vnsre Lieben frawen altar geantwurt werde[,] das dan ein capitl also angenommen und das bild in die sacrastey hinab haben füren lassen.«⁴⁴ Mit dem silbernen Bild kann eigentlich nur die Kimbell Madonna gemeint sein, die sich demnach bis zuletzt in Wilhelms Privatbesitz befunden hatte. Der Abgleich beider Quellen macht deutlich: Der eigentliche Stiftungsakt wurde erst auf dem Sterbebett vollzogen. Denn während in den Domkapitelprotokollen nur der Aufstellungsort der Figur verhandelt wurde, meint die Anweisung des Bischofs vor seinem Tod gemäß der Formulierung Fischels ihre »Überantwortung« an den Marienaltar als Rechtskörper, d. h. ihre juristische Zuweisung zu dessen materieller und finanzieller Ausstattung. Die Domherren handelten Wilhelms letztem Willen also nicht zuwider, als sie die Madonna in die Sakristei, vulgo die Schatzkammer, verbrachten.

Ist nun die Anweisung des Bischofs, das Bildwerk dem Liebfrauenaltar zu assoziieren, als Eingeständnis seiner Niederlage im Kampf um den Hochaltar zu deuten? Ziemlich sicher nicht, denn wie die Kathedrale trug auch ihr Fronaltar das Patrozinium der Aufnahme Mariens in den Himmel. Nach Joseph Georg Suttners »Notizen über die Einweihungen von Kirchen und Altären im Bisthum Eichstätt« wurde erstmals durch den Domkanoniker und Propst von Herrieden Friedericus de Mayngen (reg. 1295–1313) eine Marienpfründe auf den zuvor dem Salvator geweihten Hochaltar gestiftet; etwa zeitgleich mit dem Neubau des Hauptchors im 14. Jahrhundert wird dieser in den Quellen als »chorum beatae Virginis« bezeichnet. Einen weiteren Marienaltar in der Kathedrale listet Suttner für das 15. Jahrhundert nicht.⁴⁵ Nach einer nicht überprüfbaren Angabe Smiths soll Wilhelm selbst 1471 eine Neuweihe des Hochaltars auf die Muttergottes vorgenommen haben.⁴⁶ Unabhängig davon ist in beiden Quellen mit großer Sicherheit derselbe Altar gemeint, nämlich der Hochaltar der Ka-

thedrale. Wie die zentrale Marienfigur des Hochaltar-Retabels verbildlicht die Kimbell Madonna wörtlich das Altarpatrozinium, denn der Wolkensaum zu ihren Füßen und die musizierenden Engel am Sockel kennzeichnen sie als Himmelfahrtsmadonna (Abb. 1, 3). Szepter und Krone,⁴⁷ aber auch der Materialreichtum mit Silber, Gold und Edelsteinen, zeichnen sie, wie oft in diesem Kontext, zugleich als Himmelskönigin aus. Dazu treten mit der Mondichel und mit den Sternen, die die Krone zieren, Bezüge auf das apokalyptische Weib; passend dazu legt die Darstellung des Gundekarianums nahe, dass die kleinen (Schrauben-)Löcher auf der Rückseite der Figur einst zur Befestigung eines Strahlenkranzes gedient haben könnten (Abb. 2, 3).⁴⁸ Ergänzt wird die Ikonographie der Silbermadonna wie am Hochaltar-Retabel um die königlichen Bistumspatrone und zusätzlich um den Namenspatron des Bischofs, Wilhelm von Malavalle, sowie Johannes den Evangelisten, der wohl als Autor der Apokalypse ebenfalls in Bezug auf das apokalyptische Weib zu verstehen ist. Die Silbermadonna fügt sich also auch ikonographisch hervorragend in den Kontext des Hochaltars ein.

Auch wenn man die Bildquelle des Gundekarianums angesichts ihrer unterschiedlichen Realitätsebenen nicht zu wörtlich nehmen sollte, ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Statuette damals – schon aus Sicherheitsgründen – in einem kleinen Schrein gefasst war (Abb. 2). Diese Annahme bestätigen möglicherweise auch Schraubenlöcher an den Unterseiten der Söckelchen der Engelsfiguren⁴⁹ sowie die wenig detaillierte Ausarbeitung der, zumal recht flachen, Figurenrückseite (Abb. 3). Dass die Domherren die Madonna mit Wilhelms Tod in die Sakristei verbrachten, bestätigt dennoch Smiths Vermutung einer mobilen oder besser: temporären Einsetzbarkeit der Figur.⁵⁰ Allerdings spricht ihre eindeutige Zuweisung zum Umfang des Marien- bzw. Fronaltars gemeinsam mit der Auseinandersetzung um ihre Erstaufstellung am ehesten dafür, dass sie im Regelfall auch genau auf diesem Altar präsentiert wurde, vermutlich anlässlich von Marienfesten, möglicherweise auch von Feierlichkeiten zu Wilhelms Gedächtnis. Schon die Tatsache, dass die kostbare Figur nie eingeschmolzen wurde, spricht in erster Linie für eine hohe Wertschätzung ihres Stifters.

Berührt wurden hier grundlegende Fragen über den Zusammenhang von Form und Funktion. Einmal mehr zeigt sich, dass die oftmals sehr schwammige Vorstellung vom privaten Andachtsbild kritisch zu hinterfragen und in jedem Einzelfall mit weiteren Quellen abzugleichen ist. Nicht jedes kleinformatige Bildwerk von intimer Ausstrahlung



Abb. 3: Kimbell Madonna, Rückseite. Foto: Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas

hatte seine Funktion im Privaten, und nicht jedes Bild, das der privaten Andacht diene, folgt den üblicherweise angenommenen formalen Schemata. Ein kleines, intimes Bild-

werk wie die Kimbell Madonna konnte enorme politische Sprengkraft bergen. Zu einem höchst repräsentativen Objekt wird es allein schon durch sein Material, das Wilhelm sicher nicht zufällig gewählt hatte: Mehrere Vorsteher benachbarter Bistümer hatten die Hochaltäre ihrer Kathedralen in der jüngeren Vergangenheit sogar mit ganzen silbernen Retabeln ausgestattet, so Burkhard von Weißpriach (reg. 1461–1466) in Salzburg und Johannes von Werdenberg 1482 in Augsburg.⁵¹ Johannes Fisches, Abt des Zisterzienserklosters Kaisheim (Diözese Augsburg), beauftragte 1482 den Augsburger Goldschmied Heinrich Hufnagel mit der Fertigung einer teilvergoldeten Silbermadonna.⁵² Die Stiftung der Kimbell Madonna dürfte also den Versuch Bischof Wilhelms darstellen, mit den benachbarten Kirchenfürsten in Konkurrenz zu treten. Die Auftraggeberschaft des Hochaltar-Retabels des Eichstätter Doms aber ist damit wieder völlig offen.

Stilistische Einordnung

Für seinen bedeutenden Auftrag engagierte der überregional vernetzte Bischof hoch qualifizierte Künstler aus einem der führenden Kunstzentren der Zeit. Die bisher vorgeschlagenen Verortungen der Silbermadonna nach Augsburg (Lüdke, Smith) und Ulm (Jopek) überzeugen aus meiner Sicht nicht.⁵³ Die Übereinstimmungen mit der von Lüdke und Smith angeführten Kaisheimer Silbermadonna sind oberflächlich und betreffen nur den Figurentypus. Vergleichbar sind lediglich der Aufbau des Sockels mitsamt den musizierenden Engelsfigürchen und – noch allgemeiner – das Wechselspiel silberner und vergoldeter Oberflächen. Aufgrund der hohen Verlustrate an Goldschmiedewerken haben wir keine Vorstellung, wie verbreitet dieser Sockeltypus gewesen sein mag. Auf stilistischer Ebene – Verständnis von Körper und Raum, Proportionierung, Detailbearbeitung, Faltenwurf, Gestaltung der Haare, Gesichtstypen – bestehen keine Gemeinsamkeiten, und auch in Qualitätsfragen kann die Kaisheimer Figur mit Wilhelms Madonna nicht mithalten, wie Smith selbst betont.⁵⁴ Für eine Lokalisierung der Eichstätter Figur nach Augsburg bietet Hufnagels Madonna keine stichhaltigen Argumente. Zielführender ist die Suche nach verwandten Werken, wenn man, wie schon Jopek vorschlug, auch die Holzskulptur einbezieht, denn nachweislich bezogen spätmittelalterliche Goldschmiede ihre Modelle regelmäßig von Bildschnitzern. Am deutlichsten belegt das die Kaisheimer Silbermadonna, die eine kleinformatige, der Erhart-Werk-

statt zugeschriebene Holzfigur bis ins Detail kopiert.⁵⁵ Im Falle der Kimbell Madonna legt schon die herausragende bildnerische Qualität die Zusammenarbeit mit einem Modellschnitzer nahe. Die meiner Kenntnis nach nächst verwandten Holzskulpturen stammen jedoch nicht aus schwäbischer, sondern aus Nürnberger Produktion: Die Eichstätter Muttergottes fügt sich nahtlos in eine Gruppe in der Reichsstadt entstandener Madonnenfiguren verwandten Typs, den Stefan Roller überzeugend auf die allem Anschein nach sehr verehrte ›Welser-Madonna‹ zurückführt.⁵⁶ Diese nach Roller um 1440 entstandene Schnitzfigur in der Nürnberger Frauenkirche wurde nicht nur durch ihre Aufstellung in dem äußerst anspruchsvollen, von Jakob I. Welser um 1520/25 gestifteten neuen Hochaltar-Retabel dieser vornehmen Kapelle ausgezeichnet, sie besaß auch eine über Jahrzehnte ungebrochene künstlerische Strahlkraft innerhalb Nürnbergs.⁵⁷ Die unmittelbarsten Zusammenhänge bestehen zwischen der Kimbell Madonna und der Muttergottes im Hochaltar-Retabel der evangelischen Pfarrkirche St. Maria in Velden a. d. Pegnitz (Mittelfranken), einer überaus qualitätvollen, leicht überlebensgroßen Schnitzfigur, die Roller einem älteren Mitarbeiter der Werkstatt des aus Nürnberg exportierten Zwickauer Hochaltar-Retabels zuschreibt und »kurz nach 1470« datiert (Abb. 4, 6).⁵⁸ Auch wenn sich weitere Ähnlichkeiten mit mehreren der von Roller zusammengetragenen Madonnen konstatieren ließen, soll hier exemplarisch der Vergleich mit der Veldener Muttergottes vorgeführt werden, die den Typus der Welser-Madonna in eigenständiger Weise variiert.

Ein markantes Merkmal, das eine Reihe von Werken von der Marienfigur der Frauenkirche übernimmt, ist die spezifische Verschränkung der Beine des – im Falle der Welser-Madonna bekleideten – Jesusknaben. Die Ähnlichkeit der Christuskind in Velden und Fort Worth ist unübersehbar (Abb. 5, 6): Nicht nur entsprechen sich in spiegelverkehrter Weise Sitzposition, Haltung von Armen und Beinen und deren Überkreuzung, sondern v. a. auch die geradezu haptisch nachfühlbare Modellierung der speckigen Bäuche und Fettpolster der Gliedmaßen sowie die bogenförmigen Falten zwischen Bauch und Oberkörper. Nah verwandt ist auch die Lockenbildung über der markanten fliehenden Stirn der Kindlein, wie überhaupt die runde Kopfform mit ausgeprägtem Doppelkinn und vollen Lippen. Im Detail ähneln sich auch die Gesichter in den Mondsicheln beider Madonnenfiguren (Abb. 1, 4): Sie zeichnen sich durch markante Hakennasen aus, von deren Wurzeln aus scharf austretende, geschwungene Grate den

Wangenknochen nachzeichnen. Die Lippen sind jeweils leicht geöffnet. Auch der Rhythmus der gestauten Falten der Tücher, die die Mondgesichter an Stirn und Kinn umhüllen, ähnelt sich.

Weniger augenscheinlich ist zunächst die Ähnlichkeit der Gewanddrapierung beider Figuren. Grundlegend lebt ihre Gewandgestaltung gleichermaßen vom Verhältnis zwischen eng anliegendem Unterkleid und darüber drapierendem Mantel; bei der Silbermadonna wird in höherem Maße das Verhältnis zwischen Gewand und Leib der Muttergottes betont. Bei beiden Figuren zieht sich das eng anliegende Unterkleid, sichtbar durch den oben geöffneten Mantel, vor der Brust in vertikalen Linien straff nach unten. Dort kommt es jeweils in einem etwa dreieckigen Ausschnitt wieder zum Vorschein, der von den inneren Säumen des diagonal vor den Leib gezogenen Obergewandes gerahmt wird, und staut sich mit gebrochenen Graten auf der Plinthe bzw. auf der Mondsichel (respektive dem Mondgesicht); die Schuhspitze des jeweiligen Spielbeins schaut unter dem Saum des Untergewandes hervor. Verwandt ist dabei auch die Bildung der Faltengrate, die dem Gewand nicht aufgelegt scheinen, sondern sich aus seiner Tiefe entwickeln, in Eichstätt am deutlichsten erkennbar in der unteren Partie des Untergewandes.

Um die nähere Verwandtschaft der Gewandführung sichtbar zu machen, hilft es, eine der Figuren ihrem Pendant in spiegelverkehrter Abbildung gegenüber zu halten. Erst dann wird offensichtlich, dass sich die Linienführung des Saumes des übergeworfenen Mantels fast wörtlich entspricht, nur eben spiegelbildlich (Abb. 5, 6). Ein tief geschluchteter Mantelzipfel, der sich von der – im Falle der Kimbell Madonna linken – Schulter nach vorne zieht, lappt über die Armbeuge hinaus, in der er lagert, und umschmiegt so den Ärmel des Untergewandes. Der übrige Stoff des Mantels folgt einem C-förmigen Schwung über den Unterarm bis etwa auf Hüfthöhe nach unten, wobei sich der Mantel aufklappt und so sein Innenfutter zu erkennen gibt. Nun beschreibt der Saum eine scharfe Kurve und zieht sich dann diagonal vor dem Leib zur gegenüberliegenden Seite, wo das Christuskind in der Beuge des zweiten, angezogenen Arms der Mutter hockt, gestützt durch ihre Hand. In der traditionellen Form, die die Welser-Madonna vertritt, würde von dieser Stelle aus, wo das Ende des Stoffes scharf nach unten abknickt, eine Kaskade von Faltentüten an der Flanke der Figur hinabfallen.⁵⁹ Das geistreiche Motiv, das in Velden an diese Stelle tritt und von der Kimbell Madonna aufgegriffen wird, erklärt Roller treffend: »Die Faltentüten über dem Standbein werden

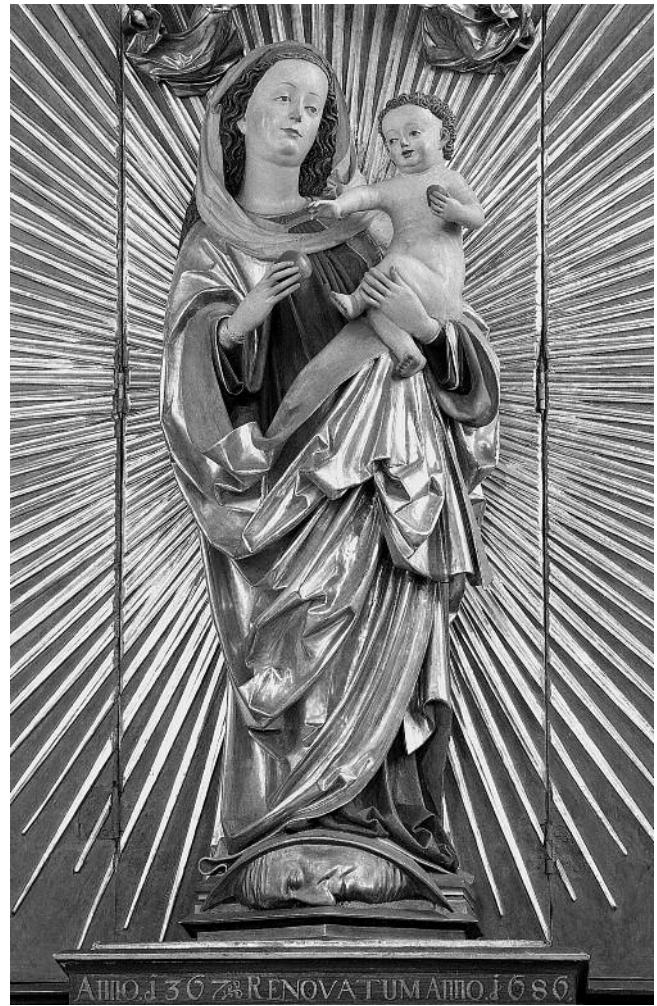


Abb. 4: Nürnberger Bildschnitzer, Veldener Muttergottes, um 1470, Holz, neue Fassung, H. ca. 195 cm, Velden a. d. Pegnitz, Ev. Pfarrkirche St. Maria, Hochaltar-Retabel. Foto: Stefan Roller, Offenbach

nämlich einfach – mit Ausnahme des Saumschwunges – nach oben gerafft und in sich umgeschlagen.«⁶⁰ Dadurch entsteht ein sehr eigenartiges Motiv, das die Eichstätter Madonna unverkennbar in eine Traditionslinie mit der Veldener Skulptur rückt: Nur eine Faltentüte am äußersten Rand bleibt bestehen, während unterhalb des Christuskindes ein kompaktes, voluminöses Stoffbündel entsteht; bei der Eichstätter Madonna ist dieses Gebilde ein wenig mehr in die Körpermitte gerückt. Schließlich bilden sich um den zweiten Unterarm herum mehr oder weniger konzentrische Stoffschwünge, die dem anderen Ende des Mantels angehören. Dieses Hauptmotiv – die Tütenfalte, gesäumt von zwei kompakteren Stoffgebilden, – wurde offenbar schon in der Entstehungszeit als derart markant empfunden, dass

es auch vom Miniaturisten des Gundekarianums prominent wiedergegeben wurde (Abb. 2).

Doch bestehen auch unübersehbare Unterschiede: Insbesondere scheint in Eichstätt ein größerer Zug auf den Mantel zu wirken, so dass er straffer anliegt, wodurch sich Oberschenkel und Knie des angewinkelten Spielbeins durch das Gewand abdrücken, um formelhaft die Körperlichkeit Mariens zu betonen. Demgegenüber wird die ent-

sprechende rechte Hälfte des Unterleibs der Holzskulptur durch eine Abfolge locker durchhängender, motivisch bereicherter Schüsselfalten verdeckt. Der steile Diagonalzug, den eine Reihe parallel auf das Christuskind zulaufender Faltengrate in Verlängerung dieser Schüsseln bewirkt, wird bei der Silbermadonna durch die Vertikale des Schenkelabdrucks konterkariert. Durch das enger anliegende Gewand wirkt die Eichstätter Figur schlanker proportioniert,



Abb. 5: Kimbell Madonna, Detail. Foto: Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas

vielleicht auch ein wenig eleganter. Das Gesicht der Silberstatuette erscheint im Vergleich zu dem der monumentalen Veldener Muttergottes runder, die Nase schmäler, die Unterlippe voller, doch ähneln sich die hohe Stirn und das betonte Doppelkinn beider Figuren; vergleichbar sind zudem die feingliedrigen Hände, wobei die Handrücken der Veldenerin recht überlängert erscheinen.

Die Tatsache, dass die Kimbell Madonna keinen Schleier über dem Haar trägt, stellt hingegen ebenso eine ikonographische Abweichung dar wie die leicht variierende Armhaltung des Christuskindes, das bei der Veldener Skulptur seinen Arm mit zum Greifen geöffneter Hand nach einem Apfel ausstreckt, den ihm seine Mutter darbietet. Überhaupt wird in Velden, wie noch mehr bei der Welser-Madonna, das Verhältnis zwischen Mutter und Kind wesentlich inniger charakterisiert als in Eichstätt. Aus demselben Grund entfällt bei der Silbermadonna die starke Körperdrehung, durch die sich die Veldener Figur dem Kind zuwendet. Die Eichstätter Madonna bietet sich, abgesehen von einem sehr dezenten Körperschwing, frontal dar, was ihr eine weniger verspielte, repräsentativere Ausstrahlung, zugleich aber auch eine größere Betrachterbezogenheit verleiht. Lediglich der Leib des Kindes ist schräg zur Mutter hingewendet, was zum einen einer natürlichen Haltung eher entspricht als eine frontale Präsentation, zum anderen die Komposition nach außen abschließt. Während durch die Darbietung der Früchte bei der Veldener Madonna eine Vorausahnung auf die Passion bzw. eine Erinnerung an den Sündenfall anklingt, verleihen die Attribute, Szepter und Krone bei der Mutter, Reichsapfel⁶¹ beim Kind, der Kimbell Madonna im Zusammenspiel mit den kostbaren Materialien eine deutlich herrschaftliche Komponente. Dies dürfte den Anspruch des Fürstbischofs gerade auch gegenüber dem Kapitel zusätzlich unterstrichen haben.

Aus meiner Sicht verdeutlicht der Vergleich zwischen beiden Figuren ohne jeden Zweifel, wie sehr die Eichstätter Silbermadonna der Nürnberger Bildschnitzertradition verpflichtet ist. Aufgrund der aufgezeigten stilistischen Unterschiede kann man zwar kaum davon ausgehen, dass der Schnitzer der Veldener Madonna auch das Modell für die Eichstätter Figur fertigte. Doch muss dessen Urheber Nürnberger Werke wie die Skulptur in Velden sehr genau studiert, wahrscheinlich sogar während der Arbeit vor Augen gehabt haben. Smiths These, der Entwerfer der Eichstätter Silbermadonna sei auf kleinformatige Arbeiten und nicht auf monumentale Skulptur spezialisiert gewesen, muss vor diesem Hintergrund präzisiert werden:⁶² Bewundert werden muss besonders seine Fähigkeit, formale Lö-



Abb. 6: Veldener Muttergottes, Detail, Foto: Stefan Roller, *Offenbach*

sungen, die ursprünglich für Großskulpturen entwickelt wurden, adäquat in ein völlig anderes Format zu übertragen. So oder so kann die Lokalisierung seiner Werkstatt in die Reichsstadt als erwiesen gelten. Zugleich ist evident, dass nicht nur die Fertigung des Modells, sondern auch die der Silbermadonna selbst in einer Nürnberger Werkstatt erfolgt sein wird. Die zunftlose Kunst- und Wirtschaftsmetropole war in dieser Zeit eines der bedeutendsten Zentren der Goldschmiedekunst im Reich mit zahlreichen Betrieben. Nürnberger Goldschmiede wie Albrecht Dürer d. Ä. arbeiteten für prominenteste Auftraggeberkreise bis hin zu Kaiser Friedrich III.⁶³ Aufgrund der dünnen Überlieferungs- und Quellenlage wird es allerdings spekulativ bleiben, ein Werk wie die Kimbell Madonna einer namentlich greifbaren Werkstatt zuzuschreiben. Somit bleibt es vorerst bei der Lokalisierung des hoch qualitativen Bildwerks nach Nürnberg; möglicherweise kann seine Datierung 1486 in Zukunft einen gesicherten Anhaltspunkt für die zeitliche Feinjustierung der gesamten von Roller zusammengestellten Werkgruppe liefern.

Angesichts der räumlichen Nähe und der mannigfaltigen Verflechtungen ist es müßig, konkrete Überlegungen zu möglichen Vermittlungswegen zwischen Nürnberg und Eichstätt anzustellen. Dennoch sei die besondere Rolle der Nürnberger Ratsfamilie Pirckheimer hervorgehoben. In der Entstehungszeit der Eichstätter Silbermadonna hielt sich der jugendliche Willibald Pirckheimer (1470–1530) am Eichstätter Bischofshof auf; Wilhelm von Reichenau war sein Taufpate.⁶⁴ Die Bande reichten jedoch schon weiter zurück: Bereits Dr. Thomas Pirckheimer (um 1415–1473) war zeitweilig Dompropst in Eichstätt, Willibalds Großvater Hans (1417/18–1492) war im Inneren Rat Nürnbergs für die Kontakte zum Hochstift zuständig. Willibalds Vater Johann (1440–1501) schließlich wechselte ab 1466 für viele Jahre gänzlich nach Eichstätt, wo er im Dienste Bischof Wilhelms stand.⁶⁵ Die Familie stellte also über mehrere Generationen ein dauerhaftes Bindeglied zwischen der intellektuellen, kulturellen und künstlerischen

Metropole Nürnberg und dem Eichstätter Bischofshof dar.

Abschließend kann ein immer wieder zu lesendes Postulat über die einseitige Vergabe von Kunstaufträgen aus Eichstätt im 15. und frühen 16. Jahrhundert als überholt gelten: »Eichstätt historically first turned to Augsburg and second to Nuremberg for its artists.«⁶⁶ Mit dem Pappenheim-Retabel und der Kimbell Madonna konnte nunmehr schon die Herkunft zweier der anspruchsvollsten Eichstätter Aufträge des späten 15. Jahrhunderts aus Nürnberg nachgewiesen werden.⁶⁷ Eine einseitige Hinwendung nach Augsburg würde der weltläufigen Perspektive und überregionalen Vernetzung der Protagonisten am Eichstätter Bischofshof auch nicht gerecht, die sich gerade die Nachbarschaft mehrerer Kunstmetropolen zu Nutze machten und Künstler beauftragten, die schlicht die geforderte Qualität zu liefern vermochten.

1 Zu Wilhelm von Reichenau: Alfred Wendehorst, *Das Bistum Eichstätt 1. Die Bischofsreihe bis 1535* (= *Germania Sacra* N. F. 45, *Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz*), Berlin 2006, S. 220–241; Bertram Blum: *Wilhelm von Reichenau (1426–1496). Reformbischof – Landesherr – Reichspolitiker*, in: Barbara Bagorski, Ludwig Brandl und Michael Heberling (Hrsg.): *12 Männerprofile aus dem Bistum Eichstätt*, Eichstätt 2010, S. 54–71. Zu Wilhelms Stiftungsaktivitäten knapp: Michael Schmidt: *Das Mortuarium am Eichstätter Dom. Eine architekturhistorische Untersuchung* (= *Arbeiten zur Eichstätter Geschichte und Landeskunde* 1), Eichstätt 1996, S. 107–115; Jeffrey Chipps Smith: *The Art of the Goldsmith in Late Fifteenth-Century Germany. The Kimbell Virgin and her Bishop* (= *Kimbell Masterpiece Series* 1), New Haven 2006, S. 56–61. Vgl. künftig mein laufendes Dissertationsprojekt zur Kunst am Hof Wilhelms von Reichenau, das von Prof. Stein-Kecks betreut wird.

2 Felix Mader, *Stadt Eichstätt. Mit Einschluss der Gemeinden Marienstein, Wasserzell und Wintershof* (= *Die Kunstdenkmäler von Bayern. Mittelfranken* 1), München (1924) 1981, S. 100.

3 Felix Mader, *Der Meister des Eichstätter Domaltars* (Hans Bildschnitzer), in: *Die christliche Kunst*, 9. Bd., 1912/1913, S. 213–238; Erich Herzog: *Spätgotische Plastik in Eichstätt*, Diss. Masch. München 1947, S. 4–13; Walter Paatz, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500)*. Mit 50 Abbildungen auf 48 Tafeln (= *Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen* N. F. 8), Heidelberg 1963, S. 65–67.

4 Benno Baumbauer, *Veit Wirsbergers Pappenheim-Retabel und seine Stellung in der niederländisch-oberrheinischen Hofkunst Kaiser Friedrichs III.*, in: Jiří Fajt und Markus Hörsch (Hrsg.), *Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuro-*

pa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe (= *Studia jagellonica lipsiensia* 15), Ostfildern 2014, S. 247–277.

5 Schmidt 1996 (wie Anm. 1).

6 Theodor Neuhofer: *Die älteren Pirckheimer und Eichstätt*, in: *Sammelblatt des Historischen Vereins Eichstätt*, 64. Bd., 1971, S. 85–91.

7 Hubertus Günther: *Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur*, in: Michèle-Caroline Heck, Frédérique Lemerle und Yves Pauwels (Hrsg.), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du 16e au début du 18e siècle*. Tagung Lille, 14.–16.12.2000, Lille 2002, S. 13–32; Hubertus Günther, *Die ersten Schritte in die Neuzeit. Gedanken zum Beginn der Renaissance nördlich der Alpen*, in: Norbert Nußbaum (Hrsg.), *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500*, Köln 2003, S. 30–87.

8 Schmidt 1996 (wie Anm. 1), S. 156–160; Günther 2002 (wie Anm. 7), S. 25; Günther 2003 (wie Anm. 7), S. 62 (Zitat), S. 67 f.; Baumbauer 2014 (wie Anm. 4), S. 267; Matthäus Roriczer: *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*. Faksimile der Originalausgabe Regensburg 1486. Mit einem Nachw. und Textübertr. hrsg. von Ferdinand Geldner, Wiesbaden 1999.

9 Mader (1924) 1981 (wie Anm. 2), S. 70. – Mader hatte diese These schon in seinem Aufsatz über den »Meister des Domhochaltars« geäußert: Mader 1912/1913 (wie Anm. 3), S. 223: »Wahrscheinlich ging die Stiftung vom Domkapitel aus, das zu damaliger Zeit bekanntlich vom Bischof ziemlich unabhängig war, namentlich auch in Fragen, die den Dom betrafen.«

10 Mader, 1912/13 (wie Anm. 3), S. 223.

- 11 Theodor Neuhofer, Gabriel v. Eyb, Fürstbischof von Eichstätt. 1455–1535. Jugend und Bildungsweg, in: Sammelblatt des Historischen Vereins Eichstätt, 48. Bd., 1933, S. 53–141, hier S. 68 f.
- 12 Smith 2006 (wie Anm. 1), fig. 68 (S. 60).
- 13 Fort Worth/Texas, Kimbell Art Museum, Inv.-Nr. AP 2002.03. Ferdinand Luthmer: Der Schatz von Carl Rothschild. Meisterwerke alter Goldschmiedekunst aus dem 14.–18. Jahrhundert, Bd. 2, Frankfurt 1885, Taf. 16; Dietmar Lüdke: Kat.-Nr. 102 ›Maria mit Kind‹, in: Ds., Die Statuetten der gotischen Goldschmiede. Studien zu den ›autonomen‹ und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und den Statuettenreliquiaren in Europa zwischen 1230 und 1530 (= phil. Diss. Tübingen 1983), Bd. 2: Katalog und Register, München 1983, S. 434 f. (›Verbleib unbekannt‹); Norbert Jopek, Kat.-Nr. 42 ›Muttergottes‹, in: Ausst.-Kat. Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Spätgotik in Ulm (Ulm), Brigitte Reinhardt und Stefan Roller (Hrsg.), Stuttgart 2002, S. 308–310; Smith 2006 (wie Anm. 1). – Die Datierung an der Unterseite des Sockels. Vgl. Smith 2006 (wie Anm. 1), fig. 24 (S. 18).
- 14 Zur Provenienzgeschichte ausführlich Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 1, 66–72. Weitere Informationen auf der Website des Museums: <https://www.kimbellart.org/collection-object/virgin-and-child> (zuletzt aufgerufen 19.5.2015).
- 15 Neuhofer 1933 (wie Anm. 11), S. 69: »Dieses silberne Marienbild, sicher Augsbürgischer Provenienz wie das Adelmansaltärchen aus der selben Zeit, ist heute verschollen.« Zuvor hatte schon Joseph Schlecht auf die Stiftung einer Silbermadonna durch Bischof Wilhelm hingewiesen, die erhaltene Figur aber mit keinem Wort erwähnt. Der Formulierung nach bezieht er sich auf die Nachricht aus dem Pontifikale Gundekarianum (s. u.). Joseph Schlecht: Die Bischöfe, in: Franz Xaver Herb, Felix Mader, Sebastian Mutzl, Joseph Schlecht und Franz Xaver Thurnhofer, Eichstätts Kunst. Festschrift Franz Leopold von Leonrod, München 1901, S. 1–28, hier S. 16. Die dritte hier besprochene Quelle legte Felix Mader vor, ebenfalls offenbar ohne Kenntnis der Kimbell Madonna: Mader 1912/1913 (wie Anm. 3), S. 223, Anm. 2.
- 16 Jopek 2002 (wie Anm. 13), S. 308. Die Figur des Wilhelm von Malavalle, der als Namenspatron des Bischofs erscheint, konnte erst durch Jeffrey Chipp Smith korrekt identifiziert werden. Dieser vergleichsweise selten dargestellte Heilige erscheint auch am Epitaph des Bischofs, der dort von ihm empfohlen wird. Vgl. Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 16–18. Jopek sprach den Heiligen als Jakobus d. Ä. an, dem er als heiliger Eremit zum Verwechseln gleicht, vergleichbar etwa dem Heiligen Sebaldus in Nürnberg. Vgl. Gerhard Weilandt, Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance (= Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte 47), Petersberg b. Fulda 2007, S. 68–71 mit Abb. 49–53.
- 17 Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 58.
- 18 Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 41, 75, Anm. 44.
- 19 Pontifikale Gundekarianum. Eichstätt, Diözesanarchiv Ordinariatsbibliothek, MS Codex B4, fol. 42. Zitiert nach: Andreas Bauch und Ernst Reiter (Hrsg.), Das Pontifikale Gundekarianum. Faksimile-Ausgabe des Codex B4 im Diözesanarchiv Eichstätt, Bd. 1: Faksimileband, Wiesbaden 1987.
- 20 Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 24.
- 21 Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 66.
- 22 Pontifikale Gundekarianum (wie Anm. 19), fol. 41r. Johann Konrad Eberlein, Die bildliche Ausstattung des ›Pontifikale Gundekarianum‹, in: Bauch und Reiter 1987 (wie Anm. 19), Bd. 2: Kommentarband, S. 39–87, hier S. 78–80.
- 23 Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 57 f. Smith ging, m. E. fälschlich, davon aus, der Miniaturist habe die Silbermadonna nie zu Gesicht bekommen.
- 24 Man hätte einen Stützenraum zu suchen, der, bei einer voraussetzenden Orientierung des Altars nach Osten, weit nach Süden fluchtet. Infrage käme demnach für den Bildausschnitt das Nordende des Mortuariums am Dom am Kreuzungspunkt zum Ostflügel des Kreuzgangs. So schon Joseph Georg Suttner, Notizen über die Einweihungen von Kirchen und Altären im Bisthum Eichstätt, in: Pastoralblatt des Bisthums Eichstätt 9 (1862), S. 135–154, 156–158, 160–162, 166–170, 173–178, 180–182, 184–186, 188–190, 198, 204–206, 212–214, 216–218, 220 f., hier S. 158: »Er scheint im Kreuzgange sich zu befinden.« Diese Räumlichkeiten wären aber in so hohem Maße verfälscht und reduziert wiedergegeben, dass angesichts der Qualität der Malerei zu folgern ist, dass gar nicht beabsichtigt war, eine gebaute Realität abzubilden.
- 25 Ulrich Merkl, Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung (= phil. Diss. Regensburg 1998), Regensburg 1999, Taf. 267.
- 26 Michael Wiemers, Sebald Behams Beicht- und Meßgebetbuch für Albrecht von Brandenburg, in: Andreas Tacke (Hrsg.), Kontinuität und Zäsur. Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg. Tagung Halle/Saale, 23.–25.5.2003 (= Schriftenreihe der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt 1), Göttingen 2005, S. 380–390, hier S. 385.
- 27 Merkl 1999 (wie Anm. 25), Taf. 302.
- 28 Wiemers 2005 (wie Anm. 26), S. 85. Weitere Beispiele bei Esther Meier, Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus, Köln 2006, S. 228 f.
- 29 Zur Bedeutung des Schmerzensmanns: Weilandt 2007 (wie Anm. 16), S. 85–109.
- 30 Weilandt 2007 (wie Anm. 16), S. 91 f. und Abb. 74 f. (S. 93). – Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. Gm. Pl.O.2271.
- 31 Vgl. Mader 1924 (wie Anm. 2), S. 205 mit Abb. 145 (S. 201).
- 32 Weilandt 2007 (wie Anm. 16), S. 97–99, Zitat S. 97.
- 33 Zitiert nach Eberlein 1987 (wie Anm. 22), S. 42.
- 34 Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 24.
- 35 Nürnberg, Staatsarchiv, Eichstätt Archivalien (EA) 1070, 1071. Die Domkapitelprotokolle sind bisher nicht systematisch auf Hinweise zu Kunststiftungen erschlossen, geschweige denn ediert worden.
- 36 Vgl. etwa die Stiftungsvorgänge zu dem äußerst reichen steinernen Retabel des Kanonikers Kaspar Marschalk von Pappenheim im Nordquerhaus des Doms. Baumbauer 2014 (wie Anm. 4), S. 256 f. und Quellenanhang S. 269.
- 37 Die Bezeichnung des Hochaltars als Fronaltar war im Spätmittelalter allgemein gebräuchlich. Joseph Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd.1: Arten, Be-

- standteile, Altgrab, Weihe, Symbolik, München 1924, S. 35 f.; siehe auch Christian August Behr, Ueber das altdeutsche Wort Fron und diejenigen Ausdrücke, in welchen man es findet, Gera 1795.
- 38 StA Nürnberg, EA 1070, fol. 108. Diese Belegstelle erstmals vorgelegt von Mader 1912/1913 (wie Anm. 3), S. 223, Anm. 2. Mader sah den Vorfall als Beleg für die Hoheit des Domkapitels über den Hochaltar.
- 39 StA Nürnberg, EA 1070, fol. 108.
- 40 Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 41.
- 41 Vgl. hierzu die Auseinandersetzungen, die der Kanoniker Kaspar Marschalk über Jahre mit dem Domkapitel bezüglich der Einrichtung von Pfründen auf dem Bonifatiusaltar im nördlichen Querhausarm führte, auf den er das Pappenheim-Retabel gestiftet hatte. Baumbauer 2014 (wie Anm. 4), S. 257 und Quellenanhang S. 269.
- 42 StA Nürnberg, Rep. 190-1 b. Hochstift Eichstätt – Aktenarchiv, Nr. IV/3,8, hier fol. 002v f. Erstmals ausführlich behandelt durch Neuhofer 1933 (wie Anm. 11). Zum Tod Bischof Wilhelms: S. 68–72. Mit herzlichem Dank an Johannes Staudenmaier, StA Nürnberg, für die Ermittlung der aktuellen Signatur und Unterstützung bei entscheidenden Details der Transkription.
- 43 StA Nbg., EA IV/3,8, fol. 002v. Neuhofer 1933 (wie Anm. 11), S. 68 f., Zitat S. 69.
- 44 StA Nbg., EA IV/3,8, fol. 002v f. »Sonst hat mein gnediger herr nichtz schaffen wollen, sonder albey gesagt [...], er sey ein armer pfaff vnd hab nichtz zu verschaffen.« Ebd., fol. 003, zitiert nach Neuhofer 1933 (wie Anm. 1), S. 69.
- 45 Suttner 1862 (wie Anm. 24), S. 154, 157, 161. Auch im Motuarium gab es keinen Marienaltar. Vgl. Schmidt 1996 (wie Anm. 1), S. 80 f. Einen vergleichbaren Fall eines unmittelbar mit einem Chorneubau in Verbindung stehenden Patrozinienwechsels des Hochaltars zeigt Gerhard Weilandt für die Sebalduskirche in Nürnberg auf. Weilandt 2007 (wie Anm. 16), S. 68 f.
- 46 Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 60: »In 1471 he reconsecrated the high altar to the Virgin Mary.« Die bei Smith für diese Information angegebenen Quellen beziehen sich allesamt nur auf das Retabel des Hochaltars. Möglicherweise wurde eine Angabe bei Franz Xaver Buchner missverstanden, der seinerseits ohne jede Begründung oder Quellenangabe 1471 als Jahr der Aufstellung des Hochaltar-Retabels nennt: Franz Xaver Buchner, Das Bistum Eichstätt. Historisch-statistische Beschreibung, auf Grund der Literatur, der Registratur des Bischöflichen Ordinariats Eichstätt sowie der pfarramtlichen Berichte, Bd. 1, Eichstätt 1937, S. 207. Auch Suttner 1862 (wie Anm. 24) nennt die angebliche Neuweihe des Hochaltars 1471 nicht. Inwieweit diese angebliche Weihe mit der Errichtung des Hochaltar-Retabels in Zusammenhang stehen könnte, wird derzeit von mir untersucht.
- 47 Die verlorene, belaubte Kronenspitze auf einer Fotografie von 1885 noch sichtbar. Vgl. Smith 2006 (wie Anm. 1), fig. 74 (S. 67).
- 48 Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 39 f., hält die Applikation dieses Strahlenkranzes aufgrund der vergleichsweise groben Verarbeitung der Schraubenlöcher für nachträglich. Die engen Zusammenhänge, die die spätmittelalterliche Theologie zwischen der Assumpta und dem apokalyptischen Weib herstellte, zeigt Dorothee Antos am Beispiel des ehemaligen Hochaltarretabels der Zisterzienserkirche Zwettl auf: Dorothee Antos, Zur Ikonografie und Stilfrage des ehemaligen Zwettler Hochaltarretabels (1516–1525), in: Jiří Fajt und Susanne Jaeger (Hrsg.), Das Expressive in der Kunst um 1500. Albrecht Altdorfer und seine Zeitgenossen, München 2016 (im Erscheinen).
- 49 Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 15.
- 50 Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 58.
- 51 Franz Pagitz, Die mittelalterlichen Dome in historischer Sicht, in: Hans Spatzenegger (Hrsg.), 1200 Jahre Dom zu Salzburg, Salzburg 1974, S. 31–62, hier S. 59.; Freya Strecker, Augsburg Altäre zwischen Reformation (1537) und 1635. Bildkritik, Repräsentation und Konfessionalisierung (= Kunstgeschichte 61; = phil. Diss. Tübingen 1997), Münster 1998, S. 179, v. a. Anm. 579.
- 52 Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Ident.-Nr. 773. Vgl. Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 32–34 mit fig. 38.
- 53 Lüdke 1983 (wie Anm. 13); Jopek 2002 (wie Anm. 13); Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 40–49.
- 54 Vgl. Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 44.
- 55 Vgl. Smith 2006 (wie Anm. 1), fig. 37 f. (S. 32 f.). Beide Bildwerke werden heute gemeinsam im Bode-Museum präsentiert.
- 56 Stefan Roller, Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, München 1999, S. 161–196. Stefan Roller, Offenbach, habe ich auch den ersten Hinweis auf die Nähe zwischen der Eichstätter Silbermadonna und der Veldener Madonna zu verdanken. Dafür wie auch für die Bereitstellung seines Bildmaterials an dieser Stelle herzlichen Dank. – Schon Smith verweist eher nebenbei auf einige bei Roller abgebildete Figuren inklusive der Veldener Madonna und merkt dazu an: »Studying sculptural examples from Augsburg, Nuremberg, and Ulm, [...] one recognizes how quickly artistic ideas spread throughout the region. [...] Thus it is possible to find individual features, such as the pose of the figures, the form of the tall crown, or the complicated drapery patterns, in a Madonna [...] made in any of the three cities.« Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 42 und Anm. 49 (S. 76). Einen näheren Zusammenhang erkennt er anscheinend nicht.
- 57 Roller 1999 (wie Anm. 56), S. 170, Abb. 176 (S. 169) und Kat.-Nr. 41 (S. 325). – Zwei gemalte Flügel erhalten im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: Inv.-Nr. Gm 187, 188. Vgl. Kurt Löcher (Red.), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Bestandskatalog. Unter Mitarbeit von Carola Gries. Technologische Befunde: Anna Bartl und Magdalene Gärtner, Stuttgart 1997, S. 63–68.
- 58 Roller 1999 (wie Anm. 56), S. 161–188 und Kat.-Nr. 66 (S. 328), Zitat S. 185. – Wie Jiří Fajt darlegt, war das Vorgänger-Retabel möglicherweise eine Stiftung Kaiser Karls IV. für sein östlich von Nürnberg arrondiertes Territorium »Neuböhmen«. Darauf verweisen der traditionelle Typus des Baldachin-Retabels sowie die Jahreszahl 1367 am Schrein. Jiří Fajt, Nürnberg unter Karl IV. Wege und Akteure städtischer und höfischer Malerei, Berlin 2016 (im Erscheinen).

- 59 Roller 1999 (wie Anm. 56), Abb. 176 (S. 169).
- 60 Roller 1999 (wie Anm. 56), S. 169.
- 61 Das Kreuz auf der Kugel möglicherweise eine spätere Ergänzung. Vgl. Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 8.
- 62 Vgl. Smith 2006 (wie Anm. 1), S. 42.
- 63 Nach wie vor grundlegend: Heinrich Kohlhaussen, *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit. 1240 bis 1540* (= Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1967), Berlin 1968.
- 64 Neuhofer 1971 (wie Anm. 6), S. 90.
- 65 Peter Fleischmann, *Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert.* (= *Nürnberger Forschungen* 31), Bd. 2: *Ratsherren und Ratsgeschlechter*, Nürnberg 2008, S. 820–827. Peter Fleischmann hält es für möglich, dass Johann Pirckheimer sich aufgrund eines pikanten Skandals gezwungen sah, der Reichsstadt den Rücken zu kehren. 1465 kam es zu einem Prozess vor dem geistlichen Gericht Bamberg: Sigismund Stromer zur goldenen Rose aus altpatrizischem Hause versuchte ein Ehegelöbnis durchzusetzen, das ihm Pirckheimers Verlobte Barbara Löffelholz angeboten
- lich in dessen Abwesenheit mündlich gegeben, jedoch später wieder zurückgezogen hatte. Zwar bekam Barbara Recht, so dass Johann Pirckheimer sie 1466 ehelichen konnte. Doch könnte diesem, so Fleischmanns Vermutung, der Affront gegenüber einem Angehörigen eines der vornehmsten Geschlechter der Reichsstadt zum Verhängnis geworden sein: »In Nürnberg konnte der junge, hervorragend ausgebildete Jurist nicht bleiben und so folgte er dem Angebot Bischof Wilhelms II. von Reichenau, der ihn als Rat und Kanzler nach Eichstätt zog« (S. 823). Zu den Verbindungen der Pirckheimer nach Eichstätt siehe auch Neuhofer 1971 (wie Anm. 6). Zum Fall Stromer gegen Löffelholz vgl. Emil Reicke, *Der Liebes- und Ehehandel der Barbara Löffelholz, der Mutter Willibald Pirckheimers, mit Sigismund Stromer zur goldenen Rose*, in: *MVGN*, 18. Bd., 1908, S. 134–196.
- 66 So Smith 2006 (Anm. 1), S. 46.
- 67 Die Zuschreibung des Pappenheim-Retabels an Veit Wirsberger, der 1493 das Nürnberger Bürgerrecht erwarb, kann heute als gesichert gelten. Baumbauer 2014 (wie Anm. 4), S. 247–251.