

seine treue Anhänglichkeit haben mich ihn seitdem schwer vermissen lassen. Im Moos, in Indersdorf und bei vielen Spaziergängen und Radtouren war mir dieser liebe, originelle Mann ein angenehmer Begleiter. Reizend war seine Art, mit Kindern umzugehen. Leider hatten uns die letzten Jahre verschiedene Wege geführt. Er war in Roding [Oberpfalz] u. dann in Holland tätig, wo er noch einmal einen außergewöhnlichen Anlauf zu farbiger Frische in seinen Bildern nahm.«²¹

Der Erste Weltkrieg bedeutete zwangsläufig das Ende der großen Schaffensperiode Franz Marcs und auch das vorzeitige Ende der Künstlervereinigung »Blauer Reiter«, deren Mitbegründer er gewesen war. Am Tag, an dem er vom Militärdienst an der Westfront befreit werden sollte, weil er in die Liste der bedeutendsten Künstler Deutschlands aufgenommen worden war, fiel er am 4. März 1916 bei Braquis, etwa 20 km östlich von Verdun. Kameraden bestatteten ihn im Park des Schlosses Gussainville unter einem schlichten Gedenkstein. »Der blaue Reiter ist gefallen, ein Großbiblischer, an dem der Duft Edens hing. Über die Landschaft warf er einen blauen Schatten. Er war der, welcher die Tiere noch reden hörte; und er verklärte ihre unverstandenen Seelen (...).«, schrieb die Dichterin Else Lasker-Schüler in einem Nachruf.²²

Nach dem Tod von Franz Marc übernahm seine Frau Maria die Nachlassverwaltung und ließ seinen Leichnam 1917 von Frankreich auf den Friedhof nach Kochel überführen, wo sie später ebenfalls bestattet wurde. Im Franz-Marc-Museum in Kochel, das 1986 gegründet wurde, sind über 150 Werke aus dem Nachlass des größten bayerischen Malers des 20. Jahrhunderts und der mit ihm befreundeten Künstler wie Paul Klee, Gabriele Münter, Wassily Kandinsky und Alexej von Jawlensky zu sehen.

Anmerkungen:

- ¹ Moriz Eduard Wilhelm Marc, geb. 9. 10. 1839 in Landshut, gest. 26. 5. 1907 in Pasing, widmete sich hauptsächlich der Landschafts- und Genremalerei.
² In der damals noch selbständigen Gemeinde Pasing entstand Ende des 19. Jahrhunderts nach Entwürfen des Architekten August Exter (1858–1933) nördlich des Bahnhofes die Villenkolonie Neu-Pasing I, in der dem bürgerlichen Mittelstand der Erwerb eines schlüsselfertigen Eigenheimes mit Garten ermöglicht wurde. Neu-Pasing entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einer Gelehrten- und Künstlerkolonie. Der Architekt Richard Riemerschmid, die Schriftsteller Otto Julius Bierbaum und Waldemar Bonsels zum Beispiel ließen sich dort nieder. Vgl. Richard Bauer: Pasing. München 2011.

³ Die Luisenstraße heißt heute Floßmannstraße.

⁴ Otto Piltz, geb. 28. 6. 1846 in Allstedt/Sachsen, gest. 20. 8. 1910 in Pasing. 1882 wurde er durch den Großherzog von Sachsen-Weimar zum Professor ernannt. Adolph von Menzel würdigte seine Kindermotive in einem persönlichen Brief. Das Ehepaar Otto und Alma Piltz hatte zwei Töchter, Lotte und Marie.

⁵ Karl Christian Adam Orth, geb. 2. 1. 1869 in Kaiserslautern, gest. 14. 1. 1942 in seinem Haus in der Elisabethstraße in Pasing (heute Chopinstraße). Zu seinen Ehren wurde die Pasinger Arnulfstraße 1948 in »Orth-Straße« umbenannt.

⁶ otto-piltz-net. – Marie Piltz, geb. 1883 in Weimar, wurde eine erfolgreiche Porzellan- und Aquarellmalerin. Sie arbeitete in Dresden und heiratete 1908 den Architekten Wilhelm Büning. Dieser baute seiner Frau zuliebe eine Sommervilla in Berchtesgaden, die er 1938 nach Androhung von Zwangsmaßnahmen durch die NSDAP unter Wert verkaufen musste. Danach zog Robert Ley, Führer der Deutschen Arbeitsfront, mit seiner Geliebten ein. 1972 starb Marie Büning in Berlin.

⁷ Es gab damals noch keine öffentliche Verkehrsverbindung nach Indersdorf. Erst 1913 wurde die Lokalbahn Dachau-Indersdorf in Betrieb genommen.

⁸ Standort: Franz-Marc-Museum in Kochel am See. Siehe: Lorenz Reitmeier: Dachau – der berühmte Malerort. Dachau 1989, S. 130; ders.: Dachau – ein Kunstbilderbuch. Dachau 1995, S. 284.

⁹ Brief vom 22. 11. 1901 in G. Meißner (Hrsg.): Franz Marc. Briefe, Schriften und Aufzeichnungen. Leipzig 1989.

¹⁰ Die Altgemeinde Glonn wurde 1972 zu Markt Indersdorf eingemeindet.

¹¹ »In Indersdorf«, 1904, Öl auf Leinwand 40,1 x 31,1 cm. Standort: Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Dauerleihgabe der Gabriele-Münter- und Johannes-Eichner-Stiftung. Der Heimatverein Indersdorf hat für das neu entstehende Augustiner-Chorherren- und Heimatmuseum eine Kunstkopie anfertigen lassen.

¹² Marie Schnür, Malerin, geb. 1869 auf Gut Wegezin bei Alkam in Mecklenburg-Vorpommern, gest.?

¹³ Maria Franck, geb. 12. 6. 1876 in Berlin, gest. 25. 1. 1955 in Ried/Gde. Kochel am See; Malerin, Bildwinkerin. Sie wurde Marcs zweite Ehefrau.

¹⁴ Meißner, S. 27

¹⁵ Brief an Paul Marc im August 1907: »(...) Da das herbstlich kalte Wetter mich ohnehin vom Arbeiten abhielt (...). Zitat bei Meißner, S. 27

¹⁶ Meißner, S. 27

¹⁷ Annegret Hoberg/Helmut Friedel (Hrsg.): Franz Marc – Die Retrospektive. München 2006, S. 19.

¹⁸ »Getreidegarbe« 1907, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm. Standort: University of Iowa Museum of Art, Iowa City (USA). Von diesem Gemälde hat der Heimatverein Indersdorf ebenfalls eine Kunstkopie für das neue Museum anfertigen lassen.

¹⁹ otto-piltz-net. – Die Ehe mit Marie Schnür wurde am 8. Juli 1908 geschieden.

²⁰ Hoberg/Friedel, S. 19.

²¹ otto-piltz-net.

²² Norbert Götter: Der Blaue Reiter. Reinbek bei Hamburg 2008, S. 133 f. – Else-Lasker-Schüler (1869–1945), Dichterin und Zeichnerin, korrespondierte 1912–1914 mit Franz Marc.

Anschrift der Verfasserin:

Eleonore Philipp, Schulmeisterberg 23, 85229 Niederroth

Das Gnadenbild von Ainhofen (Lkr. Dachau)

Neue Erkenntnisse durch eine kunsttechnologische Untersuchung

Von Dieter Gerhard Morsch

Holzart und Bearbeitung des Werkblockes

In drei Teilen wurden 2009/2010 in dieser Zeitschrift das Gnadenbild und die Marienwallfahrt von Ainhofen bei Indersdorf kunsthistorisch behandelt.¹ Die Skulptur wurde dabei als ursprüngliche Stifterfigur des Augustinerchorherrenstiftes Indersdorf identifiziert und zwischen der Klosterbesiedlung 1126 und dem Tod des Stifters Otto 1156 datiert. Das damals entstehende Interesse an der bis dahin kaum beachteten Skulptur führte 2010/11 zu einer kunsttechnologischen Untersuchung in den Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege in München, Fachbereich Skulptur durch die Diplomrestauratorin Isabell Raudies.² Durch Untersuchungsmethoden des Restaurators, die sich von denen des Kunsthistorikers unterscheiden, sollten die im AMPERLAND vorgestellten Ergebnisse möglichst bestätigen und weitere Erkenntnisse dazugewonnen werden.

Die Holzart konnte von Isabell Raudies als Weide bestimmt werden, zwei kantige Dübel im Rücken der Figur waren aus Holunder. Da Raudies zur Zeit gerade an ihrer Dissertation über Holzarten von süddeutschen Skulpturen zwischen den Jahren 1000 und 1800 an der Technischen Universität München arbeitet, konnte sie während eines kleinen Symposiums in den Restaurierungswerkstätten Weidenholz als mehrheitlich im süddeutschen Raum bis in das 13. Jahrhundert genutzten Werkstoff für Holzskulpturen eingrenzen. Eine wichtige Beobachtung, da immer noch im Raum stand, ob die Figur nicht doch eine spätere Arbeit sei. Das Material Weide ist dabei geradezu typisch für Skulpturen in romanischer Zeit in Süddeutschland. Als feinporiges Weichholz war es beliebt und leicht zu bearbeiten.



Ainhofen, »Maria lactans«

Foto: Autor

Für die Bosse (roher Holzblock) wurde zunächst gebeilt, Schlagspuren sind auf der Rückseite noch deutlich zu erkennen. Auf der Unterseite der Figur sind diese Werkspuren nicht mehr zu sehen, da sie dort später abgearbeitet (vermutlich abgesägt) wurden. Für die weitere Bearbeitung wurde dann ausschließlich ein Flacheisen, ein sogenanntes Balleisen, verwendet, wieder ein Hinweis auf die Entstehung der Figur in der Romanik. Hohleisen, also Schnitzmesser mit gewölbter Schneide, sind erst seit dem 13. Jahrhundert vermehrt verwendet worden. Aus der Schnitztechnik mit dem Balleisen ergeben sich dann auch Stilformen der romanischen Figur: aus der flächigen Bosse werden nahezu linear wenig tiefe Falten eingekerbt. Bei der Gesichts-, Hand-, Fuß- und Haargestaltung wird nur eckig eingeschnitten, tiefe rundliche Formen sind nur schwer möglich. Die kompakte Form mit den linearen Faltenrillen sind für den Kunsthistoriker Hinweise auf den Stil, der nun aber nicht von dem Willen des Bildhauers abgeleitet wird, sondern durch die beschränkte Auswahl seiner Werkzeuge. Die dabei kaum gegliederten Flächen der Skulptur werden dann

erst durch die Fassung differenziert, etwa durch dunkle Striche um Augen, Mund, zwischen den Fingern, bei der Frisur oder durch Stoffmuster.

An der Figur waren extra gearbeitete Werkstücke angebracht, gemeint sind der vorgestreckte Arm und Teile eines Thrones. Die beiden eckigen Dübel aus Holunderholz könnten so eine Rückenlehne fixiert haben. Röntgenaufnahmen machten unter den Fassungen der beiderseits seitlich abgearbeiteten Thronbank Bohrlöcher sichtbar, die für Dübel und das Befestigen von Armlehnen notwendig waren. Das ungewöhnliche unmittelbare Aufsetzen des Untergewandes der Madonna lassen ein Piedestal (Sockel) vermissen. Drei ursprüngliche, später erweiterte Bohrlöcher auf der Unterseite der Figur, sprechen für eine extra angefertigte Bodenplatte, die vermutlich als Thronstufe ausgebildet war.

Die Gewandung und Kopfbedeckung der Madonna

Verfeinerte Ergebnisse zur Gewandung und Kopfbedeckung der Madonna brachten der Fassungsaufbau und Beobachtungen an der Figur. Wie bereits vorgestellt,³ trägt Maria eine Art Glockenkasel, die an eine antike Paenula (rundes röm. Obergewand) erinnert. In der kunstgeschichtlichen Literatur hat man sich bei der Gruppe der »Paenula-Madonnen« nicht einigen können, ob nur eine Erinnerung an einen antiken Gewandtyp dargestellt ist oder doch eine zeittypische Kasel (Messgewand) des 12. Jahrhunderts. Wenn Maria eine Kasel tragen würde, dann wäre damit ihre priesterliche Würde dargestellt. Dagegen spricht aber, dass erst viel später mit einer systematischen Mariologie dieses Thema in der Theologie diskutiert wurde. Eine Kasel könnte, das ist weniger engführend, auch auf die Gleichsetzung von Maria und Ekklesia (Kirche) hinweisen, eine häufig in der Zeit des Investiturstreites gebrauchte Analogie. Gerade die Kasel weist Maria explizit als Ekklesia aus und wird dabei geradezu zum Symbol der kirchlichen Reformbewegung. Auf sicherem Boden befinden wir uns, wenn wir das Mariengewand in Ainhofen als Paenula bezeichnen. Eine Paenula hatte häufig eine angenähte Kapuze. Nun entstand die Frage, ob die Ainhofener Madonna ursprünglich einen Schleier oder eine Paenulakapuze trug, später umgearbeitet zu Haarsträhnen. Bei genauerer Betrachtung der Schultern der Figur und dann belegt durch Abgleichung der Fassungen konnte nachgewiesen werden, dass um den Hals der Madonna die vorne so gut sichtbare runde Saumborde auch weiter über die Schultern lief. Die eng anliegende Kopfbedeckung der Madonna war demnach eher eine angenähte Rundkapuze als ein unter die Halsbordüre gestopfter Schleier. Ob bei der ursprünglichen Gestaltung dann überhaupt eine Haarsträhne zu sehen war oder ob die Haarpracht ganz unter der Kapuze/Schleier verschwand, war nicht mehr nachzuweisen. Die Umarbeitung der Kopfbedeckung zu Haaren wurde durch Fassungsreste der Kopfbedeckung und Erstfassung der Haarvertiefungen für die spätgotische Zeit plausibel, also mit der vermuteten Verbringung der Figur nach Ainhofen um 1500. Ungewöhnlich und sehr selten ist die Krone über der Kopfbedeckung in Verbindung mit einer Paenula. Auch hier weist die Krone, wie das kaselähnliche Gewand, auf Maria als Ekklesia hin.

Die romanische Fassung der Skulptur

Den abschließenden Beweis, dass es sich bei dem Ainhofener Gnadenbild um eine romanische Figur handelt, erbrachte die Untersuchung der Fassungen. Erfreulicherweise hat sich die romanische Fassung unter einer spätgotischen und barocken nachweisen lassen (Ausbesserungen nicht mitgezählt). Die

jetzige sichtbare Fassung erwies sich erstaunlicherweise weitgehend aus dem Barock, obwohl die Figur meist bekleidet war, und nicht als Neufassung um 1942/43, als die Figur die barocken Kleider verlor. Bei der Grundierung und der ersten Fassung (stark glänzend) verweisen die verwendeten Materialien und das Fassungssystem in die Romanik. Demnach trug die Madonna eine rote Paenula (der Farbton des Untergewandes war nicht mehr nachweisbar) und eine blaue Krone, alles konturiert und strukturiert durch Beistriche beziehungsweise Stoffmuster. Die Tunika intima des Christkinds war schwarzbraun, vielleicht eine Untermalung für Blau. In der Spätgotik wurde die Figur beschnitten: Die Kopfbedeckung arbeitete man in Haarsträhnen um, die Brust wurde abgearbeitet und ein Durchbruch unter dem rechten Arm des Kindes geschaffen. Dazu kam ein neues Fassungssystem mit blauem Obergewand der Madonna. Im Barock wurde nochmals abgeändert. Der Thron störte bei der Bekleidung, das Unter- und Obergewand erfuhren eine Vergoldung, die Haare eine Versilberung mit einem braunen Überzug und der Thron wurde ebenfalls versilbert.

Die kunsttechnologische Untersuchung der Ainhofener Lactans ergab durch das verwendete Material Weide, die Bearbeitung durch Flacheisen und den Schichtaufbau der Fassungen eine klare Datierung in die Romanik, insgesamt eine Bestätigung meiner Forschungsergebnisse.

Der Typus der Ainhofener Lactans

Die Herstellung der Ainhofener Figur wird sicherlich Süddeutschland sein. Das dichte theologische Programm der Figur verweist auf ein Vorbild, das mehr oder weniger tradiert wurde. Dieser Typus konnte eng wiederholt, aber auch abgeändert und mit anderen Typen kombiniert werden. Eine Umsetzung aus dem zweidimensionalen Medium einer Ikone oder eines Mosaiks in die Dreidimensionalität einer Skulptur ist dabei ebenfalls nicht auszuschließen. Der bei der Figur verwendete Typus weicht von den üblichen Lactansdarstellungen ab, wobei die Madonna entweder mit beiden Händen das Kind hält beziehungsweise mit einer Hand das Kind stützt und mit der anderen Hand eine Brustseite dem Kind hinreicht. In Ainhofen hält dagegen die Madonna ein Attribut wie einen Zweig (später Zepter), Apfel oder ähnliches, eher ungewöhnlich bei einer Lactans. Der Grund dieser Abwandlung entspricht seit dem 12. Jahrhundert dem Bestreben, ikonografische Aussagen zu addieren und deshalb der Madonna ein Attribut in die Hand zu geben. Dabei konnten auch verschiedene Typen vermischt und miteinander kombiniert werden. Der Typus, dem die Ainhofener Figur folgt, findet sich erstaunlicherweise wenigstens teilweise nochmals in einer thronenden Madonna in Osnabrück, dort im Diözesanmuseum, datiert um 1230/40.⁴ Die Madonna und das Kind tragen als Gewandungen Silberbleche mit vergoldeten Borden, allerdings im Barock neu nach einer Renovierung montiert. Auch hier trägt die Madonna, wie in Ainhofen, frei ein Attribut (linker Arm mit Attribut verloren), während die andere Hand das Kind stützt. Es ist sehr bemerkenswert, wie sich vor allem die beiden Kinder von Ainhofen und Osnabrück ähneln. Beide legen den Kopf in den Nacken, um die Brust zu erreichen. Das auch sonst häufig zu findende Motiv der beiden Hände, die die nackte Brustseite der Mutter umfassen, findet sich in Ainhofen und Osnabrück, genauso wie das Ausbalancieren mit dem Bein, verursacht durch das Zurücklegen des Kopfes. Die Paenula der Madonna ist dagegen in Osnabrück der moderneren Art mit offenem Mantel gewichen.⁵ Erklärlich ist diese frappierende Übereinstimmung des Kindes nur durch die Verwendung eines gemeinsamen, selbst-



Osnabrück, »Maria lactans« im Diözesanmuseum

Foto: Autor

redend älteren Prototyps, zumindest bei dem Typus des Kindes, der allerdings bislang noch nicht ausgemacht werden konnte.

Anmerkungen:

¹ Dieter Gerhard Morsch: Das Gnadenbild und die Marienwallfahrt von Ainhofen. In: *Amperland* 45 (2009), S. 425–430, 444–446 und 46 (2010), S. 35–38.

² Pfarrer Dr. Stefan Hauptmann bzw. das Kunst- und Kulturreferat der Erzdiözese München und Freising, vertreten durch Dr. Hans Rohrmann, veranlassten die Untersuchung. Die Arbeit von Isabell Raudies wurde durch Restaurator Rupert Karbacher im Landesamt für Denkmalpflege in München unterstützt. Die entnommenen Proben der Grundierungen und Pigmente durch Polarisationslichtmikroskopie analysierte Dr. Christina Thieme von der Technischen Universität München, Lehrstuhl für Restaurierung. Die Röntgenaufnahmen erstellte Diplomrestaurator Thomas Stöckl vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege in München.

³ Wie Anm. 1.

⁴ Zur Osnabrücker Lactans vgl. Madonna. Das Bild der Muttergottes. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum Freising 2003, S. 164, dort weiterführende Literatur.

⁵ Die Kaselform, die wir als besonderen Hinweis auf die Doppeldeutung als Maria Ekklesia gedeutet haben, fehlt ebenso wie der verstärkende Ekklesia-Hinweis einer Krone. Allerdings ist bei der Osnabrücker Madonna der Kopf später ersetzt worden.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Dieter Gerhard Morsch, Ringeisstraße 4, 80337 München