

Inhalt

| | |
|---|----|
| Vorwort | 4 |
| G. Ulrich Großmann | |
| Dank | 5 |
| Nürnberg 1420 | 6 |
| Der Deichsler-Altar und der Schöne Stil | |
| Frank Matthias Kammel | |
| Kunsttechnik und Restaurierung der Kreuzigungsgruppe | 50 |
| Wibke Ottweiler, Elisabeth Taube | |
| Katalog der ausgestellten Werke | 70 |
| Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur | 74 |
| Abbildungsnachweis | 80 |

V o r w o r t

Der Forschung, die materielle Kulturgüter als historische Quelle betrachtet, kam im Germanischen Nationalmuseum seit jeher ein bedeutender Stellenwert zu. Seit einigen Jahren spielt außerdem die kooperativ konzipierte, interdisziplinäre Herangehensweise an wissenschaftliche Themen und Fragen eine wachsende Rolle. 2012 richtete das Museum den 33. Internationalen Kunsthistoriker-Kongress des CIHA – Comité International d'Histoire de l'Art – aus, dessen inhaltlicher Schwerpunkt von der »Herausforderung des Objekts« bestimmt war. Indem dieses weltweite Forum den Fokus ausdrücklich auf den Gegenstand als Quelle der kunst- und kulturgeschichtlichen Erkenntnis richtete, bestätigte es nicht nur eine am Germanischen Nationalmuseum übliche effektive Praxis, sondern es vermittelte der gesamten geisteswissenschaftlichen Disziplin etwa mit der Rückbesinnung auf die Materialität des Kunstwerks, den damit zu verknüpfenden Fragestellungen und den aus dieser Perspektive zu erwartenden Erkenntnismöglichkeiten wichtige neue Impulse.

Insbesondere in der Verbindung von kunsthistorischen und kunsttechnologischen Methoden praktiziert das Museum diese Ausrichtung der Forschung seit langem äußerst erfolgreich. Vor einem Jahrzehnt erarbeitete ein von der Ernst von Siemens Kunststiftung großzügig gefördertes Projekt auf mustergültige Weise, wie diese enge Vernetzung im Zusammenhang mit Restaurierungen von Gemälden und Skulpturen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit zu einem erheblichen Erkenntnisfortschritt führen kann. Die Ergebnisse wurden 2008 in der Ausstellung »Enthüllungen. Restaurierte

Kunstwerke von Riemenschneider bis Kremser Schmidt« vorgestellt und in der gleichnamigen Publikation veröffentlicht. Aktuell realisiert das Museum zwei mehrjährige, von der Leibniz-Gemeinschaft ermöglichte Vorhaben, die auf der erprobten Grundlage dieses interdisziplinären Zugriffs entwickelt wurden: die Untersuchung der »Deutschen Tafelmalerei des Spätmittelalters« und die unter den Titel »Jenseitsvorsorge und ständische Repräsentation« gestellte Erforschung der Gattung Totenschild.

In der gleichen Herangehensweise widmete sich das Museum jüngst einer um 1420 entstandenen Kreuzigungsgruppe, die zu den Hauptwerken der Nürnberger Skulptur des Schönen Stils gehört. Die mit ihrer Restaurierung verbundenen Untersuchungen und Forschungen führten nicht allein zur Klärung von Aspekten des Herstellungsprozesses. Vor dem Horizont historischer und kunstgeschichtlicher Fragen konnten sie zudem wichtige Aspekte der Geschichte des Figurenensembles erhellen. Die hier vorgelegten Resultate, die vor allem in der imaginären Rekonstruktion eines in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zerstörten und in seinem zentralen Teil verloren geglaubten Flügelretabels bestehen, sind ein fundierter Beitrag zur Nürnberger Kunstgeschichte, darüber hinaus aber auch ein Baustein zum Verständnis der technologischen Genese mittelalterlicher Bilder, ihrer Bedeutung und ihrer Funktion schlechthin.

G. Ulrich Großmann

Nürnberg 1420 Der Deichsler-Altar und der Schöne Stil

1875 übertrug die Stadt Nürnberg einen großen Teil ihrer Kunstsammlung, die bis dahin vor allem auf der Burg und in der Moritzkapelle ausgestellt oder eingelagert war und teilweise auch der Ausbildung in der Zeichenschule diente, als Depositum ans Germanische Nationalmuseum. Unter diesen Dauerleihgaben befand sich eine spätmittelalterliche, aus drei halblebensgroßen Figuren bestehende Kreuzigungsgruppe. Aus heutiger Sicht gehört sie zu den bedeutendsten Nürnberger Zeugnissen der Bildschnitzerei des Schönen Stils (Abb. 1, Kat. 30). Diese auch Weicher Stil genannte Periode der mittelalterlichen Kunst um 1400 zeichnet sich durch eine besondere Zierlichkeit der Formen aus. Idealisierte Körper und liebliche Gesichter prägen die Gestalten. Die artifiziell stilisierten Gewänder bestehen aus geschmeidigen Faltungen, die auf scharfe Grate und Brechungen verzichten. Mittels plastischer Tiefen, rhythmischer Kaskaden aus weich und stofflich geformten Mulden sowie schlingern-der Säume erzielen sie eine höchst dekorative Erscheinung.

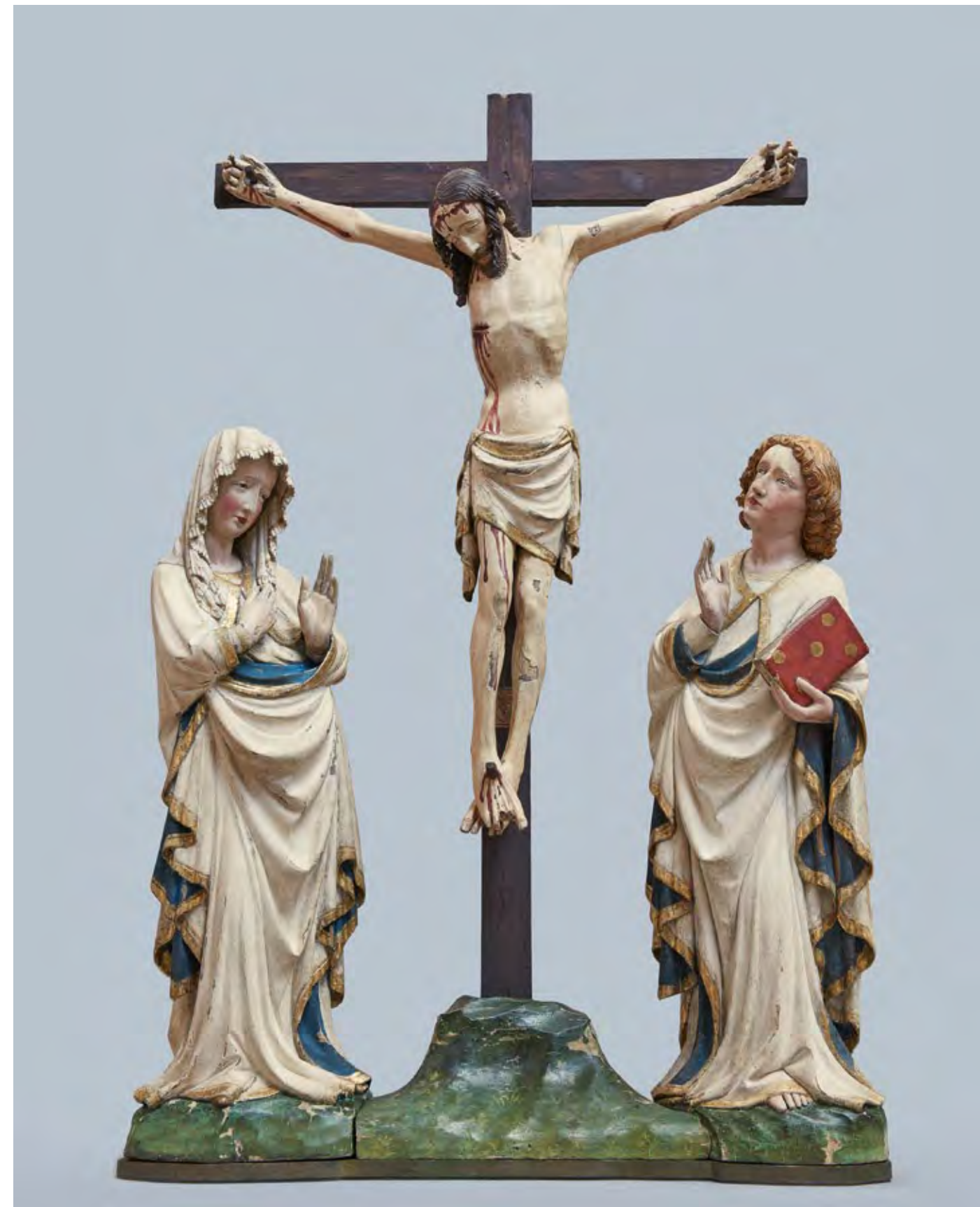
Die aus Lindenholz geschnitzten Skulpturen sind symmetrisch positioniert. Die Schmerzensmutter Maria und der Apostel Johannes tragen weiße, goldgesäumte Gewänder mit blauem Futter, der Gekreuzigte ein ähnlich gestaltetes Lententuch. Während die beiden Trauernden auf einem flachen Rasenstück stehen, erhebt sich das Kreuz auf einem kleinen Hügel. Christus hängt mit straff auseinandergespannten Armen am Kreuzbalken. Über seine von Nägeln durchschlagene Handflächen krümmen sich die verkrampften Finger. Lange Lockensträhnen flankieren das zart modellierte Haupt, das sich vor der rechten Schulter zur Brust neigt und mit gebrochenen Augen den eingetretenen Tod veranschaulicht. Der Brustkorb mit dem kräftig gewölbten Rippenbogen und die eingesunkene Bauchhöhle sind plastisch fein geformt, die sacht gebogenen Beine leicht angewinkelt und die Füße übereinander genagelt. Unter der eingezogenen Taille schwingt das Lententuch mit zum linken Oberschenkel tendierenden flachen Schüsselfalten vor die Scham und strömt seitlich an den Oberschenkeln in feinen Fältelungen kaskadenartig fast bis zu den Knien herab.

Die beiden in stummer Trauer vereinten Assistenzfiguren mit ihren anmutigen Gesichtern wenden sich im Kontrapost mit leicht

zurückgeneigten Oberkörpern empfindsam dem Kreuz zu. Insbesondere die Knie ihrer Spielbeine werden deutlich vom Gewandfall reflektiert, und unter den Säumen lugen bei Maria die Spitze des Schuhs, bei Johannes die Zehen des Fußes hervor. Gesenkten Hauptes und verhaltenen Blicks legt die Jungfrau die Rechte, ihren seelischen Schmerz veranschaulichend, an die Brust. In sprechendem Gestus weist sie mit der Linken auf den Grund ihrer Trauer, den am Kreuz getöteten Sohn. Ihr über den Kopf gezogener Schleier liegt in gekerbten Saumwellen über der Stirn. Der Mantel bedeckt das Kleid bis auf den Bereich oberhalb der Brust vollkommen, schmiegt sich um die Schultern, bindet die Arme dicht an den Rumpf. Er fällt, dessen Kontur eng umfangend, in eine groß angelegte Kaskade aus muldenförmig geschwungenen Falten. Während die Draperie zudem vertikal strukturiert ist und am Boden eine Reihe aufgeworfener Wülste bildet, rinnen die Enden der Mantelschöße seitlich stark stilisiert herab, sodass die Säume kunstvolle Serpentinaen bilden und das blaue Futter höchst kontrastreich aufscheint. Johannes, der sein jugendlich-zartes, von gewelltem Haar umrahmtes Antlitz zum Gekreuzigten empor richtet, trägt ein gleichartig konstruiertes Gewand, dessen seitlich gewellte Säume bis auf die Plinthe herabfallen. Mit dem roten Buch, dessen Einbandzier aus runden Elementen goldene Buckelbeschläge andeutet, ist der sinnende, wie einer überirdischen Schau teilhaftige Jüngling, der seine Rechte sprechend erhebt, als Apostel und Evangelist gekennzeichnet.

Die schlanken, mittels feinsinniger Kopfwendungen und Gesten sowie eleganter Posen charakterisierten, kompliziert aufeinander bezogenen Gestalten erscheinen »schönheitlich bewegt und von einer schmerzlich klagenden Stimmung getragen.«¹ Entwurf und Ausführung der Gruppe erklären sie zu einem großartigen Meisterwerk der Bildschnitzerei, das zu den herausragenden Leistungen der süddeutschen Skulptur um 1400 zählt. Dass es seine Heimat im Germanischen Nationalmuseum gefunden hat, ist nur folgerichtig.

Abb. 1 Kreuzigung Christi, Nürnberg, um 1418/20.
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum





Oben: Abb. 28 Astkruzifixus, Nürnberg, um 1410/20.
Nürnberg, St. Lorenzkirche

Links: Abb. 27 Triumphkreuz, Nürnberg, um 1390/1400
Nürnberg, St. Lorenzkirche

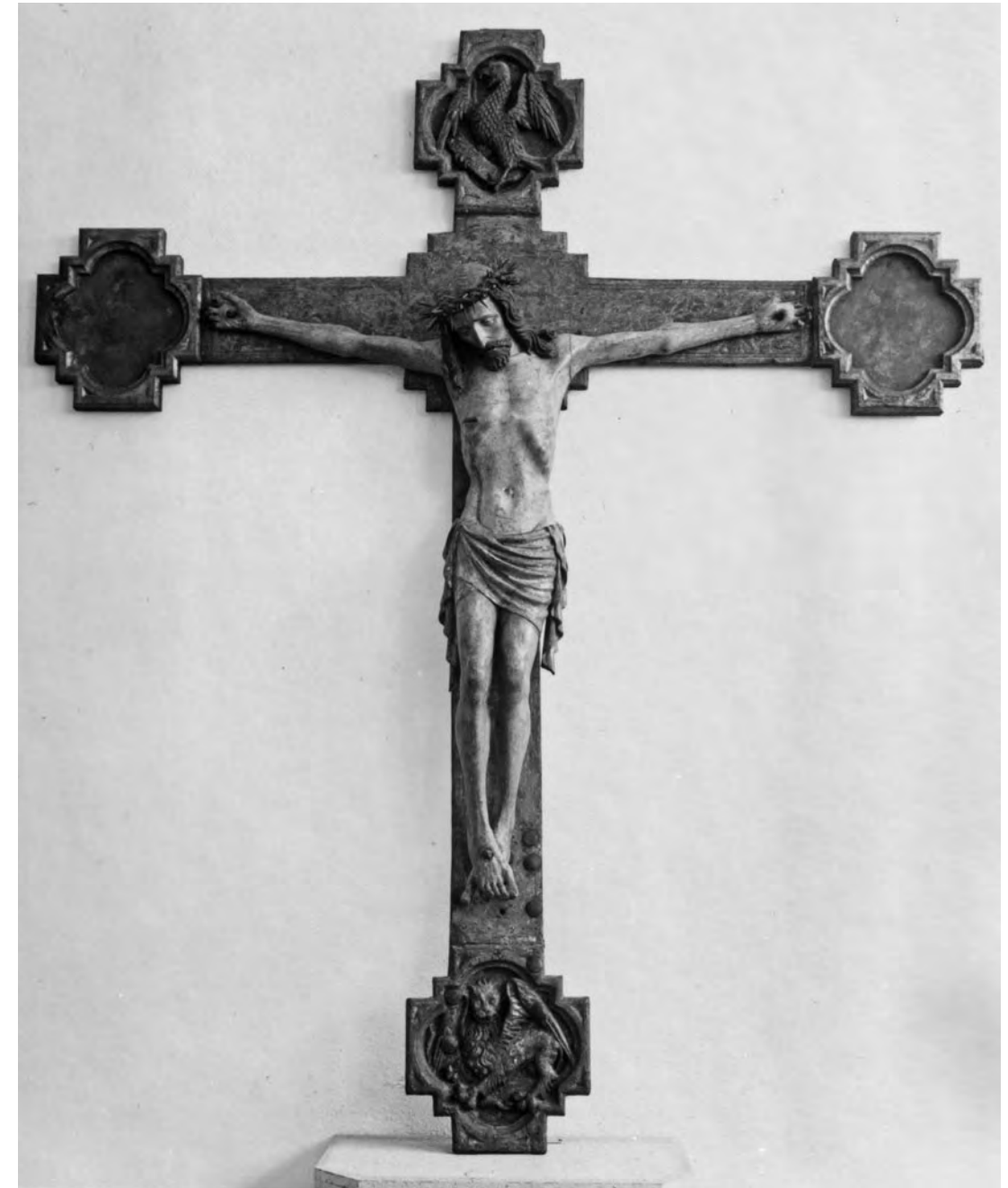


Abb. 29 Kruzifixus, Nürnberg, um 1415/20. Nürnberg-Wöhrd, St. Bartholomäuskirche

Während dem grünen Stamm und Querbalken goldene Blätter und Trauben entsprossen, treiben die vier Enden feingliedrige Vierpässe aus. Diese bergen Engel mit Kelchen, die das kostbare Blut Christi auffangen, die Symbole der Evangelisten, die den Gekreuzigten mit der vom alttestamentlichen Propheten Ezechiel in einer Vision geschauten Herrlichkeit Jahwes verbinden und als Inkarnation des triumphierenden Gottes bezeugen,⁷⁹ schließlich Bilder von Pelikan, Löwe und Phönix, die nach ihrer sinnbildhaften Deutung im Physiologus Christi Opfertod am Kreuz als Entsühnung der Menschen,

Überwindung des Todes und Öffnung des Himmelreichs zum ewigen Leben deuten.⁸⁰ Das in dieser Form gestaltete und mit Trauben bewachsene Kreuz ist somit nicht nur das geistlich-symbolische Gegenbild zum paradiesischen Baum, unter dem die sündigen Ureltern der Menschheit ihre Gottgleichheit verwirkten und den Tod in die Welt brachten. Es erweist sich darüber hinaus in besonderer Weise als Träger des »wahren Weinstocks«, den Christus als gleichnishaftes Selbstbild wählte, als Erfüllung der alttestamentlichen Verheißungen und als die Quelle des jenseitigen Lebens seiner Glau-

bensanhänger, der »Reben«.⁸¹ In diesem Sinn erscheint der Gekreuzigte hier auch nicht als Toter. Sein Haupt neigt sich leicht nach vorn, um den gesenkten Blick der weit geöffneten Augen abwärts in den Kirchenraum zu richten, und strahlt so eine überraschende Lebendigkeit aus.

Vermutlich ist das Kreuz mit dem überlebensgroßen Korpus eine Stiftung Ulrich Imhoffs (gest. 1413), Mitglied einer bedeutenden Patrizierfamilie, die sich zur Sicherung des Seelenheils in der Kirche mit mehreren kunstvollen Dotationen großartige Denkmäler setzte.

Das stilistische Bild des Gekreuzigten, dessen Gliedmaßen straff an die Balken gespannt sind, spricht für die Datierung um 1390/1400: Fast waagrecht gestreckte Arme korrespondieren mit den kaum angewinkelten Beinen. Das von wenig differenzierten Haarsträhnen flankierte Haupt sitzt auf einem athletischen Rumpf mit mächtigem Brustkorb, markantem Rippenbogen und starken Lenden. Das große, rechts unterhalb der Hüfte geknotete Schamtuch fällt diagonal bis über das linke Knie herab und schiebt sich in relativ flache, scheinbar aus gegenläufigen Stegen geschwungene Falten.



Abb. 44 Krönung der Gottesmutter mit den Aposteln Jakobus d.J. und Philippus, Imhoff-Altar, Meister des Deichsler-Altars, Nürnberg, um 1418/21. Nürnberg, St. Lorenzkirche

der ebenfalls von ihr dotierte Marienaltar. Mit eben dieser Translation setzte – selbst da das von Berthold Deichsler gestiftete Retabel noch bis kurz nach 1800 auf dem Petrus-Altar der einstigen Konventskirche verblieb – die Zerstörung eines der Memoria, der Sorge um das Seelenheil und das weltliche Andenken der Deichsler, verpflichteten Zusammenhang ein.

Der »Meister des Deichsler-Altars«

Während sich die Kunstgeschichte mit dem Schöpfer der Kreuzigungsgruppe bislang nur peripher beschäftigte, setzte sie sich mit dem Autor der Tafelgemälde intensiv auseinander. Die hohe Bedeutung, die man ihm beimaß, kommt nicht zuletzt im Notnamen zum Ausdruck, der ihm nach seinem Hauptwerk verliehen wurde.⁹⁸ Dass der Meister des Deichsler-Altars ein genuin Nürnberger Künst-

ler war, stand für die Kenner der spätmittelalterlichen Tafelmalerei schon früh unstrittig fest. Auch seine Inspiration durch die böhmische Kunst wurde bereits im 19. Jahrhundert, etwa von Henry Thode (1857–1920) und Moritz Thausing (1838–1884), erkannt und von Carl Gebhardt (1881–1934) bestätigt.⁹⁹ Allein in der Verarbeitung italienischer Einflüsse, insbesondere des von 1413 bis 1418 in Venedig tätigen Gentile Fabriano (1370–1427), irrte Gebhardt offenkundig. Hinsichtlich seiner künstlerischen Herkunft insistierte Alfred Stange (1894–1968) neben böhmischen Inspirationen vor allem auf Elemente der Nürnberger Malerei um 1400 und erklärte ihn zum »Nachfolger des Meisters des Marienaltars«. Er habe die »Überlieferung« jenes Malers fortgeführt, von dem zwei große, beidseitig bearbeitete Tafelgemälde des um 1410 geschaffenen Hochaltarretabels der Frauenkirche sowie kleinere Fragmente erhalten sind.¹⁰⁰

Aufschluss über die künstlerische Herkunft des Meisters des Deichsler-Altars vermittelt allerdings ein Werk, das seinem Œuvre



Abb. 45 Apostel Matthäus, Andreas, Jakobus d. Ä. und Paulus, Imhoff-Altar, Werkstatt des Deichsler-Altars, Nürnberg, um 1418/21. Nürnberg, St. Lorenzkirche

bisher nicht zugeschrieben wurde. Es ist das wohl bald nach ihrem Tod geschaffene Epitaph der Anna Imhoff, einer geborenen Rotflasch, der zweiten, 1413 verstorbenen Gemahlin des Konrad Imhoff (gest. 1449). Das wohl von ihrem Ehemann, dem Mitglied eines der bedeutendsten Nürnberger Patriziergeschlechter, gestiftete und bis heute in der Sebalduskirche beheimatete Denkmal diente zur Bezeichnung der Grabstätte der Frau; die Memorialinschrift der Tafel ging erst im 19. Jahrhundert verloren (Abb. 42, Kat. 33).

Eine dünne, mittig huftförmig vorspringende Ebene teilt die großformatige, vergoldete Fläche in ein oberes, nahezu quadratisches Bildfeld und einen schmaleren unteren Streifen. Oben thront die heilige Anna, die Namenspatronin der Memorierten. Sie erscheint als Matrone in rotem Mantel, die kindliche Gottesmutter und den nackten Jesusknaben auf ihren Knien. Eskortiert wird sie von der hl. Katharina, die Schwert und Rad balanciert, sowie dem hl. Nikolaus von Myra. Der Bischof stellt sich als bärtiger Charakterkopf mit

prunkvoller Mitra, Krummstab und dem üblichen Ausweis seiner Mildtätigkeit vor, den auf einem Buch präsentierten drei goldenen Kugeln. Darunter, gleichsam in der irdischen Zone, kniet das fromme Ehepaar in pelzverbrämten Mänteln nebst den Familienwappen. Die vor ihnen schwungvoll gebogenen Spruchbänder teilten vor ihrer falschen Restaurierung den an die beiden stehenden Heiligen gerichteten Ruf um Fürsprache mit.¹⁰¹

Während das Antlitz Katharinas eng an die weiblichen Gesichter des Kleinschwarzenloher Altars anschließt (Abb. 43), erscheint jenes des bärtigen Bischofs von Myra wie eine Vorstufe zu Johannes dem Täufer des Deichsler-Altars. Auch die detailreichen Wiesenstücke zu Füßen der beiden Heiligen und der Stifter erinnern an die Rasenmalerei dieses Retabels. Die mehrfach profilierte und von zierlichen Maßwerkkränzen umzogene Konsole dagegen, die die Ausbuchtung der Standfläche der Heiligen trägt, ist eine um Einzelformen bereicherte Weiterentwicklung der simpleren Elemente am Katharinenaltar



Abb. 48 Tod der Gottesmutter Maria, Meister des Deichsler-Altars, Nürnberg, um 1425/30. Mürnerstadt, Stadtpfarrkirche St. Maria Magdalena



Abb. 49 Tod der Gottesmutter Maria, Nürnberg, um 1420. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 50 Tod der Gottesmutter Maria, Süddeutschland, um 1420/30. München, Staatliche Graphische Sammlung

seine Allsichtigkeit: Imhoff stiftete das Triptychon, wie Gerhardt Weilandt jüngst nachweisen konnte, für den Apostelaltar von St. Sebald, der frei am südöstlichen Vierungspfeiler der Kirche stand, nahe der Grablege seines Geschlechts. Die Vorderansicht des Retabels war in den Chorumgang orientiert, die Rückseite sah man vom Hochchor aus.

Im Gegensatz zu den übrigen Tafeln zeichnet sich die Darstellung des Schmerzensmanns, das Inbild des zur Erlösung der Menschheit erlittenen Opfertods Gottes,¹⁰⁴ durch das offensichtliche Bemühen aus, die Schilderung tiefenräumlich zu erfassen. Der steinerne Sarkophag ist wenngleich nicht perspektivisch korrekt so doch dreidimensional angelegt und bildet eine vordere Zone. Hinter dem Monument liegt eine zweite Bildebene, in der die Assistenzfiguren agieren. Maria sucht den Blick ihres Sohnes vergeblich, stützt dessen leicht nach vorn abgewinkelten Arm behutsam und legt ihm die Linke zärtlich, wie tröstend auf seine vom Blut der Dornenkrone benetzte Schulter. Der ganz in Trauer versunkene Jünger umgreift mit seinen äußerst grazilen Händen den anderen Arm Jesu und präsentiert so die Hand seines Herrn mit ihrem blutigen Mal über dem Rand des Sarkophags, scheint aber zugleich auch den ausgemergelten Körper grundsätzlich zu stützen. Den »lebenden Toten« kennzeichnen eine besonders feine Modellierung der Glieder, die reliefartige Bildung des nackten Körpers und die präzise Wiedergabe stofflicher Elemente, wie das durchscheinend wirkende Lententuch und die durch die Kreuzigung verursachten, nun verkrusteten Blutrinsale auf Leib und Gliedmaßen.

Die Zusammenschau der im 19. Jahrhundert getrennten Teile der rückwärtigen Ansicht zeigt eindeutig die Unterschiede zweier künstlerischer Handschriften, etwa in Gesichts- und Frisurenbildung zwischen den Aposteln und der Erbärmdegruppe. Charakteristisch für den Maler der mittleren Tafel sind beispielsweise die balkenartig scharf gezogenen Brauen und der präzise, schmale Augenschnitt. Diese formalen Eigenheiten, die der Meister des Deichsler-Altars so nicht kennt, sowie die plastische Härte, mit der sich die Dreifigurengruppe deutlich von den geschmeidiger gemalten Aposteln absetzt und die Alfred Stange treffend mit »metallischer Präzision« und »heimlicher Glut« umschrieb, prägen auch ein motivisch verwandtes Gemälde mit dem Schmerzensmann und Maria (Abb. 47, Kat. 36).

Die Gesichter wirken nahezu wiederholt, die Gestik ist ähnlich, Christus allerdings als Ganzfigur wiedergegeben. Er steht auf einer Rasenfläche neben Maria, so dass auch die Nagelmale seiner Füße zu sehen sind. Sein ganzer Körper ist ein Ausdruck der Schwäche. Indem die Mutter seine Schulter fasst, breitet sie ihren blauen Mantel schützend und zugleich hoheitsvoll hinter seinen Körper. Wieder erscheint das Lententuch fast durchscheinend dünn, die Hände Jesu wie vom Todeskrampf starr. In ihrer geschlossenen Plastizität bildet die Figur der trauernden Mutter einen tektonischen Gegenpol zu dem fragil wirkenden, sich kaum aufrechthaltenden Schmerzensmann. Sie erscheint ferner bis in Details des Gesichts und des Schleiertuchs wie eine Analogie zur Skulptur der geschnitzten



Abb. 51 Epitaph der Anna Glockengießer, Meister des Deichsler-Altars, Nürnberg, um 1433. Nürnberg, St. Lorenzkirche

Kreuzigungsgruppe; in der prallen gerundeten Plastizität steht sie den beiden Marien aus der Sammlung von Aufseß und in Allersberg nahe. Diese enge formale Verwandtschaft über die Gattungsgrenze hinweg ist nicht nur der Ausdruck desselben künstlerischen Milieus, sondern auch als Hinweis darauf zu lesen, dass die beiden Malerpersönlichkeiten, die den Imhoff-Altar schufen, und der Schnitzer unserer Kreuzigungsgruppe möglicherweise mehrfach kooperierten.

Der Formenkanon des Malers der beiden Schmerzensmannbilder ähnelt dem des Meisters des Deichsler-Altars so stark, dass kein Zweifel an einer Werkstattgemeinschaft besteht. Möglicherweise verband beide Kräfte sogar das Verhältnis von Lehrer und Schüler. Da Stange dem Schöpfer der Erbärmdebilder den Passionsaltar aus der Bamberger Franziskanerkirche, heute im Bayerischen Nationalmuseum in München, zuwies, kam dieser Kraft ein Notname zu, der auf jenem 1429 datierten Werk basiert. Diesen großformatigen Bamberger Altar stiftete Burkhardt Löffelholz, Spross eines Bamberger Ministerialengeschlechts. Da er 1430 nach Nürnberg übersiedelte, wurde vermutet, dass er das Retabel bereits in Nürnberg bestellt hatte, der Maler also seinerzeit auch hier wirkte.

Wahrscheinlich führte der Meister des Bamberger Altars damals bereits eine eigene Werkstatt. Doch auch der Meister des Deichsler-Altars

Kunsttechnik und Restaurierung der Kreuzigungsgruppe

Die Kreuzigungsgruppe zählt zu den wenigen in Nürnberg erhaltenen Holzskulpturen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit nahezu intakter polychromer Erstfassung (Abb. 1). Mit der 2015 abgeschlossenen Restaurierung konnten die zuvor dunkel verschmutzten Oberflächen weitgehend in ihre ursprünglich weiß-blaue Farbgebung zurückgeführt werden. Die dabei erfolgte kunsttechnologische Untersuchung brachte bemerkenswerte Details zum Vorschein: Gedrehte Bleiruten für die vorfallenden Haarlocken des Kruzifixus, eine flächige graue Ausgleichsschicht unter der Grundierung und verschiedenfarbige Unterlegungen der Farbfassung sind Befunde, die an zeitgleichen Skulpturen bisher nur selten dokumentiert wurden.

Der Bildträger: Materialien und Herstellung

Wie für die fränkische Kunstregion und die Herstellungszeit üblich, sind die Skulpturen aus Lindenholz geschnitzt,¹ das Kreuz besteht aus Nadelholz. Während die flachen Plinthen der Marien- und der Johannesfigur jeweils Bestandteil des Figurenblocks sind, ist die als Rasenhügel geformte Plinthe für das Kruzifix (Abb. 54) separat geschnitzt und war nur durch Nägel mit dem Kreuz verbunden.

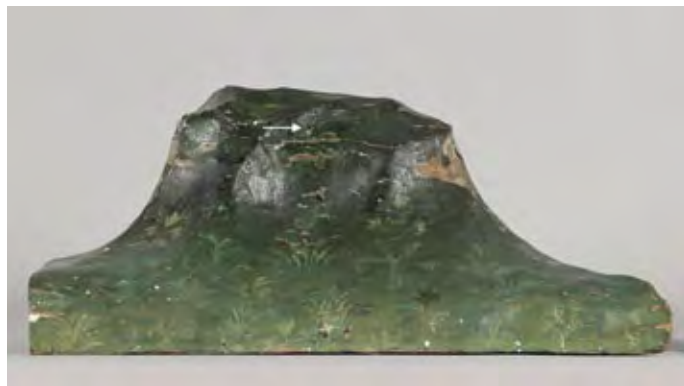


Abb. 54 Plinthe des Kruzifixes, mit Gräsern bemalt: Die Bemalung unterstützt die Plastizität des geschnitzten Hügels, die grüne Grundfarbe ist von hellem Gelbgrün am vorderen Rand zu dunklem Grün im ansteigenden Teil ausgemischt. Der Pfeil markiert die Austrittsstelle des Nagels, mit dem das Kreuz an der Plinthe befestigt war.



Abb. 55 Rückseite der Kreuzigungsgruppe: Die Skulpturen sind nicht gehöhlt, die Rückseiten flach gearbeitet.

Sämtliche drei Skulpturen sind jeweils aus einem Werkblock mit vertikalem Faserverlauf gehauen. Der Holzkern lag bei Maria und Johannes etwa mittig knapp außerhalb der Skulpturenrückseiten. Für den Gekreuzigten können aufgrund der allseitigen Fassung keine Aussagen zum Kernverlauf gemacht werden. Der für seine Plinthe verwendete Schnitzblock mit horizontalem Faserverlauf stammt vom äußeren Stammbereich, am rückseitigen unteren Rand reicht der Block bis in die Splintholzschicht. Die Figuren sind nicht gehöhlt und bis auf die vollplastische Christusfigur rückseitig abgeflacht (Abb. 55). Aus dieser massiven Konstruktionsweise resultiert das vergleichsweise hohe Gewicht der einzelnen Stücke. Dass dennoch kaum Trocknungsrisse vorhanden sind, lässt auf die Verwendung re-



Abb. 56 Röntgenaufnahme von Kopf und Schulter des Gekreuzigten: In der linken Armverbindung ist der Dübel mit einer hellen Umrisslinie markiert. Seitlich der Schläfen sind die Einsatzstellen der eingesteckten Locken aus Bleiruten erkennbar, die aufgrund der starken Absorption des Bleis durch die Röntgenstrahlung fast weiß erscheinen.



Abb. 57, 58 Standflächen der Assistenzfiguren Maria und Johannes: Die Einstichlöcher der beim Schnitzen zum Einspannen in der Werkbank verwendeten Fußgabel sind mit Pfeilen markiert.

gelmäßig gewachsenen, gut abgelagerten und langsam getrockneten Holzes schließen.

An den Korpus des Gekreuzigten sind die Arme angesetzt. Die Armverbindungen sichern jeweils etwa 8 cm lange und 1,5 cm starke, mittig in die Ansatzflächen gesetzte Holzdübel (Abb. 3). Die ebenfalls angesetzten Hände Marias und die rechte Hand des Johannes stecken nur etwa 1 bis 2,5 cm tief in passgenauen, keilförmigen Vertiefungen in den Unterarmen und werden durch ein Klebemittel gesichert.²

Während des Schnitzprozesses waren die beiden Assistenzfiguren wohl in einer Werkbank mit Kopfdocke und Fußgabel befestigt. Jeweils paarweise auftretende rautenförmige Löcher in den Standflächen verweisen auf eine doppelzinkige, etwa 10,5 cm breite Gabel (Abb. 57, 58). Die unregelmäßige, geringe Tiefe der Löcher von unter 5 bis maximal 20 mm ist wohl einer nachträglichen Abarbeitung und Begradigung der Flächen geschuldet. In den Kopfoberseiten zeugt jeweils ein rundes Loch mit nur 8 bis 10 mm Durchmesser von der einstigen Befestigung während der Herstellung. Bei Johannes verläuft es konisch bis in 35 mm Tiefe, bei Maria verschließt ein Holzdübel das Loch.³ Am Korpus Christi deutet ein nur etwa 6 mm breites, konisch zulaufendes Nackenloch auf die ursprüngliche Einspannung hin. Die geringe Tiefe von wenigen Millimetern könnte auch hier auf eine nachträgliche Abarbeitung beim Schnitzen des Nackenhaares zurückgehen. Als Gegenstück ist eine Fußbosse zur Einspannung anzunehmen, die bei der Ausarbeitung der Füße abgeschnitten wurde.

Zeittypische Werkzeugspuren von der Holzbearbeitung mit Flach- und Hohleisen, vermutlich einem fein gezahnten Hobel und einer Raspel und/oder Feile zur Glättung sind an den ungefassten Standflächen, den Rückseiten der Skulpturen sowie an den Seitenflächen der Rasenplinthen und in Fassungsaustritten sichtbar.





Abb. 59 Kopf des Gekreuzigten mit Haarlocken aus gedrehten Bleiruten. Die Struktur des Haupthaars ist in die dicke Grundierung graviert. Den ohne die Blut imitierende Bemalung hellen Streifen auf der Stirn verdeckte ursprünglich eine Dornenkrone.

Angesetzt sind die beidseitig über die Schläfen nach vorn fallenden Locken Christi (Abb. 59). Entgegen der früheren Annahme, es handele sich dabei um Leder,⁴ konnte nachgewiesen werden, dass die Applikationen aus miteinander zu Strängen verdrehten Bleiruten bestehen. Dafür wurden Bleibänder vermutlich mindestens zweimal längs gefaltet, dann lockenähnlich miteinander verdreht (Abb. 60) und anschließend in vorgebohrte Löcher oberhalb der Schläfen eingesetzt. Die Röntgenaufnahme zeigt rechts einzelne Stränge, links erscheinen sie dichter gebündelt (Abb. 56).⁵ Durch die gefaltete Struktur haben die eingedrehten Stränge eine gewisse Stabilität und wirken zudem weniger massiv, was sie optisch an die geschnitzten Haarsträhnen angleicht. Ob vorgefertigte Bleiruten aus einem handwerklichen Gewerbe verwendet und weiterbearbeitet oder die Bleiruten eigens für die Christusfigur angefertigt wurden, bleibt ungeklärt.

Die verwendete Legierung⁶ besteht überwiegend aus Blei mit geringen Anteilen von Silber und Zinn und entspricht damit den üblichen, für Fensterblei nachgewiesenen Legierungen dieser Zeit.⁷ Naheliegender wäre die Verwendung von Fensterruten, die eine vergleichbare Dicke aufweisen und vermutlich leicht zu beschaffen waren. Deren charakteristisches H-Profil ist jedoch nicht erkennbar.⁸ Weitere Beispiele mittelalterlicher Haarapplikationen aus Bleiruten



Abb. 60 Einzelne Haarlocke aus Blei mit gut erkennbarer Längsfaltung des Bleibandes.

gibt es nach heutigem Kenntnisstand nicht. Häufiger dokumentiert sind Haarimitationen aus Echthaar oder Pflanzenfasern.⁹ Andere organische Materialien wie etwa das am Kruzifixus des Hochaltars der Kathedrale in Chur verwendete Rohrgeflecht oder die zu Haarlocken gedrehten und gefassten Rindenstreifen am Kruzifix aus Risinge (Südschweden) sind hingegen selten.¹⁰

Das Kreuz ist aus zwei etwa 6 cm breiten und 2 cm starken Nadelholzbrettern in einfacher Überblattung (längs über quer) gefertigt.¹¹ Eine ursprüngliche Sicherung zusätzlich zur Verleimung der Verbindung konnte nicht festgestellt werden und war vermutlich nicht notwendig, da das Kreuz durch seine vollflächige Auflage an der Schreinrückwand kaum belastet war. Heute sichern moderne Flachkopfnägel die Verbindung. Der sehr gute Zustand des Holzbildträgers mit erstaunlich wenigen Beschädigungen an den Kanten unterstützt die bisherige Einordnung des Kreuzes als Ergänzung.¹² Die exakte Übereinstimmung des einzigen viereckigen Nagelloches am unteren Ende des Kreuzstammes mit einem entsprechenden Loch in der Plinthe des Kruzifixes gibt allerdings einen starken Anhaltspunkt für die Ursprünglichkeit des Kreuzes. Weitere Indizien finden sich nicht, so dass die Interpretation als spätere Ergänzung hier nicht widerlegt werden kann, wohl aber zur Diskussion gestellt werden muss. Das weitgehende Fehlen zeitgenössischer Kreuze zum Vergleich erschwert eine Datierung zusätzlich.

Zum Aufbau der Farbfassung

Die Beschreibung der Farbfassung der Skulpturengruppe folgt der herstellungsbedingten Chronologie. Wenn im Folgenden konkrete Pigmente benannt werden, stützen sich diese Angaben auf die Auswertung verschiedener Analyseverfahren.¹³ Andernfalls wird nur die optische Erscheinung der Schichten und ihrer Bestandteile beschrieben.

Kaschierung, Ausgleichsschicht und Grundierung

Die wohl vorgeleimte Holzoberfläche der Skulpturen wurde partiell mit Gewebestücken abgeklebt. An Füßen und Beinen Christi liegt

die Kaschierung vollflächig auf, während das stark profilierte Lententuch sowie alle Gesichter ausgespart blieben. Diese Maßnahme diente dazu, Unebenheiten, Astansätze und kleinere Risse im Holz zu kaschieren und die Haftung zwischen Bildträger und Grundierung zu verbessern. Außerdem lassen sich klimatisch bedingte Bewegungen des Holzbildträgers, die zu Schäden in der starren Fassung führen können, durch die flexible Zwischenschicht abmildern. An der Kreuzigungsgruppe verwendete man ähnliche Gewebe mit einfacher Leinenbindung.

Bemerkenswert ist, dass die Skulpturen nach dieser Fassungs-vorbereitung großflächig mit einer dunkelgrauen, grobkörnigen Ausgleichsschicht überzogen wurden.¹⁴ Sie ist mit bis zu 1 mm Stärke verhältnismäßig dick und enthält eine Vielzahl unterschiedlicher Füllstoffe (Abb. 61). Neben Kreide und Gips sind vor allem eisenhaltige Tonminerale, Eisenoxid-Verbindungen, geringe Mengen Bleiweiß sowie kleinste Pflanzenbestandteile enthalten (Abb. 62–64).¹⁵ Große, scharfkantige schwarze Partikel könnten von Eisenhammerschlag, einem Abfallprodukt der Metallverarbeitung, stammen.¹⁶ Die auffällig kugelige Form einiger roter Partikel mit hohem Eisengehalt ist möglicherweise auf die Verwendung von Hämatit zurückzuführen.¹⁷ Die Funktion der verschiedenen Füllstoffe in der sehr bindemittelreichen Ausgleichsschicht lässt sich im Einzelnen nicht klären.¹⁸ In der Mischung entstand jedenfalls eine sehr stabile, volumengebende und damit ausgleichende Schicht, die trotz ihrer Stärke ohne sichtbaren Schwund und Risse getrocknet ist und bis heute eine hohe Festigkeit besitzt. Sowohl die Adhäsion zum hölzernen Untergrund als auch zur aufliegenden weißen Grundierung ist nach wie vor ausgesprochen stark. Schichtstärke und Flächigkeit des Auftrages sind an den einzelnen Skulpturen unterschiedlich ausgeprägt. Besonders dick



Abb. 61 Makroaufnahme der grauen Ausgleichsschicht, in der die verschiedenen Füllstoffe mit zum Teil grober Struktur gut sichtbar sind.

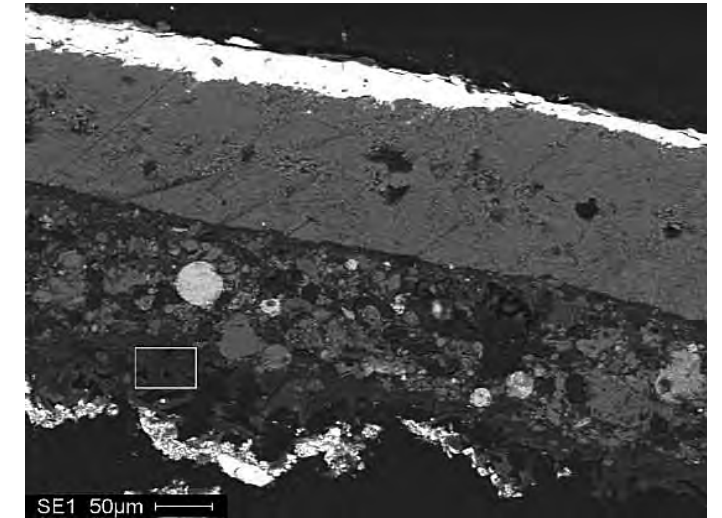


Abb. 62 Rasterelektronenmikroskopische BSE-Aufnahme eines Fassungsquerschliffes vom Kopftuch Marias: Ganz unten hebt sich ein weißer Streifen ab, in dem Bariumsulfat und Blei analysiert wurden. Der Befund lässt sich nicht eindeutig zuordnen. Die dicke inhomogene Schicht darüber ist eine graue Ausgleichsmasse. Darauf ist die weiße Grundierung als homogene, hier graue Schicht sichtbar, während oben die weiße Bemalung des Kopftuchs aufgrund des hohen Bleianteils weiß erscheint.

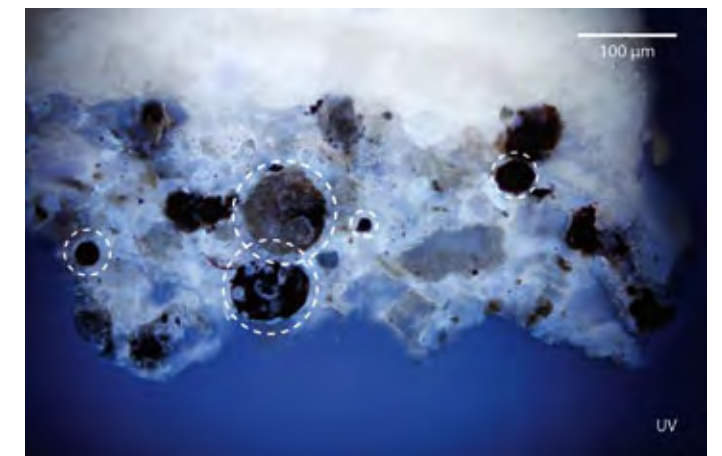
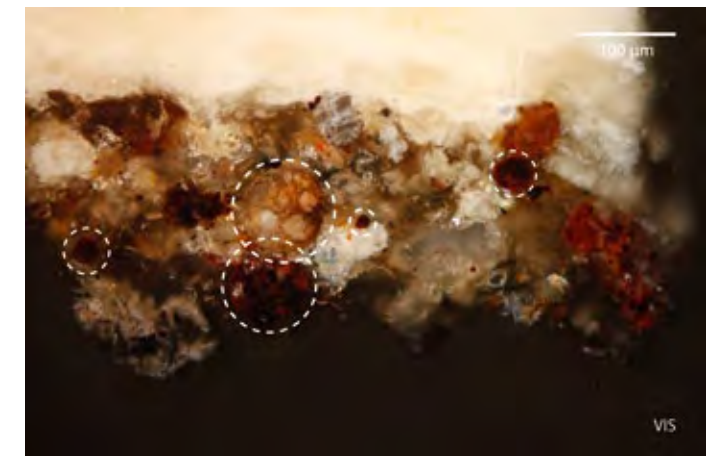


Abb. 63, 64 VIS- und UV-Aufnahme eines Fassungsquerschliffes mit der grauen Ausgleichsmasse als unterster Schicht. Die kugelige Eisenerz-Partikel sind durch gestrichelte Kreise markiert.