



Tafel 3  
Dritte Kreuzwegstation: Christus begegnet den weinenden Frauen von Jerusalem



Tafel 4  
Vierte Kreuzwegstation: Christus begegnet Veronika mit dem Schweißtüch

# Die Nürnberger „Via Crucis“ und der Geist ihrer Entstehungszeit

## Religiöse Memorialpraxis, Passionsfrömmigkeit und Bildkultur am Ausgang des Mittelalters

Ein kleinformatiger Hand- und Anschlagzettel verhiess den Bürgern Nürnbergs um 1770 eine kurzfristige Attraktion (Abb. 1). Unter dem Titel „Zur Nachricht“ kündigte der einfache Typendruck die Präsentation eines Modells der Stadt Jerusalem an. Er vermeldet, dass „allhier die gnädigste Erlaubniß erteilt worden [sei], das von Michael Dieneln von Friedersdorf bey Görlitz, aus feinem Holze sauber verfertigte Modell der prächtigen Weltberühmten und auf vier Bergen gelegenen Stadt Jerusalem, in ihrer Situation und Lage, Bergen, Thälern, prächtigen Gebäuden und Pallästen, der Tempel Salomonis und andern Merkwürdigkeiten, zu sonderbarer Erläuterung und nutzbarem Verständniß vieler Stellen heiliger Schrift Alten und Neuen Testaments, wie sie besonders zu den Zeiten des Herrn Christi beschaffen gewesen, aufzustellen!“

Das etwa zehn m<sup>2</sup> große Modell konnte über mehrere Tage im Auditorium des Gymnasiums am Egidienberg besichtigt werden. Dienel hatte es unter Zuhilfenahme eines Holzschnitts der sogenannten Kurfürstenbibel aus der Nürnberger Verlagsbuchhandlung Endter gebaut und darüber hinaus die Beratung des Friedersdorfer Pfarrers Christian Kauthe (1706–1784) in Anspruch genommen. Der Geistliche war ein profundierter Kenner der biblischen Quellen, antiker Schriften sowie jüngerer gelehrter Arbeiten über Jerusalem und das untergegangene israelitische Kulturbauwerk und hatte darauf geachtet, dass alles genauso wie „zu Zeiten Christi unsers Erlösers“ dargestellt werde.<sup>2</sup>

Mit der Tournee des 1764/65 geschaffenen Werks durch mehrere deutsche Länder verfolgte Dienel neben dem Broterwerb das Ziel der Stärkung von Bibelverständnis und Frömmigkeit der Betrachter und hatte sich so einer klassischen Aufgabe der pietistischen Pädagogik gestellt, die bereits vor ihm mit vergleichbaren Absichten mehrfach praktiziert worden war. Um 1690 entstand zum Beispiel ein heute im Museum für Hamburgische Geschichte aufbewahrtes monumentales Modell des Salomonischen Tempels im Auftrag des gebildeten Hamburger Juristen Gerhard Schott (1641–1702).<sup>3</sup> Es beruht auf der von dem spanischen Jesuiten und Mathematiker Juan Bautista Villalpando (1552–1608) vorgeschlagenen Rekonstruktion, die wiederum auf

gründlicher Bibelexegese, der Auswertung historischer Beschreibungen und zeitgenössischen mathematischen Kenntnissen fußte. 1716 tourte ein von einem „jüdische[n] Rabbi von Prag“ angefertigtes Tempelmodell durch Deutschland und wurde in zahlreichen Städten öffentlich ausgestellt.<sup>4</sup> 1717 schuf Christoph Semler (1669–1740) hölzerne Modelle des Gelobten Lands, der Stadt Jerusalem, der Stiftshütte des Volkes Israel und des Salomonischen Tempels, die dem Religionsunterricht in dem als Frankesche Stiftungen bekannten Waisenhaus in Halle an der Saale dienten.<sup>5</sup> Eine 1718 verlegte, der Erklärung dieses Tempelmodells gewidmete Schrift unterstrich neben dessen Funktion als Instrument der Wissensvermittlung seine Bedeutung für die religiöse Erbauung.<sup>6</sup> Ähnliche Intentionen verfolgte der in Herrnhut nahe der niederschlesischen Stadt Wohlau wirkende Leineweber Carl Friedrich Schiffer, der 1785 unter Mithilfe seines Bruders ein über 27 m<sup>2</sup> großes Modell des Salomonischen Tempels aus starker Pappe baute, es von einem Breslauer Maler polychromieren ließ und in mehreren schlesischen Städten, in Danzig und in Polen vorführte.<sup>7</sup>

Mehr oder weniger dienten sämtliche dieser Modelle heiliger Stätten bildender Belehrung und seelischer Erbauung zugleich. In Ergänzung zum biblischen und exegetischen Wort vermochte ihre visuelle Qualität die Schauplätze alt- und neutestamentlicher Ereignisse sinnlich erfahrbar zu machen. Indem sie ein für damalige Verhältnisse hohes Maß an historischer Authentizität garantierten, besaßen sie Überzeugungskraft und sprachen sowohl den Verstand als auch die Sinne und die Gefühle des zeitgenössischen Betrachters an. Sie unterrichteten ihn über heilsgeschichtliche Orte, erleichterten deren Deutung und halfen, die emotionale Bindung an sie und die mit ihnen verbundenen Ereignisse und somit nicht zuletzt den Glauben zu festigen.

Mit der Verquickung der beiden Aspekte Authentizität und Emotionalität standen solche Modelle grundsätzlich in einer langen Tradition der Vergegenwärtigung biblischer Ereignisse durch die Wiedergabe oder Nachbildung von deren Schauplätzen. Den Wunsch topografische und architektonische Details von Jerusalem, dem Ort der Erlösungs-

tat Christi, in ihrer Gestalt und in ihren Dimensionen möglichst exakt zu erfassen und wiederzugeben, reflektieren unter anderen zahlreiche künstlerische Zeugnisse der spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit. Dem emotionalen Nacherleben und dem körperlicher Nachvollzug der Leiden des Heilands galt am Ausgang des Mittelalters sowohl die damals bereits jahrhundertealte Bauaufgabe des Heiligen Grabs als auch die seinerzeit neuartige Praxis der Anlage von Kreuzwegen.

In Nürnberg, wo Michael Dienel kurz nach Mitte des 18. Jahrhunderts ein Reliefmodell des antiken Jerusalem vorführte, existierte zu dieser Zeit schon knapp drei Jahrhunderte lang eine völlig andersartige „Nachbildung“ einer bedeutenden Partie der Heiligen Stadt. Im 15. Jahrhundert hatte man in Anlehnung an die „Via Crucis“, jenen Weg, auf dem Christus sein Kreuz einst vom Ort seiner Verurteilung zur Hinrichtungsstätte schleppte, einen Pfad vor den Mauern der Reichsstadt ausgewiesen. Die von Adam Kraft (um 1455/60–1509) zu dessen bildhafter Markierung geschaffenen Skulpturen zählen heute zu den bedeutendsten und ältesten erhaltenen künstlerischen Bestandteilen eines Kreuzwegs im deutschen Sprachraum.

Die als Kreuzwege bezeichneten plastischen Bildzyklen stellten dem zeitgenössischen Betrachter jenen Teil der Passion Jesu anschaulich vor Augen, der sich in Jerusalem zwischen dem Statthalterpalast des Pilatus, vor dem das Urteil über Jesus gesprochen wurde, und der Kreuzigung auf dem Berg Golgatha vollzogen hatte. Im Freien platziert orientierten sich ihre Lage und Dimension sowie die Distanzen zwischen verschiedenen, markanten Punkten – den Stationen – im Spätmittelalter vielfach exakt an den Verhältnissen am historischen Ort. Sie übertrugen das Jerusalem der christlichen Heilsgeschichte ins Abendland, an eine Reihe von Orten, die zahllose Menschen unkompliziert zu erreichen vermochten.

### Sehnsucht nach Jerusalem Topografie und Authentizität

Kein Ort ist der Christenheit heiliger als der Boden, den Jesu Füße betreten haben. Das ist neben den Plätzen seiner Geburt, seiner Kreuzigung, wo er den Sühnetod für die sündige Menschheit starb, und seiner Grablage und somit Auferstehung insbesondere die letzte Strecke seines irdischen Wandels, der Weg zu seiner Hinrichtungsstätte. Seit dem 4. Jahrhundert reisten fromme Pilger, vom Verlangen getrieben, diese Orte kennenzulernen, mit eigenen Augen zu sehen und in direktester Nähe zu erleben, nach Palästina. Sie gehörten schon aufgrund der für solche Reisen notwendigen Mittel größtenteils sozialen Eliten an, dem Adel, Klerus und wohlhabendem Bürgertum. Ihre Ziele bildeten nach einer Reise an prominente Orte im Heiligen Land vornehmlich jene Gebäude und Punkte Jerusalems, in oder an denen sich das heilsgeschichtliche Drama zugespielt hatte. Sie besuchten sie, um dessen einzelne Akte in unmittelbarer Weise nachempfinden zu können, um Buße zu tun und Ablässe zu gewinnen, das heißt den Nachlass zeitlicher Sündenstrafen und damit die Verkürzung ihres einstigen Aufenthalts

im Fegefeuer zu erwirken. Neben den primären, auf das Seelenheil gerichteten Absichten spielten das Interesse an den Geschehnissen der biblischen Berichte, wohl auch Prestige, Neugier und Abenteuerlust eine Rolle für die Entscheidung, die gefährvolle Reise anzutreten.<sup>8</sup>

Von Beginn an versuchten die auf dieser Grundlage entstandenen Erlebnisberichte die kanonische Überlieferung der Bibel, die Aussagen apokrypher Schriften und die reale Topografie, die damals der antiken nicht mehr gänzlich entsprechende Stadtgestalt Jerusalems, miteinander in Einklang zu bringen. Bis ins 15. Jahrhunderts geschaffene Ansichten zeigten oft ideale, ahistorische Anlagen, so in der 1493 in Nürnberg gedruckten Schedelschen Weltchronik, in der die Stadt stilisiert als kreisförmige, von drei konzentrischen Mauerringen umschlossene Gebäudegruppe erscheint.<sup>9</sup> Der Wiedergabe in dieser Gestalt liegt in besonderer Weise die Vorstellung von der Heiligen Stadt als Nabel, als Mittelpunkt der Welt zugrunde, dessen Zentrum wiederum im Salomonischen Tempel gesehen wurde.<sup>10</sup>

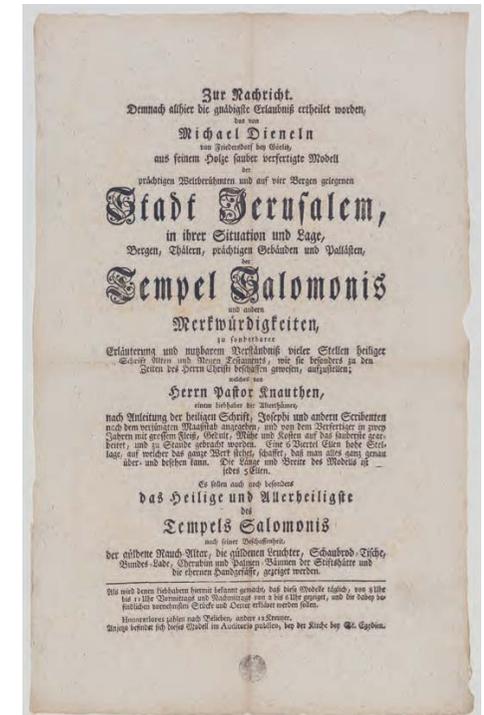


Abb. 1 Ankündigung der Präsentation eines Stadtmodells von Jerusalem in Nürnberg, Nürnberg, um 1770. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

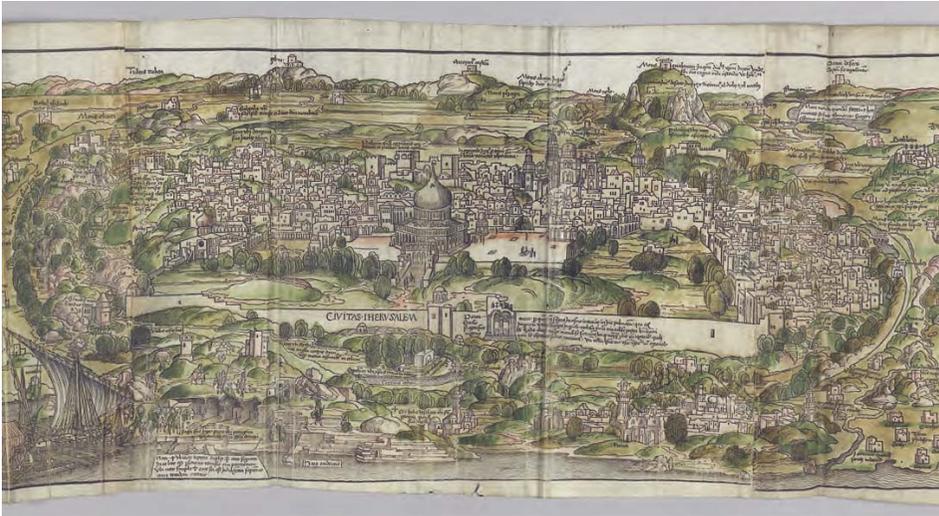


Abb. 2 Ansicht von Jerusalem, Ausschnitt aus der Palästina-Karte in Bernhard Breydenbachs „Peregrinatio in Terram Sanctam“, Erhard Reeuwich, Mainz, 1486. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Daneben waren seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts Stadtpläne entstanden, die die für die Pilger wichtigen Gebäude und Orte relativ konkret und instruktiv bezeichneten. Zu den frühesten Beispielen gehören die in der venezianischen Werkstatt des Kartografen Pietro Vesconte 1320 geschaffenen Karten für den „Liber secretorum fidelium crucis“ des Geografen Marino Sanudo (um 1260–1338). Sie geben ein Straßenraster wieder und bezeichnen einzelne Gebäude und Orte wie den „domus Salomoni“, die Al-Aksa-Moschee, die „Calvaria“, den Hügel Golgatha, oder das „sepulcrum Domini“, die Grabeskirche. Mitte des 15. Jahrhunderts kamen, wiederum in Italien, Jerusalempläne auf den Markt, die etwa in der zweiten Jahrhunderthälfte mehrfach gedruckte „Geographike“ des Claudius Ptolemäus (100–170) beigefügt waren und in denen die bildhafte Wiedergabe der wichtigen Bauwerke von ähnlichen Eintragungen begleitet werden.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts kombinierten auch Pläne vergleichbarer deutscher Drucke Bild und Notiz; allerdings blieben sie relativ ungenau. Der 1475 bei Lucas Brandis (vor 1450–nach 1500) in Lübeck geschaffene Holzschnitt, der einer von einem anonymen Geistlichen unter dem Titel „Rudimentum novitiorum“ edierten Weltchronik eingebunden ist, beabsichtigt zwar ausdrücklich die Stadtgestalt zurzeit Jesu wiederzugeben. Er lässt allerdings schon aufgrund der Darstellung von Satteldächern auf die seinem Schöpfer weitgehend fehlende Kenntnis von orientalischer Architektur und somit auf die mangelnde direkte Anschauung schließen.

In dem nur wenige Jahre später entstandenen Holzschnitt des aus Utrecht stammenden, am Mainzer Bischofshof tätigen Grafikers und Druckers Erhard Reeuwich (um 1450–vor 1505) erscheint Jerusalem dagegen in erstaunlich präziser Abbildung als von schräg oben, das heißt vom Ölberg aus, wahrgenommene Siedlung in der Landschaft (Abb. 2). Sie bildet das Zentrum einer großformatigen, ausklappbaren Palästina-Karte, die den illustrativen Höhepunkt des vom Mainzer Domherrn Bernhard Breydenbach (1440–1497) verfassten und 1486 gedruckten „Peregrinatio in terram sanctam“ darstellt.

Mit der zentralen Positionierung innerhalb der Karte folgt die Darstellung zwar ebenfalls noch dem Topos vom Nabel der Welt. Allerdings liegt ihr die Absicht zugrunde, die aus eigener Anschauung bekannte Gestalt der Stadt einschließlich architektonischer Einzelheiten korrekt festzuhalten. Vermutlich fußt dieses „Stadtporträt“ auf sehr genauen Vorarbeiten, die Reeuwich vor Ort angefertigte, denn 1483 hatte er gemeinsam mit Breydenbach einer Pilgergruppe unter Führung des Grafen Johannes zu Solms-Lich (1464–1483) angehört.

Die tiefenräumlich angelegte und realitätsnahe Ansicht, die eine beachtliche Verbreitung im Druck erlangte, ist die „älteste topographische

Abb. 3 Epitaph der Adelheid Tucher, Bamberg, Werkstatt Wolfgang Katzheimer, um 1483. Nürnberg, Museen der Stadt, Leihgabe der Tucherischen Kulturstiftung im Museum Tucher Schloss und Hirsvogelsoal.





Abb. 37 Johannisfriedhof von Osten mit dem Kalvarienberg und der Siebten Kreuzwegstation Adam Krafts, Radierung von Johann Alexander Boener, Nürnberg, um 1700. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Für die Konzeption der Kreuzigungsgruppe konnte sich Kraft an gleichzeitigen Werken der Nürnberger Kunst orientieren, etwa den drei zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstandenen Figuren in der Pfarrkirche St. Ulrich und Nikolaus in Nürnberg-Mögeldorf. Außerdem dürften ihm Kupferstiche wie der Volkreiche Kalvarienberg des „Monogrammisten h+w“ bekannt gewesen sein. Jeffrey Chipps Smith wies darüber hinaus auf die grundsätzliche Vorbildhaftigkeit des kurz nach 1500 von Dürer entwickelten Typs des muskulösen Gekreuzigten hin und damit auf die Verarbeitung vielfältiger Anregungen und Impulse aus dem lokalen Milieu.<sup>139</sup> Für die Formation der mehrfigurigen Gruppe war vermutlich der Bamberger Kreuzweg vorbildhaft. Vor seinem Zielpunkt, der Propsteikirche St. Getreu, erhob sich damals das inzwischen in das Gotteshaus versetzte Ensemble aus drei Kreuzen sowie das in gebührendem Abstand auf einem gemauerten Sockel platzierte Gefolge Jesu, die Gottesmutter Maria, Johannes und drei trauernde Frauen.<sup>140</sup>

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstandene Kupferstiche von Johann Alexander Boener (1647–1720) und Johann Adam Delsenbach (1687–1765), die den Johannisfriedhof zeigen, vermitteln einen instruktiven Eindruck von dieser Situation (Abb. 37, 50). Während nördlich der Pforte die Kreuzgruppe mit den darunter versammelten Kriegsknechten zu sehen ist, erhebt sich südlich davon und vor dem Bildstock der Siebten Station einen gemauerten Sockel, auf dem die Figuren der

Gottesmutter, der Marien und des Apostels Platz gefunden hatten. Mit nach oben gerichteten Blicken und pathetische Gesten wenden sie sich über den Weg hinweg ihrem am Kreuz sterbenden Sohn und Herrn zu und integrierten den Passanten auf dramatische Weise in das Ereignis.

Der Maler und Kunstschriftsteller Ralf von Rettberg (1812–1885) konnte über den Kalvarienberg 1854 nur noch aus zweiter Hand berichten. Einst hätten bei den drei Kreuzen „der römische Hauptmann mit Kriegsknechten und Juden, und gegenüber an der Mauer des Johanniskirchhofs“ eine aus Maria mit Johannes und den heiligen Frauen gebildete Gruppe gestanden, „welche die Mutter des Gekreuzigten in den Armen halten“.<sup>141</sup> Carl Heller (1809–1877) hielt die Situation, die er Mitte des 19. Jahrhunderts vorfand, in einer Lithografie fest: Der Kalvarienberg bestand damals nur noch aus fünf Figuren. Aus dem den drei Gekreuzigten ursprünglich gegenübergestellten Gefolge waren allein Maria und Johannes übriggeblieben, die man in Anlehnung an das kanonische Motiv der dreifigurigen Kreuzigung seitlich des Kreuzstamms Christi platziert hatte (Abb. 38). Alle übrigen Skulpturen existierten bereits vor der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr.

Der um 1700 entstandene Stich Johann Alexander Boeners setzt neben den anderen Bauwerken des Johannisfriedhofs vor allem das aufgrund der hier 1523 eingerichteten Familiengrablege als Holzschuhher-Kapelle bekannte Sakralgebäude deutlich ins Bild. Die wohl vom

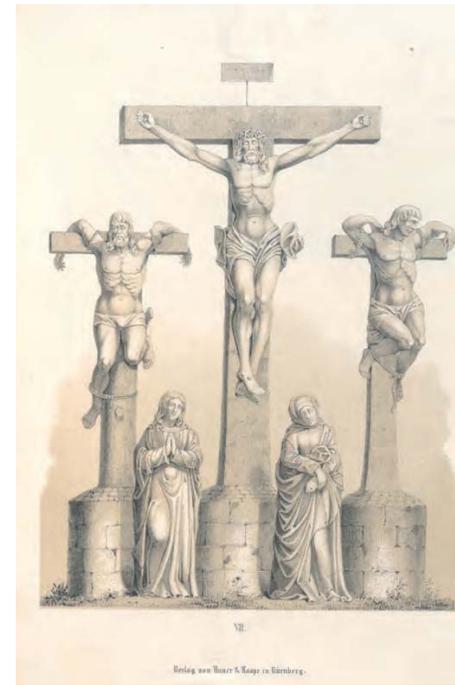


Abb. 38 Kalvarienberggruppe vor dem Nürnberger Johannisfriedhof. Lithografie nach Carl Heller, Nürnberg, um 1840/45. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Stadtwerkmeister Hans Behaim d. Ä. (1455/60–1538) 1508 erbaute Rundturm mit Apsis besaß vermutlich dieselben Patrozinien wie ihr kurz zuvor abgebrochener Vorgängerbau, nämlich die Heilige Dreifaltigkeit, die Heiligen Paulus, Stephanus, Valentin, Otto sowie die Elftausend Jungfrauen. Bemerkenswerterweise ergänzte man die Patrozinien der Kapelle kurz vor dem Abbruch 1507 um die Titel „sant maria mitleidung irß lieben Kindes ihesu“ und Maria Magdalena und stellte damit einen direkten Bezug zur Passion Christi her.<sup>142</sup> Ein am 18. Mai 1515 ausgestellt Ablass bezeichnet das neue Sakralgebäude als „Capella Sancti Sepulchri“, Kapelle zum Heiligen Grab.<sup>143</sup> Mit der Gestalt dieses Neubaus, die als Heilig-Grab-Kopie zu verstehen ist, und diesem Patrozinium schließt sich der Zusammenhang mit dem Kreuzweg noch enger.<sup>144</sup> Zahlreiche der um 1500 errichteten Via-Dolorosa-Anlagen endeten an einer Nachbildung des Grabes Christi. Die eingangs angeführten Beispiele belegen sowohl die Installation von Passionswegen zu einem bereits bestehenden Heiligen Grab als auch die Ergänzung von Kreuzwegstrecken mit einem solchen Bauwerk. Offenkundig war

in Nürnberg letzteres der Fall. Schließlich birgt die Kapelle eine lebensgroße, in der Komposition monumental angelegte Grabungsgruppe von Adam Kraft, die eindeutig als letzter Punkt des Stationswegs zu betrachten ist (Abb. 39).

Die vielfigurige Szene spielt sich in einer tiefen Rundbogennische ab, die von einem Stabwerkbogen mit der Büste Gottvaters und Engeln mit den Arma Christi überfangenen ist. Ebenso behutsam wie kraftvoll zupackend halten Joseph von Arimathea und Nikodemus den Leichnam des Gekreuzigten mittels Tüchern, um ihn in den monumentalen, mit einem Vierpassfries geschmückten Sarkophag zu legen. Sie tragen wie das übrige Personal dieser teilweise freiplastisch gestalteten Gruppe die Kleidung, in der sie auf dem siebten Bildstock erscheinen und führen so den Erzählstrang der Passionsgeschichte in dieser Hinsicht bruchlos fort. Maria kniet wieder unmittelbar neben dem Haupt des Toten. Maria Magdalena ringt ihre Hände über den Steinsarg gebeugt oberhalb der Füße Christi, die sie einst mit Öl gesalbt haben soll. Die übrigen Gestalten sind so raffiniert hinter der Gottesmutter sowie zwischen den beiden reichen Gönnern Jesu gestaffelt, dass sich sowohl der Eindruck neugieriger Drängens und gespannter Teilnahme ergibt als auch die dem Bildhauer offenbar wichtige Wirkung räumlicher Tiefe. Mit dieser Anordnung übertraf er zwei damals erst wenige Jahrzehnte alte Nürnberger Vorbilder in der Wiedergabe von Wirklichkeit und künstlerischer Virtuosität bei Weitem: die Grablegung in der Wolfgangskapelle von St. Egidien aus dem Jahr 1446 und die im dritten Viertel des Jahrhunderts gearbeitete, im Zweiten Weltkrieg zugrunde gegangene Gruppe in der Apsis der Heilig-Geist-Kirche.<sup>145</sup> Mit den drei schlafenden, um den Sarkophag gruppierten Wächtern, die erzählerisch bereits zur Auferstehung Christi überleiten, schob er Bestandteile der skulpturalen Gruppe nah an den Raum des Betrachters heran und realisierte damit ein schon in den Kreuzweg-Reliefs praktiziertes Prinzip auf eine der Situation der plastischen Gruppe angepasste Weise.

Dieser dem gesamten Bildwerk eingeschriebene Tiefenzug wird von der bislang anonymen Ausmalung der Nische, die wie die Kapelle eine Datierung auf das Jahr 1508 trägt, noch unterstützt. Während die Zone unmittelbar um den Sarkophag mit einem an einen Ehrentepich erinnernden vegetabilen Muster geziert ist, tragen die Rück- und Seitenwände sowie der Gurtbogen eine illusionistische Malerei, die dem Betrachter einen Blick auf die unter einem blauen Himmel ausgebreitete Stadt Jerusalem gewährt. Die orientalisch anmutende, aus markanten Gebäuden, Straßen, Treppen und flach gedeckten Wohnhäusern gebildete Siedlung zieht sich scheinbar einen Hügel hinan und bildet angesichts zahlreicher simultan in dem vielgestaltigen Komplex verorteter Szenen eine Passionslandschaft, deren Erzählung in der Grabungsgruppe gipfelt, aber über die Kreuzigung bis zur Auferstehung und die Himmelfahrt Christi führt.

Während Geyer die Entstehung des Kreuzwegs mit den plastischen Gruppen der Kreuzigung und der Grablegung um 1506 angab, schlossen andere Autoren später nicht zuletzt aufgrund der inschriftlich datierten Wandmalerei auf die Anfertigung sämtlicher Bestandteile des Kreuzwegensembles zwischen 1505 und 1508. Außerdem wurde die Möglich-

Wibke Ottweiler · Oliver Mack  
Katrin Müller · Walter Hartleitner

## Werktechnik und Restaurierung Beobachtungen zum materiellen Bestand der Kreuzwegstationen von Adam Kraft

„Die Vervollständigung des Figürlichen bleibt der form-  
ergänzenden Phantasie des Beschauers überlassen“<sup>1</sup>

Adam Krafts Nürnberger Kreuzweg zählt zu den frühesten bis heute erhaltenen bildnerischen Darstellungen des Leidensweges Christi. Die bildhauerische Qualität der sieben großformatigen Stationsreliefs ist einzigartig. Als einer der herausragenden Bildhauer des Spätmittelalters schuf Adam Kraft in handwerklicher Meisterschaft räumlich gestaffelte Bildwerke, welche die Vergleichswerke ihrer Entstehungszeit in Bezug auf ihre Plastizität und Realitätsnähe deutlich übertreffen. Im Unterschied zu den Flachreliefs in Lübeck<sup>2</sup> (Abb. 18), Homberg (Efze)<sup>3</sup> (Abb. 20–22) und dem Kreuztragungsrelief in Schwalmstadt-Treysa<sup>4</sup> (Abb. 23), aber auch im Vergleich zu den Kraftschen Zyklus weit ähnlicheren Bamberger Szenen<sup>5</sup> (Abb. 40–41) wird deutlich, wie virtuos seine Figuren in hintereinander liegenden Ebenen gruppiert sind, so dass die Illusion eines Tiefenraumes entsteht. Dadurch erreicht Kraft eine Lebendigkeit, die den Betrachter unmittelbar anspricht und ihm das Geschehen eindrücklich vor Augen führt.

Sechs der sieben Reliefs wurden zwischen 1889 und 1909 aus dem Nürnberger Stadtgebiet sukzessive in das Germanische Nationalmuseum verbracht, die vierte Station kam nach erheblicher Beschädigung während des Zweiten Weltkrieges und einer Notkonservierung erst 1948 in das Museum. Der Zustand der fast 400 Jahre lang der Witterung ausgesetzten und in früheren Jahrhunderten mehrfach restaurierten Steinreliefs wurde der Bedeutung der einzigartigen Arbeiten nicht gerecht. Die Oberflächen zeigten sich so stark verschmutzt, dass weder die feine bildhauerische Ausarbeitung noch die Plastizität der Reliefs nachvollziehbar waren (Abb. 45). Ob sich unter den dunklen Krusten womöglich noch Reste einer ursprünglichen Polychromie verbargen, war völlig ungewiss. (Abb. 46) Außerdem konnte zwischen originalen und später ergänzten Bestandteilen kaum differenziert werden, da weder die Steinoberfläche noch die Ansatzfugen der jüngeren Ergänzungen erkennbar waren. Dies warf erhebliche Fragen zur Originalität einzelner Elemente auf.

Die großzügige finanzielle Unterstützung durch die Ernst von Siemens Kunststiftung und den Fördererkreis des Germanischen National-

museums ermöglichte die Durchführung eines Untersuchungs- und Restaurierungsprojektes zu den sieben Stationsreliefs, in dessen Rahmen sowohl ästhetisch und konservatorisch notwendige Maßnahmen umgesetzt als auch den genannten Fragen nachgegangen werden konnte.<sup>6</sup> Die Ergebnisse des im Oktober 2017 abgeschlossenen Projektes werden im Folgenden insbesondere hinsichtlich der Werktechnik und der historischen Restaurierungen sowie der aktuellen Maßnahmen vorgestellt.

### Der Originalbestand: Materialien und Herstellung

Zur Herstellung der Kreuzwegreliefs sind weder Aufträge noch Rechnungen überliefert. Was einst über das zu verwendende Material, die Gestaltung und bezüglich der Vergütung festgelegt worden war, ist damit nicht bekannt. Umso größere Bedeutung kommt den Befunden zu, die im Rahmen der Untersuchungen unmittelbar an den Objekten gewonnen werden konnten. Um diese Beobachtungen im jeweiligen Kontext interpretieren zu können, werden schriftliche Quellen zu anderen Werken Adam Krafts, die über Materialverwendung, Kosten, Arbeitsweise oder das Verhältnis von Auftraggeber und Auftragnehmer Auskunft geben, in die Betrachtungen einbezogen.

### Werkstoff Naturstein

Die sieben Kreuzwegreliefs sind aus einer mittelkörnigen, gelblichen Varietät des Nürnberger Burgsandsteins gehauen. Dieser ist sowohl kieselig über Korn-zu-Korn-Kontakte gebunden als auch durch tonig-

Abb. 45 Viertes Stationsrelief vor und nach der Restaurierung. Die dunkle Auflage überdeckte die Steinoberfläche vollständig. Nach der Reinigung ist der Burgsandstein in seiner natürlichen Farbigkeit und Oberflächenstruktur wieder sichtbar.





Abb. 50 Der Nürnberger Johannisfriedhof von Osten, Johann Adam Delsenbach, 1717. Zu sehen ist die sechste, frei stehende Kreuzwegstation vor den Johannisfeldern, im Hintergrund der Johannisfriedhof mit der Kreuzigungsgruppe.

### Überarbeitungen

Die Kreuzwegstationen wurden seit ihrer Entstehung mehrfach und zum Teil tiefgreifend überarbeitet. Restaurierungskampagnen sind für das Jahr 1662 sowie weitere in kurzer zeitlicher Folge aus dem 19. Jahrhundert überliefert.

Spätestens seit dem 17. Jahrhundert, als sich die Bebauung Nürnbergs bis zu den Johannisfeldern ausgedehnt hatte und mehrere der ursprünglich frei stehenden Bildstöcke in Häuserfassaden und Gartenmauern integriert waren, wurden sie offensichtlich auch in deren farbige Erscheinung eingebunden (Abb. 50–52).<sup>53</sup> Mayer thematisiert diese Entwicklung im Rahmen seiner Beschreibung der Kreuzwegstationen 1842: „Die [Bildstöcke] in der Johannisgasse stehen, mit Ausnahme der in die Kirchhofmauer aufgenommenen frei, die in der Seilersgasse stecken in Gartenhauswänden oder Gartenmauern, und werden jedesmal eben so angetüncht, wie die dortigen Hausbesitzer den Anstrich ihrer

Häuser oder Mauern belieben.“<sup>54</sup> Von derartigen Anstrichen könnten Farbreste stammen, die nicht an allen Stationen einheitlich vorliegen, sondern sich in der Anzahl der Schichten und deren Farbigkeit in verschiedenen Rot- und Ockertönen unterscheiden.<sup>55</sup>

#### „Renovierung“ 1662

Die früheste überlieferte Restaurierung fand im Jahr 1662 statt. Danach sollten „die schadhafte Bilder vor St. Johanniskirchhoff gleich an der strass, die creuzigung Christi repräsentirend, reparirt, auch die abgebildete passionis historia an denen gartenwänden der so genannten Seilersgassen renovirt“<sup>56</sup> werden. Wahrscheinlich wurden im Zuge dieser Restaurierung mehrere schadhafte Partien durch Ergänzungen ersetzt. In direktem Zusammenhang mit der Maßnahme wird ein einzelner Kopf gesehen, der im Kriegsschutt in der Burgschmietstraße gefunden worden sein soll und zusammen mit den Trümmern der vierten Kreuzwegstation in den Nachkriegsjahren dem Germanischen Nationalmuse-



Abb. 51 Fünftes Stationsrelief „Christus trägt sein Kreuz und wird gepeinigt“ vor den Johannisfeldern in Nürnberg, Fotografie von Johann Adam Hahn, vor 1897. Die Bildsäule gehört zu denen, die freistehend blieben. Das Gehäuse ist erneuert.



Abb. 54 Sechstes Stationsrelief, Lithografie nach Carl Heller, um 1840/45. Auch hier sind die beiden Schergen wie in Abb. 53 dargestellt. Außerdem ist die Kopf-ergänzung des Mannes, der den Querbalken des Kreuzes umklammert, zu erkennen, der von der Restaurierung Jakob Burgschmiets aus dem Jahr 1827 stammt und heute noch am Relief erhalten ist (Abb. 56).

dem Nürnberger Magistrat vom Hauptkonservator der städtischen Kunstdenkmäler Carl Alexander Heideloff mit den Worten empfohlen worden, er halte ihn für den „qualificabelsten Künstler, dem allein die Restaurierung anzuvertrauen sei.“<sup>63</sup> Ferner macht Heideloff die Vorgaben, dass „die Erhaltung Hauptbedingung“ sei und „dass es, nach Vorschrift jeder kunstgemässen Restauration, genügen [solle], nur das Fehlende, Verstümmelte und gänzlich Mangelnde im Geist des Meisters wieder zu ersetzen und herzustellen nur in nöthigen Fällen, mit steter Sorge auf die Erhaltung des alterthümlichen Gepräges.“<sup>64</sup> Außerdem solle an jeder Station eine „Reinigung von der alten Farb und [der] Aufbringung eines neuen zweckmäßigen Oelfarb-Anstrichs“ erfolgen. Abschließend schlägt Heideloff die Anbringung von Eisengittern „zum Schutz vor Be-

schädigung durch Muthwillen“ vor – offenbar eine berechtigte Sorge, denn schon 1822 beschreibt der Verein nürnbergischer Künstler und Kunstfreunde einen Schächer der fünften Station „dem der Muthwille den Kopf abgebrochen“ habe sowie große Beschädigungen der sechsten Station, „welche Zeit und Bosheit ihr zugefügt“ hätten.<sup>65</sup> Auch Mayer, Lochner und Daun beklagen noch 1842, 1856 und 1897 die mutwillige Beschädigung der Reliefs.<sup>66</sup> Mindestens das siebte Relief ist dann auch zeitweise durch „ein Eisendrahtgitter vor künftigen Beschädigungen der Rohheit und des Muthwillens geschützt“<sup>67</sup> worden. In den 1890er Jahren wurde das Gitter allerdings wieder entfernt, nur um seine Wiederanbringung kurze Zeit später erneut anzumahnen, da „Kinder [...] mit Steinen nach den Figuren“<sup>68</sup> würfen.



Abb. 55 Gegenüberstellung der grafischen Quellen und des Kopffragmentes.

1827 begann Burgschmiet seine Maßnahmen an der sechsten Station „Christus stürzt unter dem Kreuz“, die er zu dem Zweck ausbauen ließ.<sup>69</sup> Dieser Restaurierung kann ein aus einem grobkörnigen Sandstein gefertigter Kopf einer der Hintergrundfiguren der sechsten Station zugeordnet werden (Abb. 56), der sich stilistisch deutlich von den übrigen Ergänzungen des 19. Jahrhunderts unterscheidet und bereits in der um 1843 entstandenen Lithografie Theodor Rothbarts wiedergegeben ist (Abb. 54). 1829 wurden schließlich vor Ort die erste, siebte und fünfte Station restauriert, die „etwas kleiner, aber beschädigter“ gewesen sei.<sup>70</sup> Wenn die geringere Breite dieses Reliefs auf eine frühere Abarbeitung infolge einer Beschädigung zurückgehen sollte, so war dies zum Zeitpunkt Burgschmiets Restaurierung bereits geschehen.<sup>71</sup> Dass diese Reliefs nicht mehr ausgebaut wurden, geht wohl auf die Warnung Heideloffs zurück, der betonte, dass „das Ausheben der Hautreliefs, ohne Gefahr [des] Zerbrechens, nicht wohl gläubig ist“<sup>72</sup> und damit einen Hinweis auf entsprechende Schwierigkeiten während des Ausbaus der sechsten Station gibt.<sup>73</sup>

#### Restaurierungskampagne 1852–1861

Die Restaurierungskampagne der 1850er Jahre ist in den Nürnberger Magistratsakten dokumentiert und wurde von Harald Siebenmorgen umfassend aufbereitet.<sup>74</sup> Daher sei hier auf eine detaillierte Beschreibung zugunsten einer überblickshaften Zusammenfassung verzichtet, die durch neue Erkenntnisse ergänzt wird.

#### Carl Heller

1852 wurde der Ratsbeschluss gefasst, alle Stationen zu restaurieren.<sup>75</sup> Heideloff als zuständiger Hauptkonservator reagierte darauf mit der Einschätzung, dass „nur 3 Stationen so bedeutend beschädigt [seien], dass zur Wiederherstellung der einzelnen Figuren, an Köpfen, Armen und Händen ein tüchtiger Figuren-Bildhauer erforderlich [sei], während die übrigen Stationen größtenteils nur in geringem Maße Schaden ge-

litten“ hätten. Dazu habe er den „Lehrer von der Kunstgewerbeschule, Herrn Heller, bestimmt, [...] einen Kopf und eine Hand anzufertigen“. Außerdem seien das „Herausnehmen fauler Steine [der Architekturteile], dann das Ablösen des vandalischen Farben-Überstrichs“ notwendig.<sup>76</sup> Noch im gleichen Jahr erhält der Bildhauer Karl Heller 33 Gulden für die Anbringung eines „als Ergänzung angefertigten“ Christuskopfes an der ersten Kreuzwegstation in der Seilersgasse, was er „auf ausdrückliches Verlangen des kl. Conservators Heideloff“<sup>77</sup> getan habe, so Heller selbst.<sup>78</sup> Diese Maßnahme löste offenbar einigen Aufruhr aus, da angenommen wurde, dass Heller den bisherigen Kopf abgemeißelt habe, um seine Ergänzung anzubringen.<sup>79</sup> Allerdings stellt der damalige Baurat Bernhard Solger fest, dass der Christuskopf an der ersten Station zu diesem Zeitpunkt bereits fehlte, durch die Ergänzung Hellers also keinerlei Schaden am Objekt entstanden sei und sie rückstandsfrei



Abb. 56 Detail des sechsten Stationsreliefs: Kopfergänzung Jakob Burgschmiets aus dem Jahr 1827.



Abb. 59 Abguss des sechsten Stationsreliefs, ausgestellt im Germanischen Nationalmuseum, um 1900. Die beiden Schergen im Vordergrund sind frei ergänzt.

der Reproduktionen liefern im Einzelfall jedoch Indizien für den Erhaltungszustand der originalen Reliefs zum Zeitpunkt des Abgusses. So ist Burgschmiets Kopfergänzung am sechsten Stationsrelief von 1827 zweifelsfrei nachweisbar. Die beiden im Vordergrund agierenden Schergen sind dagegen im Abguss frei ergänzt (Abb. 59). Es ist also davon auszugehen, dass diese bei Anfertigung des Abgusses verloren waren. Da die vordere Figurengruppe 1859 neu gestaltet wurde und sich bis heute erhalten hat, muss der Abguss des sechsten Stationsreliefs zwischen diesen beiden Daten entstanden sein. Dabei ist eine Datierung in die 1850er Jahre wahrscheinlich, da der Stahlstich Wolffs (Abb. 53) noch die barock anmutenden Schergen im Vordergrund zeigt, die beim Abformen vermutlich bereits verloren waren. Belegt ist die Abformung der siebten Station durch die Werkstatt C. W. Fleischmann und L. Rotermundt im Jahr 1855.<sup>31</sup> Außerdem existiert ein Kostenvoranschlag der beiden aus dem Jahr 1853, nach dem das Herstellen eines Abgusses jeder Station jeweils 100 fl. kosten sollte.<sup>32</sup>

#### Die Reliefs im Germanischen Nationalmuseum

Wieder nur wenige Jahrzehnte später waren die „Renovierungsarbeiten“ erneut Gegenstand öffentlicher Diskussion, da der witterungsbedingte Verfall des prominenten Kreuzwegs den Unmut der Bevölkerung erregte. In einem Zeitungsartikel vom 8. März 1886 wurde zum wiederholten Male beklagt, dass der Zustand der beiden Stationen am St. Johannis-Kirchhof „so miserabel“ sei, „daß sie zusammen zu fallen drohten“<sup>33</sup> Schließlich führten die nicht nachlassenden Klagen über den sich so rapide verschlechternden Erhaltungszustand der Stationen 1886 zu dem Entschluss, die Originale in die Obhut des Germanischen Nationalmuseums zu geben, während an ihrer Stelle Kopien durch den Bildhauer Georg Leistner aufgerichtet werden sollten.<sup>34</sup> Nacheinander wurden die Reliefs aller Stationen mit Ausnahme der vierten, deren tadelloser Zustand nach der neuerlichen Überarbeitung 1877 einen Verbleib in der Stadt rechtfertigte, zwischen 1889 und 1909 ins Museum

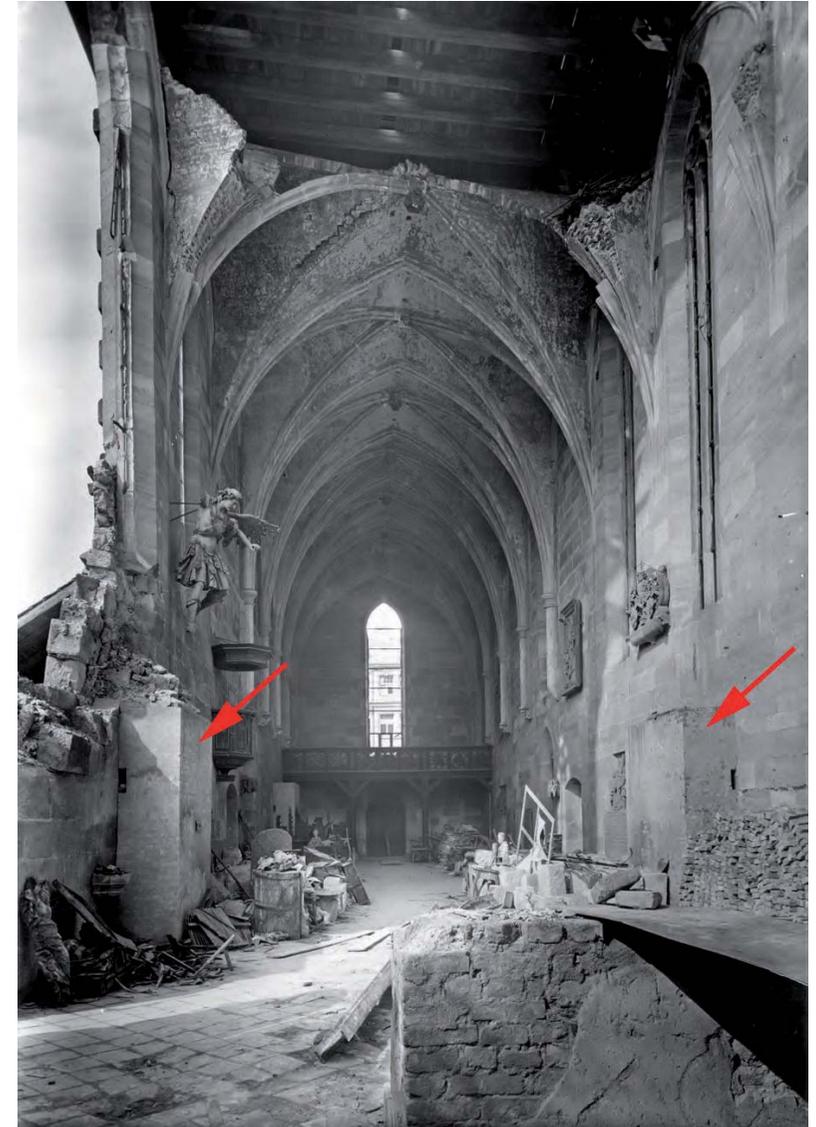


Abb. 60 Blick in die Kartäuserkirche nach Westen, April 1945. Die sechs Kreuzwegstationen, die um 1900 ins Germanische Nationalmuseum überführt worden waren, haben den Bombenangriff in an den Wänden angebrachten Einhausungen aus Ziegelmauerwerk unbeschädigt überstanden.