



Meisterwerk aus Plattenkalk

EIN LEBENSGROSSES KRUFIX DER SÜDDEUTSCHEN RENAISSANCE

Beinahe unbeachtet hat ein fast lebensgroßes Steinkruzifix aus den Beständen des Germanischen Nationalmuseums die Wechselfälle der Zeit überstanden (Abb. 1). Das 1907 erworbene Stück stammt angeblich aus Ulm¹; Belege hierfür fanden sich allerdings nicht. Seit 1999 in zahlreichen Einzelteilen und Bruchstücken gelagert (Abb. 2), kann der Kruzifixus erst dank der jüngsten Restaurierung erneut der Öffentlichkeit präsentiert werden. Das für Figuren dieser Größe nur selten genutzte Material des Solnhofener Kalksteins, auch Plattenkalk genannt, macht es für Restauratoren und Kunsthistoriker gleichermaßen zu einem interessanten Studienobjekt.

Dieses Gestein, das außer in Solnhofen selbst nur noch in wenigen weiteren Orten des Altmühltals gebrochen wird, wurde seit der Frühen Neuzeit wegen seiner Feinkörnigkeit, Gleichmäßigkeit und hellen Färbung besonders geschätzt. Der Ansbacher Gelehrte Karl Wilhelm Schnitzlein berichtet darüber im Jahr 1768: »Unter anderem bricht sich nahe an Solenhoffen, und zwar im Sola-Berg ein dauerhafter Marmor, der feiner ist als der andere sonst in der Gegend in der Graffschaft Pappenheim befindliche marmorartige Stein. Dieser Marmor ist von Alters her schon bekannt, und stark verführet worden [...]. Es werden nicht allein ordentliche Pflastersteine von einem Schuhe im Quadrat, sondern auch Altar- und Tischblätter gebrochen; jede gattung von Steinen hat ihren gesetzten Preis, und auch eine obschon geringe Abgab an die Landsherrschaft und die Gemeinde. Die Steinbrecher leben gleichsam in einer Gesellschaft; keiner darff verkauffen als in der Ordnung; sie haben ihre Bergmeister, und geschwohrne Geschaumeister, denen die Landsherrschaft einen Obmann im Fall bedürffens setzen darf. Die Gruben verlaufen in parallel Linien neben einander fort; jede derselben ware ehehin 12 Schuhe breit, und zwischen selbigen allezeit ein Gleiß«².

Das wohl bekannteste in diesem Kalkstein ausgeführte Kunstwerk ist Tilmann Riemenschneiders 1513 vollendetes Kaisergrab für Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde im Bamberger Dom. Große Mengen an Solnhofener Material verbrauchten sodann der Eichstätter Bildhauer Loy Hering (um 1485–1554) und seine

Nachfolger, und zwar hauptsächlich für die Herstellung von Epitaphien. In Augsburg erfreute sich der Stein ebenfalls großer Beliebtheit, nicht zuletzt bei dem dort führenden Renaissancebildhauer Hans Daucher (um 1485–1538) und seinem Kreis. Hans und Adam Daucher schufen so 1519 bis 1521 den bedeutenden Renaissancealtar der St. Annenkirche in Annaberg »ex solido et unico marmore ne in Italia quidem pulchriorem vllam extare«, wie man um 1600 urteilte³. Selbst der vor allem für die Habsburger tätige Bildhauer Alexander Colin (1526–1612) hinterließ eine Reihe von Werken aus dem Material, etwa in Wien und Innsbruck⁴.

Funktion und Vorstufen

Die flach gehaltene Ausführung des Werks legt die einstige Anbringung an einer Wandfläche oder Altarwand nahe. Steinbildwerke wurden indes wegen ihrer besseren Haltbarkeit im Vergleich zu Holz häufig für der Witterung ausgesetzte Orte geschaffen. Dies wird von restauratorischer Seite auch für unseren Kruzifixus angenommen. Große Kreuze oder Kreuzigungsgruppen aus Stein gab es nicht selten auf dem Vorplatz einer Kirche, also inmitten des früher fast immer um die Kirche herum befindlichen Friedhofs. Der Zusammenhang mit der Totenehrung war oft ein weiterer Grund für die Wahl eines beständigen Materials, ging es doch um ein »immerwährendes« Andenken.

Auf dem Weg zu einer genaueren stilistischen Eingrenzung liegt ein Vergleich mit den wenigen erhaltenen und im gleichen Material ausgeführten Kruzifixen gewissermaßen auf der Hand. Das qualitativste Beispiel dieser Art ist das ehemalige Lettnerkreuz der Franziskanerkirche zu Schwaz in Tirol von Gregor Erhart (1470–1540) aus Augsburg⁵. Wie am Nürnberger Exemplar sind Corpus und Kreuz aus demselben Werkstoff. Als Besonderheit des Schwazer Stücks fällt jedoch die Teilfassung an Kopf und Wundmalen auf, die einen edlen, wirkungsvollen Kontrast zum steinsichtigen Inkarnat bildet. Der hagere, feinnervige Ausdruck der Figur steht noch weitgehend in der spätgotischen Tradition des älteren Michel Erhart, dessen Triumphkreuze in St. Martin in Landshut sowie in Schwäbisch Hall zumindest der kunstgeschichtlichen Forschung einschlägig bekannt sind.

Abb. 1 Kruzifix, wohl Augsburg, Anfang 17. Jahrhundert. Zustand nach der Restaurierung



Abb. 2 Kruzifix, Lagerung der Einzelteile vor der Restaurierung

Geradezu serienweise entstanden sodann bis 1554 Kruzifixe aus Solnhofener Gestein in der Werkstatt des in Augsburg ausgebildeten, aber zwischen 1512 und 1518 nach Eichstätt übergesiedelten Renaissance-Bildhauers Loy Hering (um 1484/85–nach 1554)⁶. Nur zwei von ihnen sind freiplastisch ausgeführt⁷, die übrigen Bestandteile von Reliefs, die fast durchgängig als Epitaphien dienen⁸. Herings Kruzifixe weisen grundsätzlich eine enge Anlehnung an die Vorbilder der beiden Augsburger Bildhauer Erhart auf. Einzig die gedrungeneren Proportionen und die plastisch herausgearbeitete Bauchmuskulatur einzelner Spätwerke lassen die fortgeschrittene Zeit- und Stilstufe mancher seiner Kruzifixe erkennen (Abb. 3). Wie so oft im deutschsprachigen Raum ist aber auch bei Hering die Renaissance stärker in den verwendeten Architekturformen als der Art der Figurenauffassung greifbar. Die Stilrichtung Herings wurde nach seinem Tod durch die Bildhauer der Eichstätter Familie Sarder (tätig 1569–vor 1624) lange weiter gepflegt, deren Werke jedoch in der Beherrschung des Figürlichen immer seltener an die Qualitätsstandards des Vorläufers heranreichen⁹. Ein nicht nur äußerlicher Zug der genannten Werkgruppe besteht in dem generellen Verzicht auf Farbfassung und einer sorgfältigen Politur der Steinoberflächen, wie sie auch bei dem

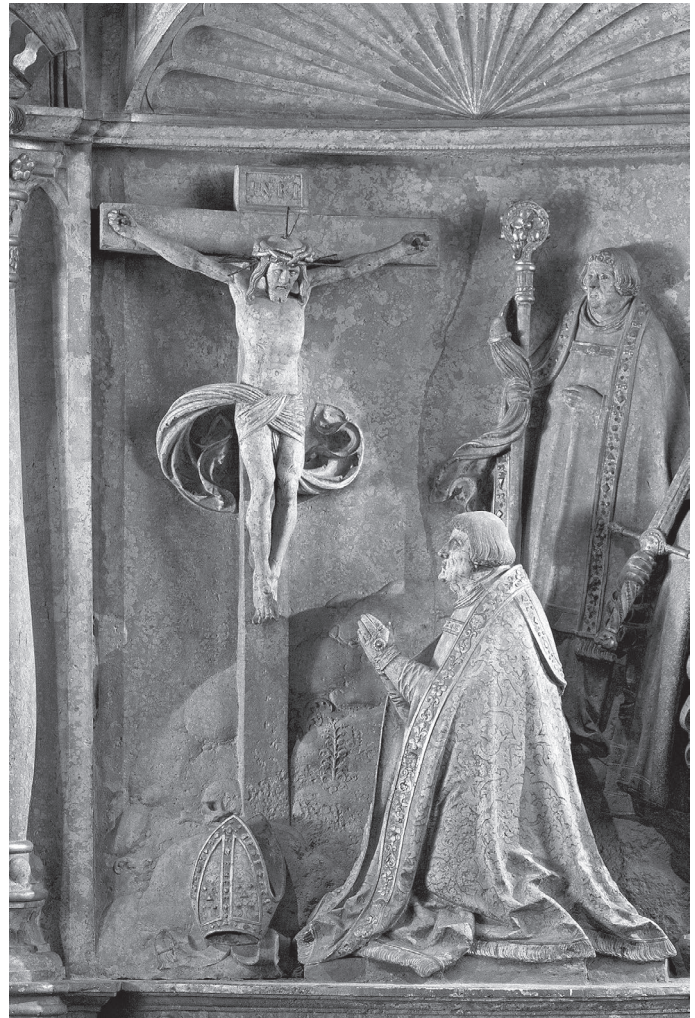


Abb. 3 Kruzifix aus dem Thüngen-Epitaph, Loy Hering, Eichstätt 1541/43. Würzburg, Dom

Nürnberger Werk vorliegt. Die Ästhetik der Steinoberfläche ist wohl nicht zuletzt vor dem Hintergrund einer bewussten Anlehnung an die vermeintlich stets steinsichtigen Marmorskulpturen der Antike zu verstehen¹⁰.

Ausdruck und Stil

Der breit und kräftig angelegte Korpus des Nürnberger Kruzifixes ist ungewöhnlich eng mit dem Kreuzbalken verbunden. Christus erscheint nach vollbrachtem Erlösungswerk in leicht gekrümmter Haltung mit stark gespannten Armen und parallel zur Seite gebeugenen Knien; seine Füße sind übereinander festgenagelt. Das bärtige Haupt ist zur Seite und leicht nach unten geneigt, die Augen sind geschlossen. Die lang geringelten Locken fallen seitlich und über den Nacken herab. Alle Partien des Leibes sind unter sorgfältiger Beachtung der Anatomie ausgearbeitet und voneinander

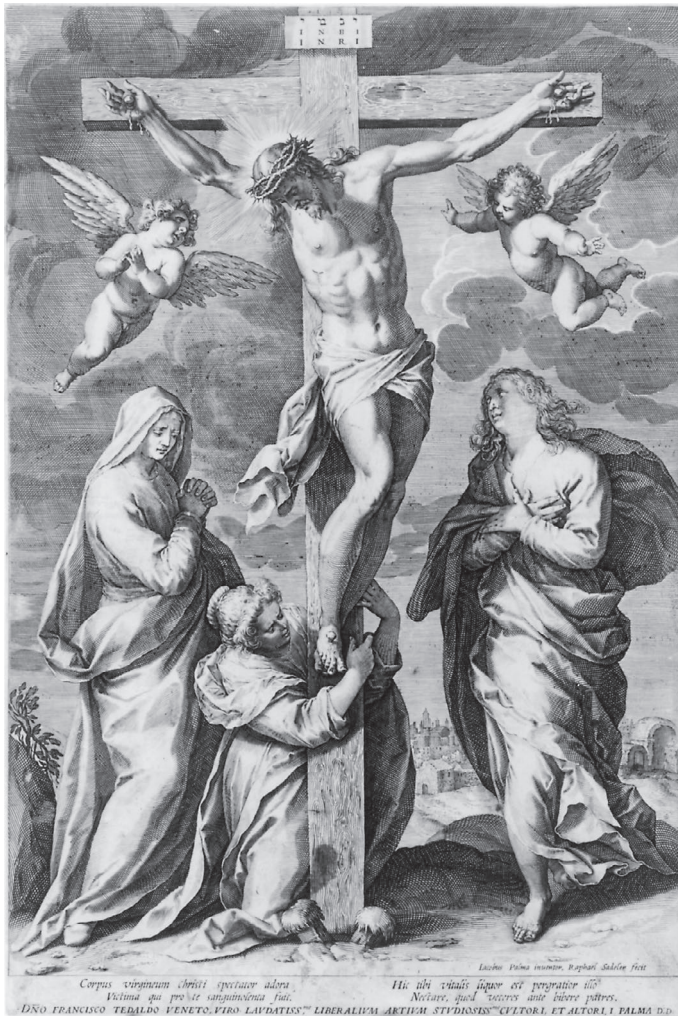


Abb. 4 Kreuzigung Christi, Kupferstich, Raphael Sadeler I nach Jacopo Palma il Giovane, um 1599. München, Staatliche Graphische Sammlung

unterschieden. Eng und straff schmiegt sich das Lententuch um die Hüften. In auffälliger Weise flattert das überstehende Ende des Tuches gleichsam im Wind. Das Mühen um naturnahe Darstellung der Stofflichkeit einerseits und eine gewisse Befangenheit in der Schilderung von Bewegung und Räumlichkeit andererseits ergeben hier ein nicht ganz stimmiges Bild.

Die kurz nach der Erwerbung des Stücks im Jahr 1907 vorgenommene Einordnung in die Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde bis heute akzeptiert¹¹. Und doch ging der Meister des Nürnberger Kruzifixes in Bezug auf die Behandlung der Thematik noch einen Schritt weiter als die genannten Vertreter der Augsburger und Eichstätter Schule. Das Werk rekurriert nicht mehr auf die im Spätmittelalter übliche asketische Auffassung des Gekreuzigten, sondern zeigt das Bild eines des abgeklärten, friedvoll in sich ruhenden Leichnams. Spuren des Leids sind allenfalls in den gespannten Armen und den hervortretenden Wangenknochen zu erahnen. Der schwere und muskulöse, antikisierend gestaltete

Körperbau, der ruhige Ausdruck und die massiv gearbeitete Dornenkrone ergeben das Bild eines Mannes, der selbst in seiner Passion seine göttliche Majestät nicht verleugnet. Bei alledem gibt die scharfe und teils großformige Ausarbeitung des Bildwerks ein spürbares Interesse an der Ästhetik des Steinmaterials zu erkennen, welche der naturgetreuen Wiedergabe der dargestellten Stofflichkeit gegenüber den Vorrang behält.

Vorbild und Rezeption

Diese Auffassung lässt sich aus den vertrauten heimischen Stilquellen nicht restlos erklären. Eher schon kommen die damals europaweit führenden Kunstlandschaften Italiens und der Niederlande als Ideengeber in Betracht. Deren Einfluss wurde im 16. Jahrhundert in zunehmendem Maße durch das Medium der Druckgrafik verbreitet. So mag es folgerichtig erscheinen, dass auch der Nürnberger Komposition offenbar ein Kupferstich der Kreuzigung Christi zugrunde liegt (Abb. 4). Der Stich ist bezeichnet »Iacopo Palma inventor, Raphael Sadeler fecit«, folgt also einer Vorlage des Venezianers Jacopo Palma il Giovane (um 1548–1628). Bei der Komposition handelt es sich weitestgehend um die Wiederholung einer gemalten Kreuzigungsszene von Palma für die Minoritenkirche in Potenza Picena. Im Gegensatz zum Stich ist das Gemälde datiert und mit der Jahreszahl 1599 versehen¹². Daraus ergibt sich die zeitliche Einordnung sowohl des Kupferstichs als auch der Nürnberger Skulptur um 1600 oder wenig später. Die Heranziehung einer zweidimensionalen Bilderfindung wurde in einer beinahe reliefartigen Weise auf die Skulptur übertragen. Getreu der Vorlage sind das geneigte Haupt, die seitlich ausbiegende Hüfte, die seitwärts gewandten Beine und übereinander genagelten Füße der Christusfigur übernommen. Das seitlich kühn abwehende Ende des Lententuches wurde zwar aufgegriffen, verlor aber durch die flache Ausführung im Vergleich zum Vorbild viel an tiefenräumlicher Illusion und Dynamik. Im Gesicht tritt neben den im Wesentlichen adaptierten Merkmalen der Vorlage ein etwas herberer und männlicher Zug zutage, wie er auch in der deutschen Bildniskunst häufig vorkommt. Abweichend vom Stich ist die Inschrift am Kreuztitulus nicht drei-, sondern einsprachig gehalten. Dass dennoch selbst in Details die genannte Reproduktion beachtet wurde, zeigt ein Blick auf die Dornenkrone, deren symmetrisch miteinander verflochtenen Zweige sich auf dem Stich wiederfinden.

Im Vergleich mit zeitgenössischen Münchener, Weilheimer und schwäbischen beziehungsweise aus dem Umkreis der Familie Zürn stammenden Bildwerken rückt die gravitatische Wirkung unseres Stücks in den Vordergrund. Trotz Qualitätsunterschieden weist sie in Proportionierung und Ausdruck mehr Berührungspunkte mit dem Charakter italienischer Importe wie dem berühmten Bronzekruzifix Giambolognas in der Münchener Frauenkirche aus dem Jahr 1594 auf¹³. An stilistisch verwandten Werken

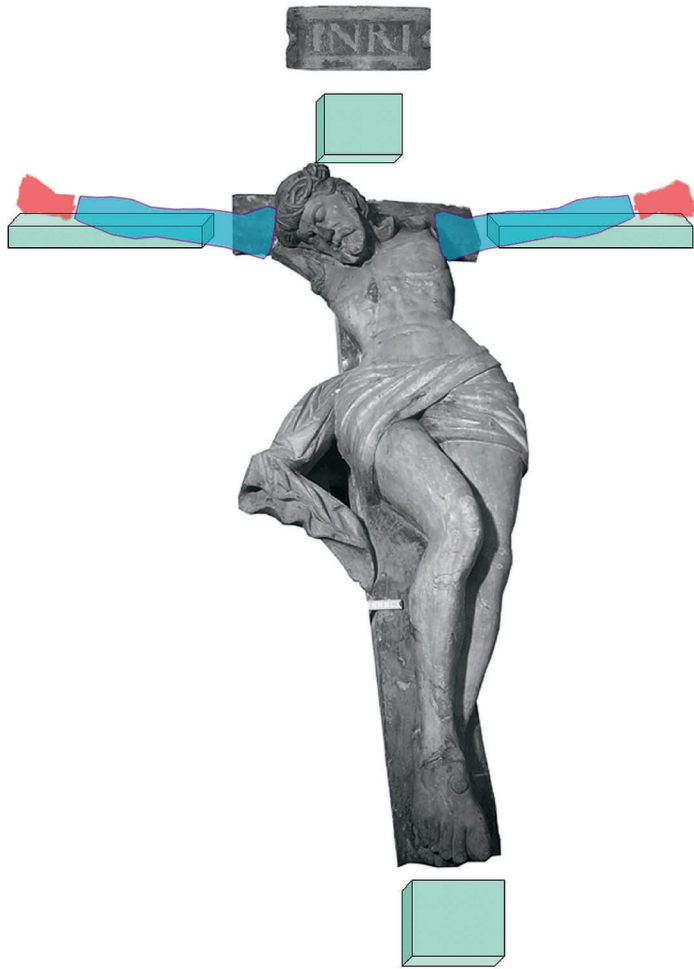


Abb. 5 Kreuzifix, schematische Darstellung des konstruktiven Aufbaus

derselben Entstehungszeit sind aus der süddeutschen Region die drei Altäre der Wolfgangskrypta von St. Emmeram in Regensburg mit ihren Reliefs aus Jurakalkstein zu nennen. Diese sind Stiftungen dreier dem Stift nahestehender Prälaten. Laut Inschriften stammen die Altäre aus den Jahren 1613 und 1614¹⁴. Neben dem Einfluss italienischer Renaissance ist auch hier eine Tendenz zur Vereinfachung sowie eine reliefartige Ausführung feststellbar. Unbeschadet der jeweiligen stilistischen Handschrift der Bildhauer sollte das Nürnberger Stück übrigens nicht die einzige Rezeption des genannten Sadeler-Stiches bleiben. Auch mehrere Mitglieder der weithin bekannten Bildhauersippe Kern aus Schwäbisch Hall haben sich mit derselben Vorlage beschäftigt. Davon zeugen noch heute das Fragment einer Kreuzigungsgruppe in der Kapelle des Schlosses Harburg in Schwaben und das Relief eines Schmerzensmanns, das in den oberen Zwickeln die beiden schwebenden Putten der Stichvorlage wiedergibt¹⁵.

Herstellungstechnik, Erhaltungszustand und Restaurierung

Solnhofer Kalkstein setzt auf Grund der abbaufähigen Lagen der Größe eines Werkstückes natürliche Grenzen. So wurde das 1,80 m hohe und 1,45 m breite Nürnberger Kreuzifix aus insgesamt zehn Einzelteilen gefertigt (Abb. 5). An den Korpus schließen mit Hilfe von Dübelverbindungen die Verlängerungen des Kreuzes in horizontaler und vertikaler Richtung an. Die Arme sind an Schulter und Handgelenk ebenfalls über Dübel mit dem Korpus und den am Kreuzbalken fixierten Händen verbunden. Zusätzlich ist eine INRI-Tafel aus Solnhofer Kalkstein vorhanden. Die Beschädigung-



Abb. 6 Kreuzifix, Kopfdetail, Zustand nach der Reinigung, steinimmanente Einlagerung entlang der Ansatzfuge



Abb. 7 Restauratorin Peggy Zinke während der Bestandserfassung und Untersuchung des Kreuzifixes

gen entlang der Ränder weisen auf eine separate Aufhängung der Tafel oberhalb des Kreuzes hin.

Die anfängliche Vermutung, der Bildhauer habe den Kopf des Gekreuzigten wegen unzureichender Blockhöhe als Einzelteil gefertigt, bestätigte sich nicht. Nach der Reinigung wurde eine steinimmanente Einlagerung sichtbar, die genau entlang der Ansatzfuge verläuft und die Teile Kopf und Rumpf als ursprünglich einen Block ausweist (Abb. 6)¹⁶. Für den Betrachter unsichtbar ist auf der Oberseite über der Bruchstelle eine Metallklammer zur Sicherung eingebracht.

Alle Oberflächen des Kreuzifixes zeigen Reste historischer Fassungen, die zum Teil in sehr dicken Farbschichtpaketen aufliegen. Die Fassungsreste befinden sich vielfach in Ausbrüchen und Schadstellen der Oberfläche und sind eindeutig nicht der Entstehungszeit zuzuordnen. Trotz der feinen dunklen Steinader im Oberkörper ist somit eine ursprünglich steinsichtige, polierte

Präsentation des Kreuzifixes denkbar und im Zusammenhang mit dem verwendeten polierfähigen Naturstein sehr wahrscheinlich.

Hauptsächlicher Schadensprozess, der bereits zu Substanzverlusten geführt hat, ist das oberflächenparallele Aufspalten entlang der im Plattenkalk besonders ausgeprägten Schichtung. Stark betroffen sind die Oberflächen des Kreuzbalkens, die Arme, das Knie, der Kopf sowie ausladende Teile des Lententuches. Die extreme Aufspaltung der Arme lässt ahnen, wie stark die ehemals ebenso aus Solnhofener Kalkstein gefertigten Hände verwittert gewesen sein müssen. Spätestens im 19. Jahrhundert ersetzte man die steinernen Hände durch die noch heute vorhandenen aus Holz. Im Rahmen dieser Bearbeitung wurde vermutlich der ebenfalls zum Abscheren neigende, obere Teil des Gesichtes wieder befestigt. Aus der Zeit stammt wahrscheinlich auch der erste nachweisbare steinfarbene Anstrich auf der gesamten Oberfläche.



Abb. 8 Kruzifix, Kopfdetail, Zustand während des Kittens der Ansatzfuge

Das beschriebene Schadensbild führte immer wieder zu zahlreichen kleinen Ergänzungen, zumeist mit mörtelähnlichen Materialien. Diese Ergänzungen sind heute größtenteils gelockert, entfestigt und wirken auf Grund ihrer unzureichenden Qualität in Form und Farbe störend. Weiterhin kam es im Zuge verschiedener Reparaturphasen zur Erneuerung aller Verbindungen zwischen den Einzelteilen des Kruzifixes (Abb. 7).

Die reparierte Abscherung des Kopfes sowie die bestehenden Schäden an exponierten Partien, wie zum Beispiel dem Knie, sprechen für eine ursprüngliche Aufstellung im Außenbereich unter Niederschlag- und Frostbeanspruchung. Eine Erklärung für die gehäufte Schädigung vorkragender Teile wäre eine Aufstellung unter einem Dach mit geringem Überstand und nur partieller Schutzwirkung. Auf eine spätere Aufstellung im Innenraum deutet die Verwendung wässriger Farben bei jüngeren Farbschichten und Retuschen hin.

Der Umstand, dass alle vorgefundenen Fassungsreste zum Originalbestand gehören und nur noch äußerst fragmentarisch erhalten sind, führte zu der Entscheidung, die Fassungsreste zu entfernen und die natürliche Steinoberfläche zu präsentieren. Lediglich auf den Oberseiten des Kreuzbalkens wurden sie als Dokument in situ erhalten.

Die Reinigung der Oberflächen und die Abnahme der Fassungsreste wurden mit feuchten Schwämmen, Heißdampf- und Feinstrahlgerät durchgeführt. Die Entfernung von alten Ergänzungen, Ansetzmörteln und mörtelförmigen Überzügen erfolgte mechanisch.

Vom Bildhauer als Einzelelemente gearbeitete Teile des Kruzifixes konnten anschließend unter Verwendung der bestehenden

Dübellöcher wieder zusammengefügt werden. Dabei wurden die bei früheren Restaurierungen eingebrachten Holz- und Metalldübel entfernt und durch Edelstahlstäbe ersetzt¹⁷. Größere Bruchstücke befestigte man durch punktuelle Klebungen und verpresste die Bruchflächen mineralisch. Der Verpressmörtel ließ sich mit Hilfe von Pigmenten farblich auf den Stein einstellen, so dass in vielen Partien keine weiteren Bearbeitungen notwendig waren. Analog zur Verfüllung der Bruchkanten der abgescherten Steinpartien wurden Fehlstellen und Risse, wie beispielsweise die Fuge zwischen Kopf und Rumpf, ergänzt und verschliffen (Abb. 8).

Zur farblichen Annäherung der neu eingebrachten Mörtel an den Untergrund musste etwa die Hälfte der Ergänzungen retuschiert werden¹⁸. Die Fassung der hölzernen Hände wurde nach Auftrag einer Trennschicht vollständig im cremefarbenen Stein-ton des Kruzifixes mit Gouachefarben und Pastellkreiden überarbeitet. Einige optisch besonders auffällige Steinoberflächen, beispielsweise Einschlüsse und Äderungen, konnten ebenfalls wässrig abgedeckt werden. Der abschließende ganzflächige Auftrag einer dünnen Schicht mikrokristallinen, farblosen Wachses brachte einen gleichmäßigen, seidenmatten Oberflächenglanz und egalisierte Abweichungen zwischen eingebrachten Mörteln und den fein geschliffenen Steinoberflächen.

Es bleibt zu wünschen, dass die in der Steinbildhauerei um 1600 ungewöhnliche Stellung und die umfassende Restaurierung des Kalkstein-Kruzifixes in Zukunft wissenschaftliche Diskussion und öffentliche Wahrnehmung entfachen und beleben.

Johannes Hamm, Elisabeth Taube, Peggy Zinke

Anmerkungen

- 1 Vierundfünfzigster Jahres-Bericht des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1907, S. 4.
- 2 Karl Wilhelm Schnitzlein: Das zwölfte Capitul. Vom Solenhoffer Marmor-Bergbau. In: *Selecta Norimbergensia* oder Sammlung verschiedener kleiner Ausführungen und Urkunden, welche größtentheils bisher noch nicht gedruckt gewesen sind, doch aber vor dienlich angesehen worden, die Geschichte des Burggrafthums und der Stadt Nürnberg in einigen Stücken zu erläutern, 1. Theil. Ansbach 1768, (S. 193–199), S. 193.
- 3 Zitiert nach Thomas Eser: *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance*. Berlin 1996, S. 50.
- 4 Alois Kieslinger: *Wiener Baustoffe bis um 1600*. In: *Restauratorenblätter* Bd. 3, 1979, (S. 26–106), S. 47.
- 5 Peter Reindl hat den Kruzifixus noch als Arbeit des Loy Hering angesehen. Vgl. Peter Reindl: *Loy Hering. Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland*. Diss. Erlangen 1968. Basel 1977, Kat.Nr. A8, S. 275. Die Zuschreibung an Erhart hat sich jedoch inzwischen durchgesetzt; vgl. Ulrich Söding: Kat.Nr. 175. In: *Kunst in Tirol*, Bd. I, Von den Anfängen bis zur Renaissance. Hrsg. von Paul Naredi-Rainer – Ludwig Madersbacher. Innsbruck-Bozen 2007, S. 265.
- 6 Zur Biografie siehe P. Reindl (Anm. 5), S. 13.
- 7 P. Reindl (Anm. 5), S. 82–86 (Domkruzifix, um 1525; Kreuzigungsgruppe vom Eichstätter Ostfriedhof, 1541).
- 8 P. Reindl (Anm. 5), S. 86–87.
- 9 Zur Familie Sarder vgl. Felix Mader: *Die Bildhauer Philipp und Wilhelm Sarder*. In: *Das Bayerland*, Bd. 26, 1914, S. 505–511.
- 10 Vgl. dazu T. Eser (Anm. 3), S. 50.

Kruzifix

Wohl Augsburg, Anfang 17. Jahrhundert

Solnhofener Kalkstein, Konstruktion aus zehn Einzelteilen, Hände und Nägel in Holz ergänzt, Oberfläche ursprünglich vermutlich steinsichtig und poliert, H. 180 cm, Br. 145 cm, T. 27 cm; Titulus: H. 17 cm, Br. 32,5 cm, T. 4 cm

Erworben vom Nürnberger Antiquar Jakob Leistner 1907

Inv.Nr. Pl.O. 2081

Literatur: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1907, Heft 3 und 4, S. XXV. – *Vierundfünfzigster Jahres-Bericht des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1907, S. 4. – Walter Josephi: *Die Werke plastischer Kunst*. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910, Kat.Nr. 67.

- 11 Walter Josephi: *Die Werke plastischer Kunst*. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910, Kat.Nr. 67, S. 39.
- 12 Vgl. Stephanina Mason Rinaldi: *Palma il Giovane. L'opera completa*. Mailand 1984, Kat.Nr. 222, S. 103 mit Abb. 287, S. 307.
- 13 Vgl. Dorothea Diemer: *Hubert Gerhard und Carlo Cesare Pallago: Bronzeplastiker der Spätrenaissance*, Bd. 2, *Dokumente, Kataloge, Tafeln*. Berlin 2004, Tafel 166, S. 350.
- 14 Felix Mader: *Kunstdenkmäler in Bayern. Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz*, Bd. 22, *Stadt Regensburg I, Dom und St. Emmeram*. München 1938, S. 238.
- 15 *Ausst.Kat. Leonhard Kern (1588–1622). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas*. Kataloge des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch Hall, Bd. 2. Hrsg. von Harald Siebenmorgen. Sigmaringen 1988, Kat.Nr. 62, (S. 161–163), S. 163.
- 16 Ein typisches Merkmal des Solnhofener Kalksteins sind Eisen- und Manganausfällungen entlang von Klüften und Rissen beziehungsweise auf den Schicht- oder Ablagerungsflächen, sogenannte Dendriten. Der Werkstein, aus dem das Kruzifix gearbeitet wurde, weist nur wenige solcher Adern auf. Eine verläuft vertikal vom Hals über die rechte Seite des Oberkörpers.
- 17 Zum Einkleben der Dübel und großer Bruchstücke kam Epoxidharz zum Einsatz, der Mörtel zum Verschließen der Fugen ist mit Acrylharzdispersion gebunden.
- 18 Die Retusche erfolgte mit in Acrylharzdispersion gebundenen Pigmenten.

Abbildungsnachweis

Würzburg, Bau- und Kunstreferat des Bistums Würzburg: 3; München, Staatliche Graphische Sammlung (Elisabeth Stürmer): 4; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1 (Monika Runge), 2, 5, 6, 7, 8 (Peggy Zinke).

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1907, S. 4. – Walter Josephi: *Die Werke plastischer Kunst*. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910, Kat.Nr. 67.

Untersuchung und Restaurierung: Diplom-Restauratorin Peggy Zinke, Bamberg, unter Mitarbeit von Diplom-Restauratorin Christine Götz (Fassung der ergänzten Hände) und in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, April 2006 bis Januar 2007.