



# Goldene Fassade

EIN RENAISSANCERETABEL AUS TRIENT

Eines der größten und ungewöhnlichsten Werke in der Skulpturensammlung des Germanischen Nationalmuseums ist ein weit über vier Meter hohes Altarretabel, das aufgrund seiner stark tektonisch bestimmten Struktur und seiner üppigen Polychromie wie eine goldene Architekturfassade wirkt (Abb. 1). Es setzt sich im wesentlichen aus Predella, einem hohen Mittelstück und einem Giebel zusammen. Der Untersatz, von zwei pilasterartig weit vorspringenden Elementen an den beiden Enden gerahmt, trägt in der Mitte ein Bildrelief mit der Verkündigung an Maria. Seine übrigen Flächen sind von Füllungen mit vegetabilem Schmuckwerk dominiert. Zentrum des darüber aufsteigenden zentralen Elementes ist eine rundbogige Nische, die seitlich von je vier Bildreliefs eingefasst ist, während ein über den Bogen gespannter Sims ein weiteres, von einer Volutenrahmung umgebenes geschnitztes Bildwerk trägt. Seitlich der Reliefs aufsteigende Pilaster mit stilisierten girlandenartigen Gehängen aus Blättern und Feigen tragen auf leicht vorkragenden Halbkapiteln nebst geflügelten Puttenköpfchen ein mit Zahnschnitt verziertes Gesims und darüber einen Sprenggiebel. Während die Zone zwischen den beiden Halbkapiteln mit vier szenischen Darstellungen gefüllt ist, erhebt sich über der Mitte des Simses eine Ädikula, die den Rahmen für ein weiteres Bildwerk abgibt und deren Erscheinung stark von schmückenden Voluten, Fruchtgehängen und einem abschließenden Segmentbogenfeld bestimmt wird. Auf den beiden verkröpften, seitlich emporragenden Giebelschrägen lagern zwei nackte Putten mit je einem angewinkelten Bein in sichtlich entspannter Haltung, Haupt und Blick leicht zum Zentrum der großen Bilderwand gesenkt.

Neben der bereits genannten Darstellung der Verkündigung schildern die kleinteilig geschnitzten, aus zahlreichen Figuren und Architektur-, Landschafts- oder Wolkenhintergründen gebildeten, in reicher Weise farbig gefassten Szenen das Leben Christi. Links unten beginnend kann man die Vita Jesu von der Heimsuchung Mariens über die Anbetung der Könige, die Beschneidung und die Lehre des zwölfjährigen Knaben im Tempel verfolgen. Im horizontalen Register darüber schließen sich mit Gebet am Ölberg, Verurteilung durch Pilatus, Geißelung und Kreuztragung die we-

sentlichen Szenen der Passion an. In der Ädikula erscheint die Kreuzigung, und über der Rundbogennische ist die Auferstehung plaziert. Schließlich folgen rechts von oben nach unten Himmelfahrt Christi und Ausgießung des Heiligen Geistes, Himmelfahrt Mariens und Krönung der Gottesmutter durch die Dreifaltigkeit.

Die Rundbogennische, die von schlanken, vegetabil verzierten Pilastern gerahmt wird, ist heute leer. An ihren Schmalseiten sind die konstruktiven Teile des Retabels vergoldet und mit einem gepunzten Rautenmuster überzogen. Darüber hinaus tragen nur die zur Predella gehörenden Basen der pilasterartigen Stützen groteske Masken, wobei jene auf dem Element der linken Seite nicht skulptiert, sondern aufgemalt ist.

Augenscheinlich gehört das Schnitzwerk zu einer Gattung von in Museen eher selten anzutreffenden Kunstwerken. Es nach Jahrzehnten der Magazinierung in Einzelteilen endlich zu rekonstruieren und der Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen, erschien daher als besonders interessante und wichtige Aufgabe. Gleichwohl ist festzustellen, dass der bisherige Kenntnisstand zu diesem Objekt in keinem angemessenen Verhältnis zu seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung innerhalb der Sammlungen steht. Der Bozner Kunsthändler Alois Überbacher, von dem das Museum ab 1875 in rascher Folge Möbel, Textilien, Urkunden und Waffen, Glasfenster, Skulpturen, Handwerksgerät und Trachten erworben hatte, gab beim Verkauf des Retabels 1892 an, es stamme aus Trient. Der Anzeiger und der Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums führten es damals recht allgemein als Tiroler Arbeit des 16. Jahrhunderts auf, und der Kustos Walter Josephi notierte es in seinem 1910 erschienenen Bestandskatalog der Skulpturensammlung als südtirolisches Werk des 17. Jahrhunderts, ohne diese Datierung näher zu begründen. Der Forschungsstand erschöpft sich in diesen wenigen Angaben.

Ob das Monument tatsächlich aus einer Trienter Kirche stammt oder ob es der Händler damaligen Gepflogenheiten gemäß mit dieser prominenten Provenienz versah, um dessen Verkauflichkeit zu verbessern beziehungsweise dessen Wert zu erhöhen, ist heute kaum noch zu entscheiden. Unklar bleibt darüber hinaus, welche Beweggründe den Ausschlag für den Ankauf des Schnitzwerkes gaben. Waren etwa Monumentalität und ungewöhnlicher Retabeltyp bestimmend oder die angebliche Herkunft aus der

Abb. 1 Rosenkranzretabel, Welschtirol, Umkreis der Bezzi, um 1650/60. Zustand nach der Restaurierung

Stadt des für die Kirchengeschichte der Frühen Neuzeit so bedeutsamen Konzils? Gab die formale Eigentümlichkeit des Werkes, die die stilistische Gemengelage in einem am Rand des deutschsprachigen Raums gelegenen Territoriums dokumentiert, den Impuls zur Erwerbung? Oder zielte man im wesentlichen auf die Erlangung eines prächtigen Belegstücks für die Kunst Südtirols, einer Kulturlandschaft, die im 19. Jahrhundert zunehmende Faszination gewonnen hatte und zum Inbegriff eines urtümlichen, alpenländischen Deutschtums stilisiert worden war?

Trient (Trento) ist die Metropole des Etschtals und der heute als Trentino geläufigen Region im Süden Südtirols. Die extrem gebirgige, von der Etsch durchflossene Landschaft, die bis 1918 zum Habsburgerreich gehörte, ist bis auf einige deutsche Sprachinseln weitgehend italienisch besiedelt und trägt daher auch die Bezeichnung Welschtirol. In den Städten, insbesondere in Trient selbst existierten jedoch bis in die Neuzeit stets deutsche Bevölkerungsanteile, die meist aus Handwerkern und Bergleuten, aber auch Kaufleuten und Fernhändlern bestanden. Die deutsche Population Trients belief sich im 15. Jahrhundert auf etwa ein Viertel der Einwohner. Das Trienter Domkapitel bestand über Jahrhunderte jeweils zu zwei Dritteln aus deutschsprachigen Mitgliedern. Auf Veranlassung Kaiser Heinrichs II. (972–1024) erhielten die Bischöfe von Trient 1004 den Fürstentum und herrschten bis 1796 als Landesherrn über das gleichnamige Hochstift. Meist entstammten sie dem deutschen Hochadel, und seit dem Wormser Konkordat 1122 hatten sie als deutsche Reichsfürsten Sitz und Stimme im Reichstag.

Die Stadt Trient, die somit zum Deutschen Reich gehörte, bildete 1508 die Kulisse für die Krönung Kaiser Maximilians I. (1459–1519), und auf Wunsch Karls V. (1500–1558) wurde sie Mitte des 16. Jahrhunderts Tagungsort eines bedeutenden Konzils. Ausschlaggebend dafür waren Befestigung, politische Unabhängigkeit, Reichszugehörigkeit und günstige geographische Lage am wichtigsten Verkehrsweg zwischen Italien und Deutschland gewesen. Die zwischen 1545 und 1563 tagende, nach der Stadt auch Tridentinum genannte Kirchenversammlung besitzt in der abendländischen Geschichte einen festen Platz und in der Kirchenhistorie einen besonderen Klang. Wiewohl das Konzil die Einheit der von der Reformation gespaltenen abendländischen Kirche nicht wiederherzustellen vermochte, reformierte sie die römische Kirche in vielen Bereichen und bestimmte die Ausrichtung der Gegenreformation wesentlich.

Welschtirol wird im Osten und Süden von Venetien und im Westen von der Lombardei begrenzt und ist aufgrund dieser Lage an einer Sprachgrenze für die Vermischung kultureller Formen prädestiniert. Einflüsse aus den nördlich angrenzenden Alpengebieten verquickten sich hier mit solchen der italienischen Landschaften, so dass über Jahrhunderte künstlerische Mischformen entstanden und sich regional eigenständige Stilausprägungen entwickelten. In dieser Hinsicht ist auch das Retabel des Germanischen Nationalmuseums zu befragen.

## Retabeltyp

Der Altaraufsatz vertritt den Typ des Ädikula-Retabels, der im späten 15. Jahrhundert in Italien entstand<sup>1</sup>. Seine architektonische Gestalt wird wesentlich von der hochrechteckigen Form und einem dreigeschossigen Aufbau aus Sockelelement, von Pilastern wirkungsvoll eingefasstem Mittelteil mit figürlicher Ausstattung und Altarblatt sowie Gebälk samt bekrönendem Aufsatz mit Bogensegment bestimmt und gleicht somit einer prunkvollen Portalanlage. Der Typ, der sich zur maßgeblichen Form der Altarschauwand des Barock entwickeln sollte, ist von der italienischen Architektur, insbesondere der römischen Triumphbogen- und Portalarhitektur sowie der Nischenarchitektur venezianischer und oberitalienischer Wandgräber inspiriert; allerdings erscheint er solchen Monumenten gegenüber ins Flächige abgeschwächt. Als Beispiel für die Grundlagen der formalen Entwicklung des Retabeltyps sei etwa das Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo in SS. Giovanni e Paolo in Venedig angeführt, das Pietro Lombardo (um 1435–1515) wohl 1481 vollendete<sup>2</sup>. Über einem retabelähnlichen Sockel erhebt sich ein Mittelteil aus triumphbogenartiger Nische und flankierenden Risaliten, die mit je drei übereinander angeordneten, von Skulpturen gefüllten Nischen eine markante bildnerische Rahmung darstellen. Den oberen Abschluss bildet ein mächtiges Gesims mit segmentbogenbekrönter Ädikula.

Seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der italienischen Kunst vielfach verbreitet, wurde die Form in der zweiten Hälfte des Säkulums auch in der deutschen Kunst heimisch, erlebte seine Blüte hier allerdings erst nach 1600. Das Exemplar des Germanischen Nationalmuseums weist die drei den Typ prägenden Zonen auf geradezu klassische Weise auf. Wiewohl ihm vor allem die reiche skulpturale Durchbildung eine erstaunliche dekorative Wirkung verleiht, ist doch darüber hinaus offensichtlich, dass die architektonische Form neben dem bildnerischen ein gleichberechtigtes Element darstellt und damit wesentlicher Bestandteil dieser Art von Altarschauwand ist. Die Mitte des Altars, die Rundbogen-nische, die zweifellos das inhaltliche Zentrum des Monuments barg, ist heute freilich leer.

Wahrscheinlich erfüllte das Retabel seine Funktion auf einem Seitenaltar. Dafür spricht neben kunsttechnischen Beobachtungen, auf die noch einzugehen ist, vor allem das Fehlen eines Tabernakels. Zwar waren in Venetien und in der Toskana mit dem Altar verbundene Gehäuse zur Aufbewahrung der Eucharistie seit dem 13. Jahrhundert anzutreffen. Doch forcierten, ausgehend von den 1551 ausgesprochenen Empfehlungen des Tridentinischen Konzils, das Altarsakrament auf dem Hochaltar zu deponieren, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunächst vor allem italienische Bischöfe die entsprechende Aufstellung von Hostienschreinen. Die Mailänder Provinzialsynode von 1565 erklärte die Neuerung zumindest in der oberitalienischen Region für verbindlich. Kompromisslos sprach sich auch die Synode von Trient 1593 dafür aus, den Tabernakel auf dem jeweils bedeutendsten Altar der

Kirche zu plazieren. Das Konzil von Aquileia setzte diesen Brauch drei Jahre später bereits voraus, und 1614 fand er Eingang ins *Rituale Romanum*<sup>3</sup>.

Nachdem der eucharistische Schrein vielerorts zunächst die Form eines Tempiettos besaß, wurde er dort, wo man große Retabel aufrichtete, deren obligatorischer Teil und meist in die Predella integriert. Zwar weist der Untersatz des Retabels im Germanischen Nationalmuseum die entsprechende Struktur auf, doch befindet sich an der hervorgehobenen, für das Tabernakel möglichen Stelle ein Bildrelief. Da es mit der Verkündigung an Maria eine geläufige visuelle Vergegenwärtigung der Inkarnation Gottes zeigt, steht es bildtheologisch sogar mit dem Ort der Aufbewahrung der zum Leib Christi konsekrierten Hostien in Verbindung und legt den Schluss nahe, dass der Nebentalar die architektonische Struktur des Hauptaltars der Kirche reflektierte.

### Bildprogramm und Frömmigkeitsform

Während dieser Schluss aufgrund fehlender Provenienzangaben derzeit freilich Spekulation bleiben muss, lässt das weitestgehend erhaltene Bildprogramm die sichere Bestimmung der Altarwidmung zu. Er war der Gottesmutter Maria vom Rosenkranz geweiht und gehört demnach zu den »Rosenkranzaltären«. Seine Reliefs zeigen im wesentlichen jene 15 als Gesätze bezeichnete Erlösungsgeheimnisse Christi, Sequenzen aus dem Leben Jesu, die neben der Anrufung der Jungfrau Maria im Rosenkranzgebet meditiert werden.

Das aus altem Frömmigkeitsgut der Kirche am Ausgang des Mittelalters nahezu in seine bis heute gültige Form gegossene Rosenkranzgebet erfuhr aufgrund der vor allem von den Dominikanern forcierten Gründungen religiöser Bruderschaften am Ende des 15. Jahrhunderts eine bis dahin nicht gekannte Popularität und avancierte zum Volksgebet schlechthin. Neben unterschiedlichen gesellschaftlichen Zwecken besaßen diese Korporationen zunächst ein geistliches Ziel, die Zuwendung himmlischer Hilfe sowohl im irdischen Leben als auch im Tod durch Gebete und gute Werke, das heißt letzten Endes die Sicherung des Seelenheils. Besonders im Gebet füreinander betonten die meist von Laien unter Anleitung von Klerikern initiierten Zusammenschlüsse somit den solidarischen Charakter der christlichen Existenz und die große Bedeutung Marias als Anwältin und Fürsprecherin am göttlichen Thron.

Erneuten Auftrieb bekam diese Frömmigkeitsform mit der Einführung des Rosenkranzfestes 1571 durch Papst Pius V. (1566–1572), einem Dominikaner. Er hatte den Sieg des Militärbündnisses der »Heiligen Liga« über die Türken in der Seeschlacht von Lepanto den Wirkungen des Rosenkranzgebetes und der daraus resultierenden Fürsprache der Gottesmutter zugeschrieben. Sein Nachfolger Papst Gregor XIII. (1572–1585) ordnete 1573 den ersten Oktobersonntag als Tag des Rosenkranzfestes, des »festum



Abb. 2 Rosenkranzbild, Holzschnitt, Hans Traut, Nürnberg, um 1510. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Beatae Mariae Virginis de victoria« an. Es sollte fortan in all jenen Kirchen gefeiert werden, die eine der Jungfrau Maria geweihte Kapelle oder einen entsprechenden Altar beherbergten. Erst 1716 erklärte es Clemens XI. (1700–1721) davon unabhängig für die gesamte Kirche verbindlich.

Die Einführung des Festes führte nicht zuletzt zu einer neuen Blüte der Rosenkranzbruderschaften und zog vielerorts die moderne Ausstattung von Kirchen und Marienaltären in diesem Sinne nach sich. Es ist zu vermuten, dass das Retabel des Germanischen Nationalmuseums ein Bestandteil und Zeugnis dieser Kampagne darstellt, da es die »Geheimnisse« des Rosenkranzes offensichtlich demonstriert. Schon im 16. Jahrhundert konstituierte sich eine Variante der sogenannten Rosenkranzbilder aus der Kombination eines spezifischen Marienbildes, etwa der Darstellung der Rosenkranzspende, und der Schilderung von 15 Szenen des Christuslebens. Der bekannte Holzschnitt des Nürnberger Malers Wolf Traut (1486–1520) beispielsweise, ein um 1510 gedrucktes Ablassblatt, ordnet die in Medaillons gesetzten Szenen in drei konzentrischen Kreisen, den sinnbildhaften Rosenkränzen, um eine Allegorie des göttlichen Heilswerkes, in dem Maria neben

Christus eine hervorragende Rolle spielt (Abb. 2)<sup>4</sup>. Ihre Fürbitte lindert den Zorn Gottvaters, der die Menschheit mit Krieg, Teuerung und Pest zu plagen sich anschickt. In den Zwickeln des Kreisrundes erscheinen Heilige, die das Rosenkranzgebet besonders förderten, und unten zwischen den Vertretern der Stände präsentiert der heilige Dominikus als vermeintlicher Initiator der Gebetsform Rosenkränze.

Obgleich zahlreiche Rosenkranzbilder dieses Typs in der Darstellung der 15 Erlösungsmysterien leichte Abweichungen aufweisen, entspricht die Auswahl der Motive grundsätzlich weitgehend den in didaktischem und theologischem Schrifttum getroffenen Festlegungen. Von der Auflistung im 1594 gedruckten »Catechismus minimus Constantiensis« des Petrus Canisius (1521–1597) mit je fünf »frewdenreichen«, »schmerzlichen« und »frolichen« (glorreichen) Geheimnissen weicht die Bildfolge des jetzt in Nürnberg aufbewahrten Retabels nur in zwei Fällen ab<sup>5</sup>. Anstelle der dort genannten Geburt Christi ist hier die Anbetung der Könige zu sehen, und statt der Darstellung beziehungsweise Opferung Jesu im Tempel erscheint die Beschneidung des Knaben. Da beide weihnachtlichen Motive die Menschwerdung Gottes artikulieren und Beschneidung wie Darstellung Jesu in ähnlicher Weise das künftige Opfer des göttlichen Sohnes antizipieren, implizieren die geringfügigen Abweichungen von der verbindlichen Aussage des Katechismus keine theologische oder dogmatische Abweichung. Daher könnte diese Variante der Gesätzfolge vielleicht eine spezifische, am Bestimmungsort des Altars damals übliche Version des Rosenkranzgebetes überliefern.

Zweifellos kam die ausführliche erzählerische Darstellung der Rosenkranzmysterien der Verbreitung des gleichnamigen Gebets stark entgegen, bildete die prächtig gearbeitete Szenenfolge doch eine anschauliche Gedächtnisstütze für deren Inhalte, die gleichzeitig Glaubenssätze darstellen. Darüber hinaus entsprach diese Art von Bildern den damals aktuellen Festlegungen des Tridentinischen Konzils zu Heiligenverehrung und Bildgebrauch voll und ganz. Ein 1563 verabschiedetes Dekret hatte zu diesen Themen festgehalten: »Folgendes aber sollen die Bischöfe sorgsam lehren: Durch die in Gemälden oder anderen Abbildungen ausgedrückten Geheimnisse unserer Erlösung wird das Volk darin erzogen und bestärkt, sich der Glaubensartikel zu erinnern und sie unermüdlich zu verehren.«<sup>6</sup> Die hier betonte didaktische Funktion von Bildern wird von diesem Typ des Rosenkranzbildes vollkommen erfüllt. Die Aufgabe der kirchlichen Kunst, die in gegenreformatorischer Zeit ganz in den Dienst katholischer Glaubenspropaganda gestellt war, die Grundsätze des Glaubens würdig zu inszenieren durch prächtige, die Bedeutung der Darstellung herausstellende Rahmungen und Gehäuse, besitzt nicht zuletzt in unserem Retabel einen beispielhaften Repräsentanten.

Das Bildprogramm lässt auf jeden Fall darauf schließen, dass es einst einen von einer Rosenkranzbruderschaft betreuten Altar schmückte. Hier liegt ein Ansatzpunkt für die noch zu leistende Forschung bezüglich der Herkunft des Kunstwerks. Sollte es tat-



Abb. 3 Rosenkranzretabel, Meister der Madonna von Pornassio, Ligurien, um 1490/1500. Pornassio, San Dalmazzo

sächlich aus Trient kommen, wäre etwa St. Peter, das Gotteshaus des deutschen Stadtteils von Trient, in Betracht zu ziehen. An der unter Bischof Johannes Hinderbach (1418–1486) in den Jahren ab 1472 stark erneuerten alten Spitalkirche existierte seit 1279 die »pruderschaft vnser lieben frauen der hawer genant zu sand Peters spital«<sup>7</sup>. Die Korporation besaß den Marienaltar der Kirche, für den sie 1487/88 eine »Tafel«, also ein Retabel, von Meister Michael Maler anfertigen ließ. Zwar wäre deswegen nicht auszuschließen, dass sie etwa ein Jahrhundert später einen neuen Aufsatz für den selben Altar schaffen ließ, doch ist es relativ unwahrscheinlich: An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert war die Stärke der geistlichen Vereinigung aufgrund des sinkenden deutschen Bevölkerungsanteils der Stadt mit etwa 20 bis 30 Mitgliedern um etwa zwei Drittel der einstigen Größe geschwunden und damit auch ihre finanzielle Potenz. Außerdem ist in den Jahrtagsverzeichnissen, den Beschlüssen der jährlichen Mitgliederversammlung, und im Abrechnungsbuch der Bruderschaft keinerlei Hinweis auf einen solchen Auftrag oder eine entsprechende Abrechnung zu finden.

Als Standort der Retabels in Trient käme auch San Lorenzo besonders in Betracht. Die Kirche diente von 1235 bis 1778 den

Dominikanern, jenem Orden, der von Anfang an als Promotor des Rosenkranzgebets galt und es immer wieder popularisierte und empfahl. Allerdings ist wenig über ihre Ausstattung bekannt; sie ist nach der Säkularisation als Speichergebäude zweckentfremdet worden, und ob sie einen Rosenkranzaltar besaß, ist unklar.

Angesichts des eindeutigen Bildprogramms kann dagegen ein weiterer offener Punkt, die Frage nach dem verlorenen Zentrum der Altarwand, eingegrenzt werden: Die Wände der flachen, Rundbogennische besaßen ursprünglich eine goldene Fassung, und zu einem späteren Zeitpunkt eine blaue Monochromie mit goldenen Sternen. Zuletzt trugen sie einen bronzefarbenen Anstrich. Bei Ankauf des Altaraufsatzes war die Öffnung zudem mit einer Glastür verschlossen, die bis zum Zweiten Weltkrieg existierte. Josephi hatte daher gemutmaßt, dass die Nische »ehemals wohl als Tabernakel dient«. In ähnlicher Weise hatte man sie im Museum tatsächlich genutzt und Vasa sacra darin untergebracht. Zweifellos war die Tür jedoch nicht original, sondern nachträgliche Zutat und somit Zeugnis einer sekundären, dem Altar verbundenen Funktion. Zumal bei der restauratorischen Untersuchung gefundene Indizien für die Möglichkeit der Verhüllung sprechen, liegt es nahe, darin die Aufbewahrung eines Ostensoriums zu sehen, in dem das Altarsakrament oder aber Reliquien ausgestellt wurden.

Ursprünglich barg die Nische jedoch sicherlich eine Darstellung Mariens. Aufgrund ihrer geringen Tiefe und der entsprechenden Fassungsspuren ist am ehesten an ein Gemälde zu denken. Zwar sind gerade auch aus Oberitalien Rosenkranzaltäre mit szenischen Reliefzyklen überliefert, in deren Zentrum ein vollplastisches Bildwerk prangt, doch besitzen sie meist eine entsprechende Konsole oder einen Risalit, um die Platzierung einer größeren Skulptur zu ermöglichen. Das um 1490/1500 datierte Rosenkranzretabel aus San Dalmazzo im ligurischen Pornassio beispielsweise zeigt in der flachen, aus zwei Pilastern mit Architrav bestehenden Nischenarchitektur, die wiederum von den 15 die Erlösungsmysterien schildernden Reliefs gerahmt ist, eine thronende Madonna, die auf der aus der Schauwand auf die Mensa hervortretenden Predella steht (Abb. 3)<sup>8</sup>.

Sollte der Nischeninhalt unseres Retabels nicht ein älteres, hier eingefügtes Gemälde mit der Darstellung Marias gewesen sein, kommen dafür in ikonographischer Hinsicht vorrangig drei Motive in Frage. Eine Rosenkranzspende könnte – wie im Zentrum zahlreicher anderer diesem Titel gewidmeter Altaraufsätze – die Muttergottes mit ihrem Kind auf einer Wolkenbank geschildert haben, die den Heiligen Dominikus und Katharina von Siena Gebetsschnüre austeilt. Ein Altarblatt mit dem Bild der Schutzmantelmadonna dagegen hätte Maria im traditionellen Sinne als Protektorin und Anwältin der gottesfürchtigen Menschheit vor Augen geführt; ein solches Beispiel ist der 1630 errichtete Rosenkranzaltar in der St. Vincentiuskirche zu Pleiv in Graubünden<sup>9</sup>.

Schließlich ist hier ein Motiv vorstellbar, dass dem lateinischen Titel und Kern des Rosenkranzfestes entsprechend der siegreichen Gottesmutter in Gestalt einer »Maria de victoria« Gestalt ver-

leiht. Die allegorische Darstellung der Jungfrau mit dem Jesusknaben, der die Paradiesschlange mit einem Kreuzstab vernichtet, vermittelt den Beitrag Mariens im Erlösungswerk ihres Sohnes anschaulich. Seitdem Honorius von Autun (1080–um 1156) Maria als Braut Christi und damit als die »sich bewährende und siegreiche Ecclesia« deutete, ist die Gottesmutter oft mit der Kirche gleichgesetzt worden<sup>10</sup>. In diesem Sinne implizierte ein Bild der »Maria vom Siege«, das marianische Thema der Gegenreformation schlechthin, gerade in der Zeit der katholischen Reform immer auch die Personifikation der katholischen Kirche als Siegerin über ihre Feinde im irdischen Streit.

Zweifellos sind die drei marianischen Themen – Schutzmantelmadonna, Rosenkranzspende und Maria vom Siege – im Zentrum des Altaraufsatzes denkbar und als Mitte der Rosenkranzgeheimnisse theologisch sinnvoll. Gleichmaßen sind die Motive beziehungsweise deren Ausführung auch im extremen Hochformat, das die Mittelnische bietet, künstlerisch bestens vorstellbar. Falls jedoch nicht ein glücklicher Zufall das wider alle Erwartung doch irgendwo überkommene Werk dereinst ans Tageslicht bringen sollte, wird die Entscheidung, welches dieser Themen an jener Stelle verwirklicht worden ist, nie eindeutig gefällt werden können.

## Lokalisierung und Datierung

Die bisherige Einordnung des Altarwerks basiert allein auf der Angabe des Bozner Händlers von 1892. Trotz der italienischen Anmutung des Stückes besteht zunächst kein Grund, prinzipiell daran zu zweifeln, war das prägende, in der oberitalienischen Frührenaissance entwickelte Formenrepertoire zur Entstehungszeit des Stückes doch sogar schon in Landstrichen jenseits der Alpen verbreitet. Architektur und ornamentale Schmuckformen weisen in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und scheinen die beim Ankauf getroffene Datierung auch aus heutiger Kenntnis der historischen Formenentwicklung zu bestätigen. Während der wenig eigenständige Draperiestil der Figuren, welche die sicher unter Zuhilfenahme von druckgraphischen Vorbildern entworfenen Reliefkompositionen bestimmen, kaum zur zeitlichen Eingrenzung auf ein bestimmtes Jahrzehnt beizutragen vermag, deuten etwa die quellenden Wolkensäume der Reliefhintergründe sowie die Körper- und Frisurengealtung der beiden lagernden Putti auf den Giebelschrägen vielmehr ins folgende Jahrhundert.

Die beiden dem Sprenggiebel aufgesetzten Himmelswesen reflektieren augenscheinlich eine enorm bedeutsame Figurenkomposition Michelangelos (1475–1564), die allegorischen Liegefiguren auf den Medici-Grabmälern in der Neuen Sakristei der florentinischen Kirche San Lorenzo. Die zwischen 1520 und 1534 geschaffenen Bildwerke dieser Sepulturen gehören zu den einflussreichsten Skulpturen der Renaissance und wurden bald nach ihrer Entstehung vielfach kopiert<sup>11</sup>. Zahllose Künstler fertigten neben Zeichnungen Reduktionskopien an, um die innovativen



Abb. 4 Personifikation des Tages, Reduktionskopie von Michelangelos Grabmal des Guiliamo di Medici, Wachs, wohl 18. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Bildfindungen als Studienmaterial und Muster verwenden zu können. Zu den bekanntesten kleinformigen Kopien dieser Monumente gehören die Terrakotten Johann Gregor van der Schardt (um 1530–1591) aus dem Nürnberger Kunstkabinett des Paulus Praun (1548–1616)<sup>12</sup>. Doch auch weniger bekannte Stücke, wie die bisher keinem konkreten Künstler zuzuweisende Wachsplastik der Personifikation des Tages vom Grabmal des Guiliamo di Medici im Germanischen Nationalmuseum, dokumentieren die anhaltende Faszination und Vorbildhaftigkeit einer Komposition, die bald zum feststehenden Bildtyp avanciert war (Abb. 4)<sup>13</sup>.

Dass auch der Bildschnitzer des Trienter Retabels von diesen namhaften Bildwerken Kenntnis besaß, liegt selbst angesichts seiner im Vergleich zu den Vorbildern augenscheinlich simplen Schöpfungen nahe. Möglicherweise ließ er sich von Nachzeichnungen zu Komposition und Positionierung seiner Putten inspirieren. Aufgrund der langen Rezeptionsgeschichte der Medici-Grabmäler lässt sich von dieser Bezugnahme allerdings keine konkrete Datierung des Retabels ableiten.

Da der Altaraufsatz angeblich aus Trient kommt, wo sich formale Einflüsse aus dem Norden mit solchen aus Oberitalien mischten, ist zu fragen, ob diese stilistische Verquickung an ihm abzulesen ist und er – ähnlich dem die Bauten des Welschtiroler Landadels zwischen etwa 1550 und 1650 kennzeichnenden »Übersetzer Stils«, der Elemente der oberitalienischen Renaissance mit lokalen Formen verschmolz – eine eigenständige Ausprägung der Bildschnitzerei und Retabelbaukunst des Trienter Landes dokumentiert. Interessante Bezüge existieren zunächst zu Werken im westlich an das Trentino angrenzenden Alpenraum. Die Region um den im Deutschen Sünders geheißenen Ort Sondrio in den Bergamasker Alpen ist heute eine lombardische Provinz. Sie besteht im wesentlichen aus dem Veltlin (Valtellina) sowie den beiden Talschaften Kleven (Chiavenna) und Worms (Bormio). Zwischen 1512 und 1797 gehörte sie zu den Drei Bünden, einem Freistaat, dessen Zentrum auf dem Gebiet des schweizerischen



Abb. 5 Retabel des St.-Bartholomäus-Altars, Werkstatt der De Donati, Mailand, um 1500/1510. Civo (Veltlin), San Bartolomeo

Kantons Graubünden lag. Aufgrund des Fernhandels, den Venedig über den San-Marco-Pass, die kürzeste Verbindung vom Bergamaskischen nach Graubünden, mit Süddeutschland abwickelte, kamen die Ortschaften des Veltlin vor allem im 16. und 17. Jahrhundert zu ansehnlichem Wohlstand. Das Kircheninventar jener Zeit zeugt noch heute in beredter Weise davon. Die ältesten architektonisch strukturierten Ädikula-Retabel in dieser Gegend entstanden bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts, und ihre Auftraggeber orientierten sich in die bedeutenden Städte der südwestlichen Lombardei, die Kunstzentren Mailand und Pavia.

Zu den wichtigsten damaligen Vertretern der Mailänder Holzskulptur gehörten die zwischen 1484 und 1524 wirkenden Brüder Giovanni, Pietro und Giovanni Ambrogio De Donati. Ein Beispiel für ihre ungewöhnliche Altarbaukunst ist das etwa vier Meter hohe Monument mit stark farbig gefassten Szenen aus dem Leben des Apostels Bartholomäus in der gleichnamigen Kirche von Civo, das vermutlich im ersten Jahrzehnt nach 1500 entstand (Abb. 5)<sup>14</sup>. Über einer flachen Predella erhebt sich ein aus drei Registern mit je drei Bildreliefs bestückter Mittelteil, dem in der unteren Zone



Abb. 6 Retabel des Marienaltars, Giovan Angelo Del Maino und Tiburzio Del Maino, Pavia, 1516–1519. Morbegno (Veltlin), Marienkapelle

zwei flankierende Nischentabernakel angefügt sind, und das in einem flachen Dreiecksgiebel endet.

Auch die in Pavia zwischen 1496 und 1536 tätige Werkstatt der Brüder Giovan Angelo und Tiburzio Del Maino lieferte in die raue Gebirgsregion. Diese Bildschnitzer schufen unter anderem den Altar im Dom zu Como, und auch im Veltlin überkamen monumentale Werke ihres Ateliers, so in der Marienkapelle von Morbegno (Morbegno) und in San Lorenzo in Ardenno<sup>15</sup>. Der zwischen 1509 und 1514 geschaffene Comer Altar mit Szenen aus der Vita des heiligen Abbondino gleicht einer Fassade aus zwei gestaffelten Architekturzonen mit Gesimsen sowie abschließender Ädikula und birgt im oberen Register eine dreifache, mit Bildwerken besetzte Arkade, während darunter eine Mittelnische mit dem Standbild des Heiligen von Bildreliefs umgeben ist. Das von 1516 bis 1519 errichtete Marienretabel von Morbegno suggeriert einen riesigen Tempietto mit reliefbestückter Predella, einer flachen Mittelnische mit einem älteren Gemälde der Gottesmutter sowie flankierenden Reliefs und Figurennischen (Abb. 6). Seine architektonische Erscheinungsweise ist von vegetabil verzierten Simsens und Risaliten dominiert. Der kurz vor 1536 datierte Altar in Ardenno setzt sich über einer niedrigen Sockelzone ebenfalls aus zwei Registern mit Ädikula-Aufsatz zusammen, die unten eine Mittelnische und durch Halbsäulen davon getrennte Kompartimente mit je zwei

übereinander angeordneten Reliefs, oben dagegen eine Arkade aus drei Bogenstellungen aufweisen.

Im Gegensatz zum Trienter Altar des Germanischen Nationalmuseums zeichnen sich diese Monumente – ebenso wie gleichzeitige Werke bisher namenloser Meister etwa in der Kirche San Maurizio in Ponte und in der St. Martinskirche in Postalesio, aber auch eines inschriftlich verbürgten Vincenz von Brixen in San Vittore in Caiolo – durch eine entschieden stärker ausgebildete Tiefendimension und kräftigere Plastizität aus<sup>16</sup>. Der Mittelteil ist meist zweizonig strukturiert, und Vollskulpturen spielen, wenngleich in einigen Fällen auch Gemälde das Zentrum einnehmen, hinsichtlich des Bildschmucks neben seltener eingesetzten Reliefs die wesentliche Rolle. Zumal jene Werke sämtlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden, sind schließlich auch die formalen Qualitäten der Bildschnitzerei anderer Art.

In dieser Hinsicht zeigt eine Gruppe vermeintlich von einheimischen Bildschnitzern geschaffener Altäre stärkere Ähnlichkeit mit den figurenreichen Szenen des Nürnberger Exponats. Ihr Hauptwerk bildet das vier Meter hohe, um 1650 datierte Retabel in der Pfarrkirche San Stefano in Matsch (Mazzo), das einer anonymen, in der Region ansässigen Werkstatt zugeschrieben wird (Abb. 7)<sup>17</sup>. Sein Schöpfer führte die Kompositionsform der großen Schauwände fort, verlieh ihr aber eine barocke Note. Dem großformatigen, wiederum mit Reliefs der Rosenkranzgeheimnisse geschmückten und von drei Figurennischen aufgebrochenen Ädikula-Retabel sind zwei vegetabil umwucherte Säulen vorgeblendet, die einen Architrav mit Segmentbogen und vollplastischem Schmuck – unter anderem zwei auf den Giebelschrägen lagernden Putten – tragen. Wiewohl die Architekturglieder bereits modernere, bewegtere Ornamentik zeigen und der säulengestützte Architrav die plastische Monumentalität entschieden steigert, stellen strenge Orientierung an Fassadenaufriß, abbreviaturartiger Einsatz der Hintergrundarchitektur, Faltengebung der Gewänder und Bildung der Wolkenformationen Elementen zeigen und gleichartige stilistische Qualitäten demonstrieren. Ähnliches gilt für das ebenfalls anonyme, später mit neuen Figuren bestückte Architekturgehäuse des Marienaltars der der Gottesmutter und dem heiligen Alexander geweihten Kirche von Lovero sowie das Retabel in der St. Maria-Magdalena-Kirche am selben Ort, die ebenfalls um 1650 entstanden sind und weitere Beispiele jener damals hier wirkenden Kräfte darstellen<sup>18</sup>.

Ähnlich mächtige, architektonisch konzipierte Retabel entstanden im 17. Jahrhundert auch im Trentino, gleichwohl weisen sie meist die klassische Form des Ädikula-Altars mit einem oder zwei Säulenpaaren auf<sup>19</sup>. Eine kompositorisch unserem Exponat gleichende flache Schauwand ist aus dieser Region bisher nicht bekannt. Allerdings existieren Monumente, die hinsichtlich des skulpturalen Schmucks prinzipiell stilistische Verwandtschaft besitzen, etwa Werke Antonio Hailis, eines aus der Lombardei zugewanderten Meisters. Noch stärkere Affinität weisen Arbeiten der Bezzi auf, einer in Cusiano im Sulztal nordwestlich Trients





Abb. 7 Rosenkranzretabel, um 1650.  
Mazzo (Veltlin), San Stefano

beheimateten Bildschnitzerfamilie, die für ihre Altaranlagen mit überreicher Dekoration und effektvoller Ausstrahlung bekannt ist. Insbesondere sind diesbezüglich die Werke der Brüder Cristoforo (1620–1695) und Giandomenico Bezzi (1622–1698), etwa in Campo Denno oder Malé, in Betracht zu ziehen<sup>20</sup>.

Es darf vermutet werden, dass auch der Matscher Rosenkranzaltar von einem Künstler aus dem Umkreis jener welschtiroler

Kräfte kommt. Stilistisch noch näher als die Reliefs dieses Stückes stehen unserem Retabel eine Anzahl von Bildwerken am Rosenkranzaltar der Pfarr- und Wallfahrtskirche Sta. Maria Assunta in Santa Maria in Calanca, einem Dorf im Graubündner Calancatal, das sich nebst dem südlich in die Ebene von Bellinz (Bellinzona) auslaufenden Misoxtal (Mesolcina) zwischen Veltlin und Tessin schiebt. Der monumentale Schmuck des von einem Baldachin



Abb. 8 Heiligenmartyrium und Putto an der Predella des Rosenkranzaltars in der Pfarr- und Wallfahrtskirche Sta. Maria Assunta, Santa Maria in Calanca (Graubünden), um 1665



überwölbten südlichen Seitenaltars aus der Zeit um 1665 besteht aus einer hölzernen Wandverblendung in Gestalt einer geschnitzten Blattranke mit Medaillons der Rosenkranzmysterien. Davor erhebt sich ein Polygon auf einer Predella, die mit szenischen Reliefs und Putten geziert ist (Abb. 8)<sup>21</sup>. Wie die Rosenkranzreliefs in der rückseitigen Ranke ähneln sie den Bildwerken des Retabels im Germanischen Nationalmuseum handschriftlich so stark, dass man von der Entstehung in derselben Werkstatt ausgehen darf. Selbst die Farbfassung und die mit dem Pinsel aufgetragene Strukturierung der Gesichter weisen engste Gemeinsamkeiten auf, so dass geringe Abweichungen, wie die Formung der Wolkengebilde, zu vernachlässigen sind, zumal solche Einzelheiten mit unterschiedlichen Händen jenes Ateliers erklärt werden können.

Da man in der Region eine Reihe weiterer Bildwerke und Retabel findet, die eindeutig aus dem selben Atelier hervorgingen, ist dessen Tätigkeit zwischen die Jahrhundertmitte und um 1680 einzugrenzen. Dazu gehören zwei mannshohe, um 1650 entstandene Kerzenstöcke mit stehenden Putten in San Giulio in Roveredo, die beiden, wohl etwas jüngeren Leuchterengel in San Lorenzo in Arvigo und der 1679 vollendete Hochaltaraufsatz der Pfarrkirche von Sta. Domenica, ein architektonisches Monument aus Predella, zwei ein großes Leinwandgemälde rahmenden Pilasterpaaren mit knabenhaften, als Karyatiden fungierenden Engeln und einem Sprenggiebel mit Ädikula, die der des Nürnberger Altars gleicht<sup>22</sup>. Die Schöpfer dieser Werke sind unbekannt. Die formale Affinität

ihrer Arbeiten zur Holzbilderei der Bezzi weist allerdings eindeutig auf die Herkunft aus Welschtirol.

Zu schlussfolgern ist daher, dass auch unser Retabel das Werk eines dort beheimateten oder dort ausgebildeten Meisters ist. Da es sich offensichtlich an einem in Misox und Calanca gängigen Typ des Rosenkranzaltars orientiert, könnte es für eine Kirche dieser Talschaften entstanden sein. Die von dortigen Kräften gefertigten Ädikula-Retabel, wie jenes in San Carlo in Lostallo, um 1640, oder das in San Rocco zu Soazza<sup>23</sup>, um 1650, bergen in der zentralen Nische allerdings stets ein Bildwerk, während die kleinformatischen, das Zentrum rahmenden Rosenkranzmysterien gemalt sind. Demnach folgt unser Rosenkranzaltar im Kern zwar jenem Typ, die dort gemalten Bildbestandteile sind hier jedoch geschnitzt und das dort skulptural ausgeführte Element war hier gemalt. Da der Entwerfer unseres Retabels außerdem auf die Addition eines an jenen Rosenkranzaltären stets anzutreffenden Säulenpaars verzichtete, erscheint die architektonische Gliederung für seine Entstehungszeit ungewöhnlich altertümlich.

Stilistische Lokalisierung und Datierung des »Trienter Altars« sind somit inzwischen präziser benennbar. In den Möglichkeiten, dass das 1892 angekaufte Rosenkranzretabel in Welschtirol entstand oder in der westlich davon liegenden Alpenregion, das heißt im Gebiet zwischen Veltlin und Misox von einem Bildschnitzer aus dem Trentino geschaffen wurde, oder dass ein auch in jener Gegend wirkender beziehungsweise dorthin liefernder Meister

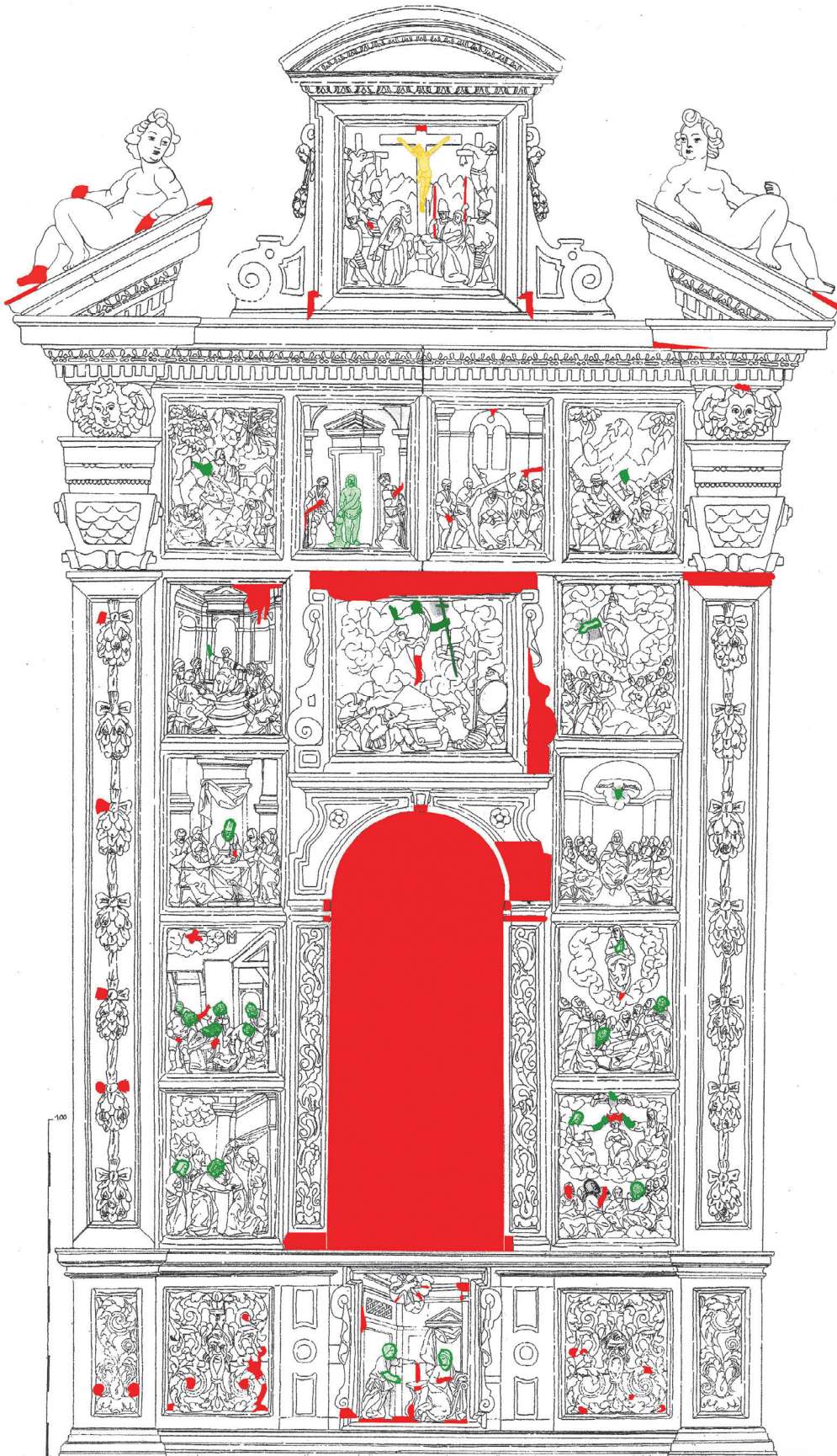


Abb. 9 Rosenkranzretabel,  
Rekonstruktionszeichnung mit fehlen-  
den Teilen (rot), Ergänzungen des  
19. Jahrhunderts (grün) und sekundä-  
rer Christusfigur im Kreuzigungs-  
relief (gelb)



Abb. 10 Rosenkranzretabel,  
Sprenggiebel, Rückseite

Anregungen übernahm, die er in einem Werk für ein Gotteshaus in Trient umsetzte, liegt freilich bereits die nächste, weiterhin offene Frage. Ohne weitere, umfangreiche Forschungen, die diese Landschaften stärker in den Blick zu nehmen und kunsttechnische wie stilistische Vergleiche in einer Art Feldstudie durchzuführen haben, wird sie sich allerdings nicht beantworten lassen.

### Herstellungstechnik und Konstruktion

Die kunsttechnische Untersuchung begann mit der Erfassung sowie der fotografischen und zeichnerischen Dokumentation aller Einzelteile und Bruchstücke, um die ursprüngliche Anordnung und Vollständigkeit des Altaraufsatzes zu klären. Hilfreich war dabei die Aufnahme werktechnischer Merkmale, die zusätzliche Hinweise zur Zusammengehörigkeit bestimmter Teilstücke lieferten. Dadurch ließen sich die ursprüngliche Herstellung, spätere Veränderungen und Schäden nachvollziehen. Erkenntnisse zu künstlerischen Techniken der ursprünglichen Oberflächengestaltung, zu Überarbeitungen und Schadbildern konnten bei der mikroskopischen Untersuchung gewonnen werden. Zusätzlich wurden zur Klärung von Schichtenfolgen der Fassung mehrere Querschliffe angefertigt und untersucht.

Die detailgenaue Rekonstruktionszeichnung (Abb. 9) veranschaulicht das Aussehen und den beinahe vollständigen Bestand des Altaraufsatzes. Die Füllung der Mittelnische fehlt nach der Beschreibung im Bestandskatalog von 1910 schon seit dem Erwerb. Alle weiteren wesentlichen Komponenten, einschließlich der 15 figürlichen Reliefs, sind jedoch vollständig erhalten. Als weiteres wichtiges Ergebnis stellte sich heraus, dass die Fassung weitgehend original ist.

Die Abfolge der ursprünglichen Herstellung und Gestaltung des Altaraufsatzes kann nach der Untersuchung wie folgt rekonstruiert werden: Die Größe des Altaraufsatzes mit einer Höhe von etwa 430 cm und einer Breite um die 250 cm erforderte eine Konstruktion aus einzelnen Teilen. Vor Ort vermutlich an einer rück-

seitigen Hilfskonstruktion befestigt, entstand dann der Eindruck einer geschlossenen Fassade. Die kastenähnlichen Konstruktionen der sieben einzelnen Komponenten – Predella, zwei Seitenkästen, Nischenbogen, Auferstehungsrelief, Sprenggiebel und Bekrönungsrelief – sind aus Nadelholz gezimmert. Die Rückseiten blieben meist sägeroh (Abb. 10). Eckverbindungen wurden teilweise über Schlitz und Zapfen hergestellt. Vorwiegend finden sich aber stumpfe Verbindungen, die mit geschmiedeten Eisennägeln gehalten werden. Im Gegensatz zu den konstruktiven Teilen wurden die figürlichen Reliefs, die Putten auf dem Sprenggiebel und die plastische Ornamentik – Feigengehänge, Knorpelwerk und geflügelte Puttenköpfe – aus Laubholz, vermutlich Linde, geschnitzt<sup>24</sup>. Für die Werkblöcke der Reliefs ist dabei die handwerklich eigentlich unübliche Verwendung von Stammmittelstücken mit Kernholz charakteristisch. Nach der Montage aller Einzelteile mit Nägeln in und an den Kastenkonstruktionen begann die Arbeit des Fassens.

### Zur Technik der Fassung

Die schon an den Schreinerarbeiten festzustellende, ausgesprochen ökonomische Arbeitsweise setzt sich bei der Herstellung der Fassung fort. Ausschließlich die dem Betrachter zugewandten Flächen wurden in mehreren Schichten weiß grundiert<sup>25</sup>. Verunreinigungen wie Pigmentteilchen und Schmutz in der Grundierung bezeugen die saloppe Arbeitsweise der Fassmaler. Ein andernorts übliches Schleifen der getrockneten Grundierung scheint trotz nachfolgender Vergoldung nicht erfolgt zu sein. Vermutlich glättete man die Oberfläche leicht mit einem befeuchteten Lappen.

Mit Ausnahme der Reliefs, der Putten und Puttenköpfe sowie der Rücklagen der Grotteskenfelder der Predella wurden anschließend alle Altaroberflächen vergoldet und in einigen Partien weiter verziert<sup>26</sup>. So schmückten zum einen feine Punzenreihen die Rücklagen der Feigengehänge an den Seitenkästen und der rechten Altaraußenseite. Weiterhin akzentuierten farbige Lüster



Abb. 11 Rosenkranzretabel, Relief mit der Himmelfahrt Christi, Sgraffitomuster auf den Gewändern

Binnenflächen beispielsweise innerhalb der geschnitzten Voluten am Bekrönungsrelief. Eine Steigerung der angewandten Verzieretechniken wird bei der Gestaltung der figürlichen Reliefs deutlich. Bei der Sgraffito-Technik vergoldete man zahlreiche Details wie Gewänder, Wolken, Attribute, Architekturelemente und natürlich Rüstungen und Waffen wie zum Beispiel im Relief der Auferstehung. Anschließend überzog man die Vergoldung mit verschiedenfarbigen opaken oder halbtransparenten Farbschichten und schabte dann mit Hilfe eines Stäbchens schmale Linien in die getrocknete Farbe. Die so teilweise wieder zum Vorschein gebrachte Vergoldung bewirkt im Zusammenspiel mit den unterschiedlichen Farbüberzügen eine Erscheinung, die an textile Oberflächen erinnert (Abb. 11). In dem um 1400 erschienenen »Il libro dell'arte« des florentinischen Malers Cennino Cennini (um 1370–um 1440) beschrieben, ist die auch Radierung genannte Sgraffito-Technik besonders in Italien, den Niederlanden und Spanien eine häufig anzutreffende Art der Verzierung<sup>27</sup>.

Zur Ausschmückung vor allem der vergoldeten Rüstungen bemalte man die Vergoldung mit brauner Farbe freihändig ornamental oder figürlich. Eine solche Pinselzeichnung liegt beispielsweise auf dem Schild eines Soldaten im Relief der Kreuzigung (Abb. 12).

Locker und zügig wie die Ausführung der Sgraffitomuster und Pinselzeichnungen wurden die übrigen Flächen in den Reliefs far-



Abb. 12 Rosenkranzretabel, Relief mit der Kreuzigung Christi, Pinselzeichnung auf Schild und Rüstungen der Soldaten

big bemalt. Auf einer dicken, gelblichen Leimung der Grundierung liegt die hauchdünne Malschicht. Ihre matte Oberfläche steigert die Leuchtkraft der hellen, eher kalttonigen Farben. Licht- und Schattenlinien gliedern monochrom gehaltene Architekturhintergründe, gemalte Pflanzen beleben die Landschaften der Bildszenen. Die Bemalung der Inkarnate der Relieffigürchen wie auch der Putten und Puttenköpfe zeichnet eine gleichermaßen rationelle Arbeitsweise aus. Ganzflächig bedeckt ein rosafarbener Fleischtön die Oberflächen, wobei die Wangen kräftiger rot ausgemischt sind. Darauf liegen einschichtig Augenbrauen, Lidstrich, Pupille und Mund. Als charakteristisch können die kreisrunden schwarzen, vom Lidstrich beschnittenen Pupillen bezeichnet werden. Den einfach braun bemalten Haaren der Puttenköpfe und Putten sind Blattgoldstreifen effektiv auf die Höhen der geschnitzten Locken aufgesetzt. Die Rücklagen der Grotteskenfelder an der Predella und am Zahnstab des Sprenggiebels wurden abschließend matt in blau und grün ausgelegt.



Abb. 13 Volckamer-Kapelle im Germanischen Nationalmuseum, 1896

Nach Beendigung der Fassarbeiten an den Einzelkomponenten und Fixierung der Putten mit Nägeln auf den Schrägen des Sprenggiebels konnte der Aufbau des Altaraufsatzes vor Ort beginnen. Zur Befestigung an oder vor der Kirchenwand diente eine Hilfskonstruktion, von der sich noch Brettteile an der Rückseite des Sprenggiebels erhalten haben. Der schlechte Zustand der Rückseite lässt auf einen geringen Abstand zur Kirchenwand schließen.

Einen wesentlichen Hinweis auf den ursprünglichen Standort im Kirchenraum liefert die Fassung der linken Altaraußenseite. Sie trägt im Gegensatz zu Hauptansichtsseite und rechter Altaraußenseite einen ockerfarbenen Anstrich. An der Predella ist der spiegelbildliche Grotteskenkopf nicht plastisch aufgesetzt und vergoldet, sondern nur in Rottönen linear gemalt. Die als Sparfassung zu verstehende Bemalung belegt anschaulich, dass die linke Altarseite vom Betrachter nur in geringem Maß einsehbar war. Es ist davon auszugehen, dass sie zur Kirchenwand zeigte, die verzierte gegenüberliegende Seite lag wie die Hauptansichtsseite im Blick des Betrachters. Der Altaraufsatz funktionierte demnach als Seitenaltar, der seinen Standort an der Ostwand im nördlichen Seitenschiff eines Kirchenraums oder einer Seitenkapelle hatte. Ein weiterer Beleg für diese Positionierung kann mit der Ausarbeitung der Putten auf dem Sprenggiebel gegeben werden. Die Ungleichheit der flach geschnitzten Rückseite und Haarlocken des linken Putto zu dem auch rückseitig vollplastisch ausgeformten Körper und den Haarlocken des rechten Putto ist nur mit der Einsehbarkeit auf Grund seiner Platzierung zu erklären.

### Objektgeschichte

Nach den Befunden am Objekt ist davon auszugehen, dass sich der Altaraufsatz seit seiner Entstehung bis zur Übernahme durch den Bozner Kunsthändler, der ihn 1892 ans Museum verkaufte, am gleichen Standort befand. Aus diesem Zeitraum stammen Gebrauchsspuren wie zahlreiche Wachsspritzer und Einstiche von Nägelchen sowie Reißzwecken, die vermutlich der Befestigung von Textilien am Altar dienten. Zwei größere Löcher oberhalb der Nische entstanden wahrscheinlich bei der Anbringung einer Vorhangstange. Tiefgreifendere Veränderungen fanden in der Mittelnische statt. Auf der ursprünglichen Vergoldung der Nischenlaibung konnte eine weitere Vergoldung und die darüberliegende, heute sichtbare blaue Bemalung festgestellt werden. Weiterhin zeigt die historische Raumsansicht von 1896 eine bleiverglaste Tür vor der Nische (Abb. 13), von der heute nur mehr die gusseisernen Türkloben erhalten sind. Die Befunde legen nahe, dass die blaue Ausmalung der Nischenlaibung möglicherweise im Zusammenhang mit dem Einbau der Glastür steht. Vermutlich noch am ursprünglichen Standort fand nach Entfernen des einstigen Bildes eine Umnutzung der Nische zu einer Art Schrein statt. Ähnlich der historischen Präsentation im Museum diente er der Aufstellung liturgischen Geräts. Werktechnische Merkmale, die über die Art des ursprünglichen Inhalts der Mittelnische Aufschluss geben können, fehlen.

Zu einem unbestimmten Zeitpunkt, der jedoch noch vor der Erwerbung durch das Museum lag, erfuhr der Altaraufsatz eine

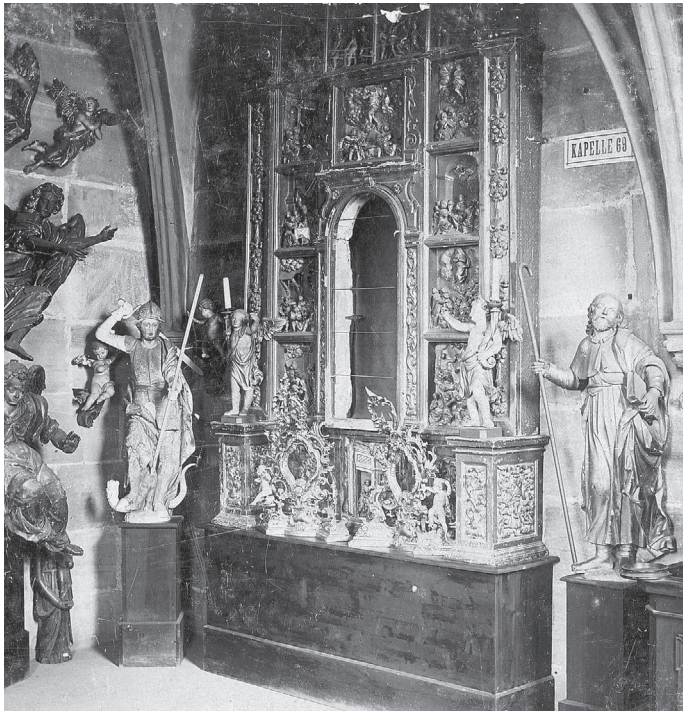


Abb. 14 Das Rosenkranzretabel an der Nordwand der Volckamer-Kapelle, um 1900

umfangreiche Reparatur und Restaurierung. Die wichtigste Maßnahme stellte dabei die Ergänzung von 15 Figurenköpfen und 13 Gliedmaßen in den Reliefs dar, die verloren gegangenen waren (Abb. 9). Wie in der Rekonstruktionszeichnung markiert, handelt es sich vorwiegend um Reliefs der unteren Altarhälfte, die leichter zugänglich waren. Zu den Figurenköpfen wurde die Christusfigur im Relief der Geißelung vollständig neu geschnitzt. Die fehlende Christusfigur im Relief der Kreuzigung ersetzte man durch eine kleinere Figur aus anderem Zusammenhang.

Alle Ergänzungen unterscheiden sich durch ihre scharfkantigere Ausarbeitung und ihre im Verhältnis etwas zu großen Dimensionen von den Originalen. Nach der Montage wurden Ergänzungen und angrenzende Oberflächen grundiert und farbig bemalt. Die dunkle Farbpalette nimmt dabei auf die zu diesem Zeitpunkt bereits stark gealterte, dunkle Erscheinung der Erstfassung Bezug. Zeitgleich zu den Ergänzungen sind Ausbesserungen mit Goldbronze auf beschädigten Partien der Vergoldung und in der Nischenlaibung zu sehen. Ein Überzug, vermutlich Leim, auf der gesamten Oberfläche ist ebenfalls dieser Restaurierungsphase zuzuordnen.

Da der Bozner Kunsthändler Alois Überbacher als Bildhauer belegt ist, liegt die Vermutung nahe, dass die Ergänzungen und Ausbesserungen vor dem Verkauf in seiner Werkstatt ausgeführt wurden. Ob Reparaturen an der Konstruktion, wie rechts in der Mittelnische und an der linken Altaraußenseite, mit ungefassten Nadelholzbrettern gleichzeitig oder schon zu einem früheren Termin erfolgten, bleibt unklar.

Über die Herkunft des Objektes gibt neben der Aussage des Händlers und der stilistischen Lokalisierung ein Frachtaufkleber mit der Beschriftung »Trento-Bozen/Gries Südbahn. Tiroler Linie« auf der Rückseite des Sprenggiebels Aufschluss. Folglich gelangte der Altaraufsatz mit der Eisenbahn von Trient nach Bozen, wahrscheinlich direkt in den Kunsthandel. Kleinere Papieraufkleber mit der Nummer »104« markierten wohl die Zusammengehörigkeit der Einzelteile.

Nach dem Ankauf des Altaraufsatzes zusammen mit einer Gruppe Südtiroler Skulpturen durch das Museum reisten die Objekte im Jahr 1892 von Bozen nach Nürnberg. Auffällige Mengen Heu und Stroh in Ritzen und Ecken der Altarteile könnten von einer Transportpolsterung stammen. Unmittelbar nach seinem Eintreffen in Nürnberg erfolgte die Plazierung in der Volckamer-Kapelle über der Sakristei der Kartäuserkirche, die seinerzeit gerade als Präsentationsraum für »kirchliche Gegenstände des 17. und 18. Jahrhunderts« eingerichtet wurde. Offenbar steht die Erwerbung des Retabels sogar im Zusammenhang mit dem in jenem Jahr verabschiedeten Beschluss des Verwaltungsrates, »auch die Epoche des Barocks und Rokokos in das Gebiet des Museums zu ziehen«<sup>28</sup>. Rückblickend auf das Jahr 1892 resümierte die Museumsleitung nämlich, dass »eine größere Anzahl tirolischer, in Holz geschnittener, kirchlicher Figuren des 16.-18. Jahrhunderts« angekauft worden sei, die man »zur Ausstattung der Volckamer-Kapelle verwendet, die zur Aufnahme der kirchlichen Geräte und Skulpturen des 16.-18. Jahrhunderts bestimmt ist und in der auch ein großer, vergoldeter Altaraufsatz mit Szenen der Passion im Relief, dem 16. Jahrhundert angehörig und aus Südtirol, Aufstellung gefunden hat«<sup>29</sup>.

Die leere Mittelnische war damals noch von der bereits erwähnten Glastür verschlossen und zeitweilig mit kirchlichem Gerät bestückt (Abb. 13). Außerdem präsentierte man auf den Eckrisaliten der Predella zuweilen nicht zugehörige barocke Leuchterengel, die zwar den Eindruck verfälschten, aber eine offenbar gewünschte malerische Atmosphäre des Ensembles herzustellen halfen. Vor dem Untersatz selbst waren darüber hinaus um 1900 Reliquienostensorien des 18. Jahrhunderts und barocke Kleinplastik aufgestellt (Abb. 14).

In dieser Form behielt das Monument seinen Platz bis zu Beginn des Zweiten Weltkriegs, allerdings vermelden die Sammlungsführer der Zwischenkriegszeit, dass der Raum »dem allgemeinen Besuch nicht zugänglich« war. Wollte man jene Bestände einschließlich den »reich vergoldeten Altaraufsatz der Barockzeit aus Südtirol« besichtigen, hatte »man sich an den Aufseher in der Gemäldegalerie« zu wenden<sup>30</sup>.

Vermutlich wurde das Retabel mit den meisten anderen, ab 1941 sukzessive ausgelagerten Museumsgütern von seinem bisherigen Platz entfernt, wozu es zwangsläufig demontiert worden sein muss. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs magazinierte man die von den Auslagerungsorten zurückgebrachten Einzelteile des Werkes zunächst in Interims- und später in neu errichteten Depots.



Abb. 15 Rosenkranzretabel, Einzelteile im Depot vor der Restaurierung

### Erhaltungszustand

Staub überzogen und verschwärzt, fleckig und in einzelnen Bruchstücken lagerten die Teile des gefassten Altaraufsatzes seit Ende des Zweiten Weltkriegs in den Skulpturendepots des Germanischen Nationalmuseums (Abb. 15). Da seit Jahrzehnten in seine Einzelteile zerlegt und deponiert, war die Kenntnis zum eigentlichen Aussehen des großformatigen Altaraufsatzes weitgehend verloren gegangen. Zwei historische Raumsichten der Volckamer-Kapelle aus den Jahren 1896 und um 1900 zeigen den Altar im Hintergrund (Abb. 13, 14)<sup>31</sup>. Im 1910 veröffentlichten Bestandskatalog von Walter Josephi findet sich lediglich eine Beschreibung des Objektes ohne Abbildung.

Der schlechte Zustand des Altaraufsatzes zu Beginn der Untersuchungen im Jahr 2006 hat mehrere Gründe. Staub, Kerzenrauch und Weihrauch über knapp 300 Jahre im Kirchenraum ließen die Vergoldungen und Bemalungen stark dunkeln. Schon zum Zeitpunkt der plastischen Ergänzungen im 19. Jahrhundert führte

diese Erscheinung zu deren entsprechend angepasster dunkler Bemalung. Die damals gewünschte Vereinheitlichung der Oberfläche durch einen Überzug trug zusätzlich zur Vergrauung bei. Fleckigkeit und weitere Verdunklung entstanden außerdem mit dem großzügigen Auftrag von Festigungsmittel. Diese Maßnahme kann auf Grund der Löslichkeit des Materials in Ketonen mit einem Restaurierungsprotokoll der Museumswerkstätten vom Mai 1979 in Zusammenhang gebracht werden. Hier wird neben der Verleimung eines Längsbruches einer Tafel die Festigung der Fassung mit Ponal erwähnt. Die Festigungsarbeiten waren damals notwendig geworden, da Bemalung und Vergoldung sich vermutlich in weiten Teilen kleinteilig von der darunter liegenden Grundierung trennten, aufrollten und vielerorts schon zu Fehlstellen geführt hatten. Verluste der Farbschicht sind weiterhin in den mit Sgraffito gestalteten Flächen festzustellen. Vor allem die blauen und weißen Malschichten sind fast vollständig verloren, so dass die ehemalige Streifenstruktur nur noch durch die verschieden reflektierende Oberfläche der Vergoldung ausgemacht werden kann. Bedingt durch massive Staubaufgaben wirken die Reliefs fast schwarz. Früherer Holzschädlingsbefall und Feuchtigkeitseintrag haben besonders an den rückseitigen tragenden Brettelementen zur Instabilität des Holzes beigetragen. Verwerfungen, Risse und Spannungsbrüche zeigen sich als natürliche Schadensbilder der wenig qualitätvollen Holzsubstanz und individuellen Konstruktionstechnik. Durch mechanische Beschädigungen auch während der Transporte gingen zudem plastische Teilstücke verloren.

### Konservierung und Restaurierung

Konservierungsmaßnahmen am Holzbildträger und an der Fassung standen konzeptionell im Vordergrund. Die schwerwiegendste ästhetische Beeinträchtigung, die Verschmutzung der Oberfläche, sollte nach Möglichkeit vor Beginn der Festigungsarbeiten reduziert werden (Abb. 16). Um die Lesbarkeit der ursprünglichen Fassungsgestaltung und Farbigkeit wieder zu gewinnen, wurde weiterführend eine detaillierte Reinigung der Oberflächen angestrebt. Vergrünte Ausbesserungen mit Goldbronze auf der Vergoldung und in der Nischenlaibung sollten zu Gunsten einer gealterten, leicht beschädigten, ursprünglichen Oberfläche entfernt werden. Der Grundsatz, das weitgehend erhaltene Aussehen der Entstehungszeit zu zeigen, galt als Argument für die Abnahme der formal unpassenden Ergänzungen von Köpfen und Figuren in den Reliefs. Zudem stand ihre an den verschmutzten Zustand des Altaraufsatzes angepasste Farbigkeit im Kontrast zur gereinigten hellen originalen Bemalung. Erst nach Abschluss der Reinigung und Entfernung aller jüngeren Zutaten sollte darüber entschieden werden, in welchem Umfang Retuscharbeiten auszuführen wären.

Größe und Zustand des Altaraufsatzes machten eine gute Planung der Abfolge aller Arbeitsschritte der Konservierung und Restaurierung unerlässlich. Beginnend mit der Abnahme lose





Abb. 16 Rosenkranzretabel, Relief mit der Auferstehung Christi, Zustand vor der Restaurierung



Abb. 17 Rosenkranzretabel, Relief mit der Auferstehung Christi, Zustand nach Reinigung und Ergänzung fehlender Holzteile



Abb. 18 Rosenkranzretabel, Relief mit der Auferstehung Christi, Zustand nach der Restaurierung

auf liegender Verschmutzung mit Pinsel und Staubsauger erfolgte sukzessive die weiter reichende Reinigung der Vergoldungen und Bemalung mit Radierpulvern. Je nach Verschmutzungsgrad wurden Oberflächen schrittweise bis zu 15 Mal behandelt. In den abschließenden Arbeitsgängen konnten mit Hilfe von Radierstiften letzte Schmutzreste gezielt punktuell entfernt werden (Abb. 17). Nachträgliche Überzüge und Festigungsmittelreste, in denen oft Schmutz eingebettet war, lösten sich mit Alkohol- beziehungsweise Keton- oder Butylacetatgemischen. An die Reinigung schloss sich die Konsolidierung der kleinteilig abgelösten Fassungsschollen der Farbschicht und Vergoldung an den Untergrund an<sup>32</sup>. Die mit den plastischen Ergänzungen von Köpfen in den Reliefs aufgebrauchten Übergrundierungen und Übermalungen auf den Reliefs konnten im Anschluss an die Abnahme der Ergänzungen mit Lösemittelgemischen ebenfalls angequollen und mechanisch entfernt werden. Gleichmaßen ließen sich die Bronzeausbesserungen auf der Vergoldung reduzieren. Nach Beendigung der Reinigungs- und Konsolidierungsarbeiten an der Fassung wurde die Festigung der Holzsubstanz mit Kunstharz durchgeführt<sup>33</sup>. Sie bildete die Grundlage für die sich anschließende holztechnische Stabilisierung und Wiederbefestigung konstruktiver Teile (Abb. 17).

In Anbetracht der formalen Gestaltung des Altaraufsatzes wählte man zwei unterschiedliche Wege für die plastischen und farblichen Ergänzungen. Bei irreversiblen Beschädigungen der Holzsubstanz der Ornamentik und innerhalb der figürlichen Reliefs – wie dem Fehlen der Figurenköpfe oder der Christusfigur in der Kreuzigung – wurde zur Wahrung der ursprünglichen Gestaltung auf plastische Ergänzungen verzichtet. In den Fassungsflächen der Reliefs und der Altararchitektur schuf eine Retusche der nach der Reinigung weiß hervortretenden Fehlstellen Ruhe und Klarheit. Mit Trockenpigmenten und Mowilith 20 in Ethanol ausgeführt, wurden die Malschichtverluste so in das überkommene, gealterte Gesamtbild integriert (Abb. 18).

Bei Fehlstellen und Beschädigungen der Holzsubstanz der Retabelarchitektur entschied man sich dagegen für Ergänzungen, die neu gefasst und vergoldet die geschlossene Form des Altaraufsatzes wieder herstellen. Kanten und Profilecken wurden hier zum Teil auf das umgebende Niveau gekittet und retuschiert.

Für die Aufstellung des Altaraufsatzes in den neu eingerichteten Räumen der Schausammlung wird eine Montagewand gebaut, die im Format hinter den Umriss des Altares springt. Die einzelnen Kompartimente hängen dann individuell befestigt und gestützt, ohne die darunter befindlichen Teile mit ihrem Gewicht zu belasten, und bieten dem Betrachter ein ganzteiliges, einheitliches Bild. Über die Frage der Präsentation der leeren Mittelnische wird erst im Zusammenhang mit dem Aufbau des Retabels unter den endgültigen Ausstellungsbedingungen – Raumwirkung, Betrachtenebene, Lichtverhältnisse – im Herbst 2009 entschieden<sup>34</sup>.

Frank Matthias Kammel, Elisabeth Taube

## Anmerkungen

- 1 Josef Braun: Altarretabel. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1. Hrsg. von Otto Schmitt. Stuttgart 1937, Sp. 544, 553.
- 2 Vgl. Norbert Huse–Wolfgang Wolters: Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590. München 1986, S. 164. – Giuseppe Bergamini–Paolo Goi–Giuseppe Pavanello–Gabriella Brussich: La Scultura nel Friuli-Venezia Giulia, Bd. 2: Dal Quattrocento al Novecento. Pordenone 1988, S. 42–56, 82–92.
- 3 Otto Nussbaum: Die Aufbewahrung der Eucharistie. Bonn 1979, S. 434–437.
- 4 Peter Bernhard Steiner: Andacht und Anschauung. Zur Ikonographie des Rosenkranzes. In: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, Bd. 14, 1984, S. 20–43.
- 5 Petrus Canisius: Catechismi latini et germanici. Kritische Neuausgabe. Hrsg. von Fridericus Streicher, Bd. 2. München 1936, S. 288.
- 6 Heinrich Denzinger: Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Compendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen. Hrsg. von Peter Hünermann. 37. Aufl. Freiburg i. Br. 1991, S. 578–579.
- 7 Franz Huter: Von den Deutschen im alten Trient. In: Mundart und Geschichte. Festschrift für Eberhard Kranzmayer. Hrsg. von Maria Hornung. Wien 1967, S. 187–188. – Hans Hoehenegg: Bruderschaften und ähnliche religiöse Vereinigungen in Deutschtirol bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Innsbruck 1984, S. 187–188.
- 8 La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo. Ausst.Kat. Palazzo Ducale Genua. Hrsg. von Franco Buggero–Piero Donati. Mailand 1999, Nr. 47, S. 204–206.
- 9 Erwin Poeschel: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden; Bd. 4: Die Täler am Vorderrhein. Basel 1942, S. 255.
- 10 Fritz Hoffmann: Der Kirchenbegriff des hl. Augustinus. München 1933, S. 263. – Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4.1: Die Kirche. Gütersloh 1976, S. 43.
- 11 Vgl. Raphael Rosenberg: Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulptur Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung. München–Berlin 2000, S. 77–119.
- 12 Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1994, S. 362–364.
- 13 Erwerbungen, Geschenke, Leihgaben. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1998, S. 234–235.
- 14 Raffaele Casciaro: La scultura lignea lombarda del Rinascimento. Mailand 2000, S. 130, 311.
- 15 R. Casciaro (Anm. 14), S. 201, 324–326, 334–335. – Vgl. Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Bd. 9: Provincia di Sondrio. Rom 1938, S. 12–14, 188–189.
- 16 Inventario (Anm. 15), S. 44–46, 222–223, 235–236.
- 17 Inventario (Anm. 15), S. 162–163.
- 18 Inventario (Anm. 15), S. 156–157.
- 19 Raffaella Colbacchini: Altari e scultura lignea del Seicento. In: Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento. Hrsg. von Andrea Bacchi–Luciana Giacomelli. Trient 2003, Bd. 1, S. 451–487.
- 20 Domizio Cattoi: Per la storia dell'intaglio barocco in Trentino. In: Scultura in Trentino (Anm. 19), Bd. 1, S. 524–526 (A. Haili); Bd. 2, S. 82–88 (Bezzi).

## Rosenkranzretabel

Welschtirol, um 1650/60

Konstruktion aus sieben Einzelkomponenten, Nadelholz (tragende Teile) und Laubholz (Reliefs, plastische Ornamentik, Putten), originale Farbfassung mit weißer Grundierung, Polimentvergoldung, Punzierung, Sgrafittomustern, Pinselzeichnung und farbigen Bemalungen. Sparfassung auf linker Altaraußenseite; 24 Figurenköpfe und -teile, Christusfiguren aus Geißelung und Kreuzigung fehlen, Füllung der zentralen Mittelnische verloren, Ergänzungen des 19. Jahrhunderts abgenommen, H. 435 cm, Br. 255 cm, T. 50 cm

Erworben vom Bozner Kunsthändler Alois Überbacher 1892  
Inv.Nr. Pl.O. 644

Literatur: Chronik des germanischen Museums. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1892, Nr. 6, S. 95. – Neununddreißigster Jah-

- 21 Erwin Poeschel: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. 6: Puschlav, Misox, Calanca. Basel 1945, S. 294–295, Abb. 329–334.
- 22 E. Poeschel (Anm. 21), S. 161, 232, 277–278.
- 23 E. Poeschel (Anm. 21), S. 326, 383.
- 24 Im Katalog von Walter Josephi werden Pappelholz beziehungsweise Fichtenholz als Materialien für Schrein bzw. Reliefs angegeben. Worauf diese Angaben basieren, ist unklar. Da im Zuge des jüngsten Restaurierungsprojektes keine Holzanalysen durchgeführt wurden, wird hier an den allgemeinen Angaben Laub- bzw. Nadelholz festgehalten.
- 25 Der Grundierungsauftrag erfolgte im noch nicht aufgebauten Zustand. Am Sprenggiebel weisen Laufnasen auf einen Auftrag in umgekehrter Position hin.
- 26 Auf hellem rotbraunen Poliment liegen in regelmäßigen Abständen meist ganze Goldblätter.
- 27 Vgl.: Rolf E. Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 1. Stuttgart 1984. S. 229. – Manfred Koller: Damastfassungen. In: Restaura, H. 2, 2001. S. 14–122.
- 28 Peter Strieder: Die Gemäldesammlung. In: Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Hrsg. von Rainer Kahnsnitz–Bernward Deneke. München 1978, S. 602.
- 29 Neununddreißigster Jahresbericht des germanischen Nationalmuseums 1892. Nürnberg 1893, o.S. [4].
- 30 Die Kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums. Wegweiser für die Besucher. Nürnberg 1917/18, S. 173.
- 31 Claudia Maué: Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Teil 2: Bayern, Österreich, Italien, Spanien. Mainz 2005, S. 11–12.
- 32 Die Festigung der Fassung erfolgte mit der Acrylatdispersion, Lascaux Medium für Konsolidierung.
- 33 Für die Holzfestigung wurde das Produkt Plexigum PQ 28, in Shellsol T/A gelöst, eingesetzt.
- 34 Zwei Gestaltungsmöglichkeiten stehen zur Diskussion. Eine stärkere Betonung des Verlustes des ursprünglichen, zentralen Bildes entsteht bei der Variante, eine handwerklich gezimmerte Holztafel in dem Holzfarbton anderer ungefasseter Oberflächen des Objektes einzusetzen. Eine solche Holztafel wäre als Rückseite hinter einem Leinwandgemälde denkbar. Außerdem entspräche die Ansicht dann dem Zustand bei Verlust eines der Reliefs. Eine objektivere Gestaltung würde das Material der Sockel im Ausstellungsraum in der Mittelnische zeigen. Ob die neutrale Oberfläche eines eloxierten Aluminiums allerdings neben der Pracht des goldenen Altaraufsatzes zu bestehen vermag, kann erst nach der Aufstellung beurteilt werden.

## Abbildungsnachweis

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1 (Monika Runge), 10, 15, 16 (Daniela Franz), 11, 12, 17, 18 (Anke Lorenz), 9 (Daniela Franz/Elisabeth Taube), 4 (Jürgen Musolf), 2, 13; Nürnberg, Carl Leidig: 14; Reproduktionen aus La sacra Selva (Anm. 8) 3, R. Casciaro (Anm. 14) 5, 6, Inventario (Anm. 15) 7, E. Poeschel (Anm. 19) 8.

resbericht des germanischen Nationalmuseums 1892. Nürnberg 1893, o.S. [4]. – Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910, Nr. 548, S. 328–330.

Untersuchung, Konservierung und Reinigung: Diplom-Restauratorin Daniela Franz, Berlin, unter Mitarbeit von Diplom-Restauratorin Jeanette Koletzki und Diplom-Restauratorin Christine Götz. Kittung und Retusche: Diplom-Restauratorin Anke Lorenz, Nürnberg, unter Mitarbeit von Diplom-Restaurator Henrik Seidel und Student Gregor Balak; Puttenfiguren: Praktikantin Stefanie Schindler. Holztechnische Maßnahmen und Neufassungen: Diplom-Restaurator Karsten Skwierawski, Gera. Sämtliche Arbeiten erfolgten in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, Frühjahr 2006 bis Sommer 2008.