



Enthüllungen

Restaurierte Kunstwerke
von Riemenschneider bis Kremser Schmidt

GERMANISCHES
NATIONAL
MUSEUM

Enthüllungen

Restaurierte Kunstwerke
von Riemenschneider bis Kremser Schmidt

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

19. 10. 2008–25. 1. 2009

Verlag des Germanischen Nationalmuseums



Das Projekt wurde unterstützt von der Ernst von Siemens Kunststiftung, München.



**Ausstellungskatalog
des Germanischen Nationalmuseums**

Herausgeber:

Germanisches Nationalmuseum
Generaldirektor G. Ulrich Großmann

Projektleitung:

Frank Matthias Kammel, Daniel Hess

Ausstellungs- und Schriftleitung:

Frank Matthias Kammel

Redaktion:

Christine Kupper

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-936688-36-8

Bildmotive auf dem Einband siehe Abb. S. 10, 26

Gesamtherstellung:

DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

INHALT

Vorwort

5

Frischer Glanz und neues Wissen

Ein Restaurierungsprojekt, seine Ziele und seine Folgen

6

Kann man Restaurieren outsourcen?

Von der Zusammenarbeit mit freiberuflichen Restauratoren

12

Heilige auf Flügeln

Zwei Relieffiguren aus der Werkstatt des Daniel Mauch

17

Bildwerk und Reliquiar

Eine Muttergottes aus der Werkstatt Riemenschneiders

29

Albrecht Altdorfers Tafeln der Florianslegende

41

Wertvolles Kunstgut aus der Nürnberger Frauenkirche

Maria und Joseph vom Hochaltar des Hans Peisser

51

Hans Wertinger und die Freuden des Landlebens

65

Faszination der Präsenz

Die Wachsbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz

83

Meisterwerk aus Plattenkalk

Ein lebensgroßes Kreuzifix der süddeutschen Renaissance

95

Goldene Fassade

Ein Renaissanceretabel aus Trient

103

Barocker Heiligenkult in Niederösterreich

Martin Johann Schmidts Altargemälde für die Pfarrkirche St. Vitus in Stockern

121

Vorwort

Bei allen Diskussionen um Funktionen und Aufgaben des Museums in Gegenwart und Zukunft ist eine der Zielsetzungen der Institution vollkommen unbestritten: die Bewahrung kultureller Güter. Der Begriff ist vielschichtig und impliziert die Rettung vor unwiederbringlichem Verlust und die grundsätzliche Erhaltung des Kulturguts für nachfolgende Generationen ebenso wie die angemessene Aufbewahrung und die Sicherung der materiellen Substanz sowie das Ergreifen geeigneter Maßnahmen, um dem unaufhaltsamen Verfall entgegenzutreten und den Objekten ein dem ursprünglichen möglichst nahe kommendes Erscheinungsbild sichern oder verleihen zu helfen.

Mit der Ausstellung »Anti-Aging für die Kunst. Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit« beleuchtete das Germanische Nationalmuseum 2004 eine wichtige Facette dieses Arbeitsfeldes. Der Fokus war auf Probleme und Methoden der Restaurierung gerichtet. Historische Entwicklung und Forschung auf dem Gebiet der Konservierung, Rekonstruktion und Wiederherstellung von Kunstwerken wurden anhand der Arbeitsweisen im Institut für Kunsttechnik und Konservierung des Germanischen Nationalmuseums zur Diskussion gestellt.

Mit der Ausstellung »Enthüllungen. Restaurierte Kunstwerke von Riemenschneider bis Kremser Schmidt« wird dieses Themenfeld erneut angerissen. Allerdings ist nun ein ganz anderer Aspekt in den Blick genommen. Die Präsentation umfasst eine Anzahl hochrangiger Gemälde und Skulpturen, die zwischen dem frühen 16. und dem 18. Jahrhundert entstanden und in den letzten vier Jahren aufwendig restauriert worden sind. Einige der Werke waren lange Zeit ausgestellt, andere lagerten seit Jahrzehnten im Depot, da Mittel und Möglichkeiten zur Wiederherstellung fehlten.

Unter der wissenschaftlichen Aufsicht von Restauratoren und Kunsthistorikern des Germanischen Nationalmuseums konnten sie endlich den schon lange als wünschenswert betrachteten Maßnahmen unterzogen werden, die freiberuflich tätige Kollegen ausführten.

Mit den jüngst angestregten Restaurierungen, die diese Objekte für die neue, 2009 zu eröffnende Schausammlung zur Kunst von der Renaissance bis zur Aufklärung in bestem Zustand verfügbar machen, verbanden sich wichtige kunsttechnologische und kunstgeschichtliche Untersuchungen: So zeigen sich die Werke inzwischen nicht allein in einem ganz neuen Erscheinungsbild, auch unsere Kenntnisse über ihre Entstehung und Geschichte konnten in vieler Hinsicht wesentlich erweitert werden. Die Ausstellung präsentiert die Gemälde und Skulpturen erstmals nach ihrer Bearbeitung, und diese Publikation hält die entsprechenden Ergebnisse fest.

Ermöglicht wurde das Restaurierungsprojekt durch die großzügige finanzielle Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, die 2008 ihr 25jähriges Bestehen begeht. Der Stiftung sei für diese Förderung und ihr Entgegenkommen herzlich gedankt. Besonderer Dank geht dabei an den ehemaligen Vorsitzenden und jetzigen Ehrenvorsitzenden des Stiftungsrates, Herrn Dr. Heribald Nährger. Sein Wohlwollen und sein lebhaftes Interesse an der Sache, seine Kenntnisse zur gegenwärtigen Situation der Museen und sein Verständnis für die daraus resultierenden Probleme waren wesentlicher Motor zur Initiierung dieses nun erfolgreich abgeschlossenen Projekts.

G. Ulrich Großmann

Frischer Glanz und neues Wissen

EIN RESTAURIERUNGSPROJEKT, SEINE ZIELE UND SEINE FOLGEN

2008 findet ein vier Jahre währendes umfangreiches Vorhaben am Germanischen Nationalmuseum seinen Abschluss, das der Restaurierung von 21 Kunstwerken galt, hochrangigen, zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert entstandenen Skulpturen und Gemälden. Es ist Teil eines in vielfacher Hinsicht noch umfangreicheren Projekts, das in der Sanierung und Neugestaltung jenes Teils der Schausammlung besteht, in dem Grundzüge der deutschen Kunst- und Kulturgeschichte von der Renaissance bis zur Aufklärung dargestellt werden. Im Zusammenhang mit der Erarbeitung einer Konzeption für diesen Ausstellungsteil wurde rasch ein gravierendes Problem sichtbar: Die personellen Ressourcen des museumseigenen Instituts für Kunsttechnik und Konservierung reichten bei weitem nicht aus, um sämtliche notwendigen Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten am Bestand des auszustellenden Kunstgutes vornehmen zu können. Besonders drastisch stellte sich diese Situation bei den Gattungen Skulptur und Gemälde dar. Da die neue Konzeption der Schausammlung unter anderem eine Reihe von Werken berücksichtigt, die aufgrund ihres unbefriedigenden Erhaltungszustandes über Jahrzehnte magaziniert waren, bestand also die Gefahr, die inhaltliche Planung nicht in der vorgesehenen Weise verwirklichen zu können.

Außerdem setzt eine neue Darstellung kunst- und kulturgeschichtlicher Zusammenhänge immer auch die Forschung am einzelnen Objekt voraus, um dieses auf modernster Grundlage bestimmen und in seinen vielfältigen Bezügen ausdrucksstark fruchtbar machen zu können. Kunstgeschichtliche Forschung aber ist heute ohne die Verbindung mit der vom Restaurator geleisteten kunsttechnischen Untersuchung nur eingeschränkt möglich. Oft führt gerade die Verzahnung stil- und formengeschichtlicher Schlüsse sowie kulturhistorischer Erkenntnisse mit Ergebnissen der technologischen Beobachtung zu neuen, überraschenden Ergebnissen für die Beurteilung von Kunstwerken, ihre Entstehungsprozesse oder ihre Geschichte.

Ein Restaurierungsprojekt mit dieser doppelten Zielsetzung also war geboten, der Herstellung der Präsentationsfähigkeit bedeutender, bisher lange nicht gezeigter Exponate sowie der Ermittlung neuer Erkenntnisse durch die Verquickung kunsttechnischer Untersuchung und kunsthistorischer Forschung. Das in dieser

Weise umrissene Vorhaben ließ sich schließlich nur dank der engagierten Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, ermöglichen. Es bildet somit eine wesentliche Grundlage für die Darstellung bestimmter inhaltlicher Sequenzen im neuen Ausstellungsbereich und die Voraussetzung für vielfachen Zugewinn hinsichtlich der Geschichte einzelner Objekte, also deren kunst- und kulturhistorischer Bedeutung.

Ausstellungskonzept und Restaurierung

So wird die zukünftige Schausammlung im Bereich der Frühen Neuzeit etwa die Kunst um 1600 thematisieren. Die Bildkünste jener Periode sind von einer ungewöhnlichen Vielgestaltigkeit an Ausdrucksweisen gekennzeichnet. Diese stilistische Vielfalt fand in der Kunstgeschichte in den Begriffen Spätrenaissance, Manierismus und Frühbarock ihren Niederschlag. Sie bezeichnen nahezu gleichzeitige, jedoch formal verschiedenartige Erscheinungen mit unterschiedlichem geistigen Gehalt. So steht die bildende Kunst an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert im Spannungsfeld von Tradition und Innovation. Offensichtlich sind Orientierungen an dem von der Antike geprägten Formengut. Daneben entstanden Werke, die neueste Errungenschaften der italienischen Kunst reflektieren. Schließlich fallen retrospektive Züge auf: Stilmittel der Dürerzeit wurden aufgegriffen und umgewandelt. Sowohl Kirche und Adel als auch das Bürgertum bedienten sich dieser Palette formaler Mittel gleichermaßen. Sie nutzten sie auf eigene Weise zur Veranschaulichung sozialer Stellung, gesellschaftlicher Ansprüche und ideeller Ziele.

Eine Möglichkeit, diese vielschichtigen Entwicklungen und komplexen Beziehungen darzustellen, ist die Konfrontation unterschiedlichster in jener Zeit entstandener Werke der verschiedensten Gattungen (Abb. 1). So wird man dort etwa den herzförmigen Altar aus der Schlosskapelle von Colditz, den Lucas Cranach der Jüngere 1584 malte, neben dem Marienaltar sehen können, den der Münchner Stadtmaler Christoph Schwarz 1580/81 für das Jesuitenkolleg der bayerischen Residenzstadt schuf. Bisher waren die fast gleichzeitig entstandenen Werke im Kontext von Cranachschule und Reformationszeit beziehungsweise der Kunst des

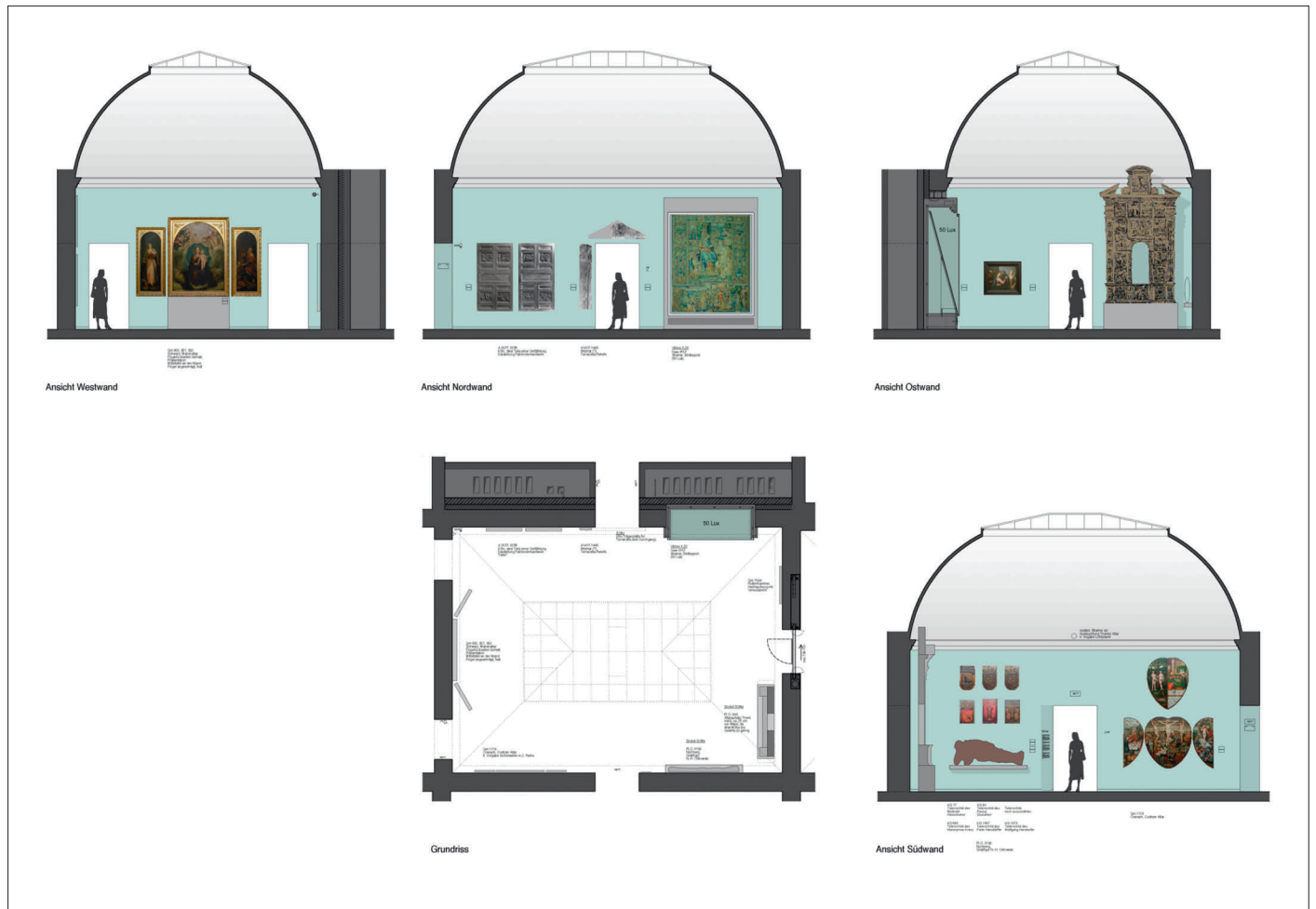


Abb. 1 Kunst um 1600, Wandaufsicht des Raums 110 in der neuen Schausammlung zur Kunst von der Renaissance bis zur Aufklärung, Jürgen Wolff, Staatliches Bauamt Erlangen-Nürnberg, 2007

17. Jahrhunderts präsentiert, da das Schwarzsche Gemälde mit sichtbaren Einflüssen der venezianischen Malerei Tizians und Veroneses manieristische und bereits frühbarocke Konstellationen aufweist¹. Die zukünftige Gegenüberstellung wird deutlicher als bislang die Gleichzeitigkeit des stilistisch Ungleichzeitigen demonstrieren.

Ein großformatiger Wismarer Bildteppich, Teile der bildnerisch gezierten Wandvertäfelung aus dem Kölner Fassbinder-Zunftthaus und formal bewusst retrospektiv gestaltete Nürnberger Totenschilder werden exemplarisch einen ungewöhnlichen Eindruck von den unterschiedlichen Ausprägungen der Spätrenaissance in Nord-, West- und Süddeutschland vermitteln². Neben Teilen des reichen Fassadenschmucks vom Wismarer Fürstenhof, einem der bedeutendsten norddeutschen Bauwerke der Frühen Neuzeit, soll außerdem ein monumentales Ädikula-Retabel aus Trient die Möglichkeiten der Rezeption italienischer Renaissance-ornamentik und -architektur nach 1600 in ungewöhnlicher Weise vor Augen führen.

Am letztgenannten Objekt jedoch hätte diese geplante Zusammenschau scheitern können. Der über vier Meter hohe Altaraufsatz aus dem südlichen Alpenraum war nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr aufgestellt worden. Den Grund für die Jahrzehnte währende Magazinierung bildete der enorme, aufgrund anderer Aufgaben bisher nicht zu leistende Restaurierungsaufwand an der Holzkonstruktion, den bildnerischen Elementen und der Farbfassung des Stückes. Für die schlüssige Verwirklichung des Konzepts stellt es jedoch, zumal in der deutschen Museumslandschaft einzigartig, ein unverzichtbares Element dar. Die Aufnahme der umfangreichen und aufwendigen Restaurierung des Altaraufsatzes in das von der Ernst von Siemens Kunststiftung finanzierte Projekt war daher wichtige Voraussetzung und grundlegendes Element für eine innovative konzeptionelle Darstellung eines kunsthistorischen Phänomens. Nicht zuletzt lieferten die restauratorischen Maßnahmen und ihre Ergebnisse Impulse für die präzisere Datierung und regionale Bestimmung sowie die kulturhistorische Bewertung des Monuments.



Abb. 2 Miniaturarsarg des Tobias Peller von Schoppershof, Nürnberg, 1650. Nürnberg, Privatbesitz

Impulse für die Forschung

Ein zweites in dieser Beziehung besonders sprechendes Beispiel, an dem sich die weitreichende Bedeutung des Restaurierungsvorhabens ablesen lässt, ist die lebensgroße, vermutlich 1600 entstandene Wachsbüste des Nürnberger Patriziers Johann Wilhelm Loeffelholz. Das 1861 ins Museum gelangte Stück hatte das Licht der Ausstellungssäle aufgrund seines lädierten Zustands nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr erblickt. Es war somit jedoch nicht nur dem öffentlichen Bewusstsein entschwunden. Obgleich

publiziert und daher wissenschaftlichem Interesse durchaus zugänglich, war das Bildnis, das den Dargestellten in faszinierender Weise lebhaft vergegenwärtigt, auch von der Forschung seitdem nicht mehr wahrgenommen worden.

Da es das einzige lebensgroße Bildwerk der Nürnberger Wachsplastik ist, das wir heute kennen, gebührt ihm ein besonderer Rang. Es in der Geschichte der lokalen Bildnerei in diesem Material weiterhin unberücksichtigt zu lassen, würde geradezu eine Verfälschung bedeuten. Außerdem lassen sich an diesem Werk ebenso spezifische wie richtungweisende kulturgeschichtliche Fragestellungen entwickeln, zumal sein schützendes Gehäuse im Zuge der Untersuchung als original zugehörig erkannt wurde. So gelangten Intention und ursprünglicher Verwendungszweck oder Gebrauch des ungewöhnlichen Bildes erstmals in den Fokus des Interesses.

Über die wichtige Stellung hinaus, die das Stück im Themenkreis des Porträts der Frühen Neuzeit in der neuen Schausammlung einnehmen wird, befruchtet seine Wiederherstellung unter anderem die Forschung zur Kultur des privaten Totengedenkens. Vermutlich ist sein Verwendungszweck nämlich in diesem Kontext zu suchen, und insofern regt es dazu an, neue Bezugfelder herzustellen, etwa zu solchen bisher kaum bekannten Objekten wie dem Miniaturarsarg des Tobias Peller von Schoppershof, der ebenfalls aus Wachs besteht und ganz offensichtlich zum Andenken des 1650 verstorbenen Patriziers geschaffen wurde (Abb. 2). Aufgrund des Porträts in Standeskleidung besteht seine Funktion nicht im drastischen Hinweis auf die Vergänglichkeit des Lebens, sondern eindeutig in der Erinnerung an den Toten. Indem es einem bestimmten Moment des Bestattungszeremoniells – der Aufbahrung – Dauer verleiht, stellt es ausdrücklich einen intimen Gegenstand dar, an dem fortdauernde Trauer einen konkreten Ort finden und jenseits des Grabes ausgelebt werden konnte.

Nimmt man außerdem etwa die ungewöhnlichen, zwischen 1624 und 1699 entstandenen lebensgroßen Totenbildnisse von Mitgliedern der Familie Viatis-Peller, einer der seinerzeit bedeutendsten Nürnberger Patriziersippen, in den Blick, die mit aufgebahrten Leichnamen ein dem Miniaturarsarg ähnliches Motiv zeigen, und fragt nach dem Bestimmungsort dieser mit einem geradezu privaten, familiären Charakter bedachten Porträts, stellt sich die Frage nach der Funktion ebenfalls, und auch hier liegt das private Totengedenken nahe (Abb. 3)³.

Wie diese Gemälde und der Miniaturarsarg wäre die lebensgroße Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz als Sachzeuge entsprechender Rituale und einer diesbezüglichen Tradition und Kultur im frühneuzeitlichen Nürnberg zu befragen. Das Beispiel bezeugt also, wie ein wieder zugänglich gemachtes Werk Fragestellungen weit über das Objekt hinaus anzuregen vermag. Außerdem demonstriert es, in welcher Weise Restaurierungsmaßnahmen beziehungsweise die in diesem Zusammenhang durchgeführten technologischen Untersuchungen kunstgeschichtliche Forschung anregen können.



Abb. 3 Bartholomäus II. Viatis auf dem Totenbett, Nürnberg, 1644. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

In der Substanzsicherung und der Herstellung von Zuständen, die den ursprünglichen möglichst nahe kommen, erschöpft sich Restaurierung also nicht. Die Objekte erscheinen nämlich aufgrund zahlreicher während der Untersuchungen entdeckter Details vielfach in vollkommen neuem Licht. Die Auffindung eines bisher unbekanntes Depositoriums in der Brust einer Muttergottesfigur von Tilman Riemenschneider zum Beispiel wirft ebenfalls die Frage nach der ursprünglichen Funktion des Bildwerkes auf. Eine abgebrochene Schraube im Haupt der Josephsfigur, die zum Hochaltarretabel des Hans Peisser in der Nürnberger Frauenkirche gehörte, lässt weitreichende Schlüsse auf den Fertigungsprozess spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Holzskulpturen zu, scheint sie doch Beleg für eine schon seit längerem diskutierte These zur Einspanntechnik des zu bearbeitenden Holzblocks zu sein, die bisher mangels Indizien nicht bewiesen werden konnte. Zwei Relieffiguren aus der Werkstatt Daniel Mauchs, um ein weiteres Beispiel zu nennen, lassen sich jetzt als Teile ein und desselben Altarflügels interpretieren und damit den Schluss auf die Dimensionen eines verlorenen Retabels zu. Da es zu den größten bekannten Werken dieses Ulmer Bildschnitzers gerechnet werden muss, ergeben sich nun ganz neue Sichtweisen auf dessen Werkstattpraxis.

Präsentation und Neubewertung

Das Projekt ermöglichte es ferner, den weltweit größten und bedeutendsten Bestand an Monatsbildern und Darstellungen des

Landlebens des Landshuter Hofmalers Hans Wertinger nach einheitlichen Kriterien untersuchen und restaurieren zu lassen. Die seit 1899 bis 2002 in verschiedenen Konvoluten und entsprechend unterschiedlichen Erhaltungszuständen erworbenen Gemälde zeigen erstmals ein homogenes Erscheinungsbild und beeindrucken nach der Beseitigung der fleckig braunen Überzüge durch überraschende Frische und Tiefenwirkung. Die kleinformatigen Gemälde sind im Hinblick auf das Kolorit, die Lesbarkeit der vielen kulturgeschichtlich höchst aufschlussreichen Details und die malerischen Qualitäten neu zu entdecken (Abb. 4, 5). Ohne die zusätzlich zur Verfügung gestellten Ressourcen wäre die Restaurierung eines solchen Bestands neben den alltäglichen Verpflichtungen innerhalb des Museums nicht zu bewältigen gewesen.

Neben den Gemälden Hans Wertingers war die Restaurierung der drei als Leihgaben der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1882 im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Tafeln aus der Florianslegende von Albrecht Altdorfer seit mehreren Jahrzehnten ein großes Desiderat. Sie zählen zu den bedeutendsten Werken der Malerei der Frühen Neuzeit in den Nürnberger Sammlungen; das Bild mit der Bergung der Leiche des heiligen Florian gilt als eines der bewegendsten Gemälde der altdeutschen Malerei überhaupt. Das von der Ernst von Siemens Kunststiftung geförderte Projekt bot die einmalige Gelegenheit, die längst überfällige Restaurierung der Altdorfer-Tafeln in Kooperation mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zu realisieren. Nach Absprache mit Sammlungsleiter Dr. Martin Schawe und den Restauratoren Veronika Poll-Frommel und Jan Schmidt von den Bayeri-



Abb. 4 *Der Monat Juni*, Hans Wertinger, Landshut, um 1516 - um 1525, Zustand während der Restaurierung. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 5 *Der Monat Juni*, Hans Wertinger, Landshut, um 1516 - um 1525, Detail nach der Restaurierung. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

schen Staatsgemäldesammlungen konnten die drei Tafeln in die Werkstätten nach München verbracht, dort von Katharina Roudil untersucht und von Bruno Heimberg, dem früheren Leiter des Doerner-Instituts, restauriert werden. Die Ergebnisse dieser von großem Engagement und freundschaftlicher Zusammenarbeit getragenen Unternehmung sprechen für sich, wie etwa die Tafel mit der Leichenbergung mit ihrer überwältigenden neuen Wirkung deutlich macht.

Aus den vielen Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts, bei denen im Hinblick auf die Neueinrichtung der Schausammlung Restaurierungsbedarf bestand, fiel die Wahl auf das Altargemälde mit dem Martyrium des heiligen Veit von Martin Johann Schmidt, genannt Kremser Schmidt, dem neben Franz Anton Maulbertsch führenden Barockmaler im deutschen Sprachraum. Das Germanische Nationalmuseum besitzt einige herausragende Werke dieses äußerst produktiven und einflussreichen Malers, wobei das monumentale Altarblatt innerhalb der ansonsten stärker auf Skizzen und Entwürfe ausgerichteten Sammlung eine singuläre Stellung einnimmt. Nach der Untersuchung und Restaurierung durch Christine Götz kann das Gemälde erstmals seine Wirkung ohne die bisherigen Beeinträchtigungen durch Übermalungen und Verschmutzungen entfalten. Für kurze Zeit bietet sich die einzigartige Möglichkeit, das Hochaltarbild nach mehr als hundert Jahren zusammen mit den beiden zugehörigen Seitenaltargemälden aus der ehemaligen Pfarrkirche im niederösterreichischen Stockern zu präsentieren und die vom Künstler intendierte Gesamtwirkung nachzuvollziehen. Den Privatbesitzern der beiden im Jahr 2007 restituierten und in Wien frisch restaurierten

Gemälde sei für die Leihgabe und ihr Entgegenkommen herzlich gedankt.

Alle mit Mitteln der Ernst von Siemens Kunststiftung restaurierten Gemälde können in der neuen Schausammlung nicht nur in einem ihrer Bedeutung angemessenen Zustand gezeigt werden, auch erbrachten die technologischen Untersuchungen der Werke neue Erkenntnisse, die der Forschung wegweisende Impulse geben.

Enthüllungen

Erfreulicherweise zeitigten die angestrebten Maßnahmen zahlreiche interessante Überraschungen. Oft kamen sie Enthüllungen gleich. Ob es sich um ein bisher verborgenes Reliquiendepositorium oder den entdeckten Rest eines Einspannwerkzeugs handelt, bei den Gemälden um aufschlussreiche Unterzeichnungen oder die wieder sichtbar gemachte originale Farbigwirkung: Stets gaben diese Entdeckungen den Anstoß zur Klärung von Fragen oder die Entwicklung neuer Denkansätze, die Basis weiterer Studien und somit die Grundlage für zahlreiche neue Erkenntnisse, Enthüllungen also in einer weiteren Hinsicht. Die Präsentation der Restaurierungsergebnisse, der kunsttechnischen und kunsthistorischen Studien erfolgt nun in einer Ausstellung und in dieser Begleitpublikation – Medien der Enthüllung bisher nur in kleinen Fachkreisen ventilierten Wissens für die Öffentlichkeit.

Frank Matthias Kammel, Daniel Hess

Anmerkungen

- 1 Germanisches Nationalmuseum. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Bearb. von Kurt Löcher. Stuttgart 1997, S. 465–469.
- 2 Zum Bildteppich siehe Neuerwerbungen des Germanischen Nationalmuseums 1968. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1969, S. 223–225. – Zur Wandvertäfelung siehe Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlungen. Nürnberg 2001, S. 130. – G. Ulrich Großmann: Zwei »Zimmertüren« aus dem Kölner Fassbinderhaus. In: Monatsanzeiger, H. 239, 2001, S. 4–5.
- 3 Andreas Tacke: Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Mainz 1995, Nr. 156–160.

Abbildungsnachweis

Erlangen-Nürnberg, Staatliches Bauamt: 1; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 2 (Daniel Hess), 4, 5 (Markus Küffner), 3.

Kann man Restaurieren outsourcen?

VON DER ZUSAMMENARBEIT MIT FREIBERUFLICHEN RESTAURATOREN

Sicher hat jedes Museum, vor allem aber dessen Restauratorenschaft den Ehrgeiz, die Sammlungsobjekte in gepflegtem, ausstellungswürdigem, wenn nicht gar restauriertem Zustand präsentieren zu können, zumal wenn die Objekte in baulich sanierten und architektonisch neu gestalteten Räumen gezeigt werden sollen. Selten lassen sich Wünsche nach umfangreichen Restaurierungen erfüllen. Wie andernorts auch fehlt es an Mitarbeitern und Zeit, neben der eigentlichen restauratorischen Tätigkeit an den Objekten selbst gleichzeitig und gleich sorgfältig die vielen konservatorischen Aufgaben für die breit gefächerte Sammlungsstruktur zu erfüllen¹. So ist der Mangel an Mitarbeitern immer ein Zeit- und damit ein Geldproblem. Das Institut für Kunsttechnik und Konservierung, die Restaurierungsabteilung des Germanischen Nationalmuseums, kann nur dankbar sein, wenn durch angeworbene Mittel eine beträchtliche Zahl an Meisterwerken über den Arbeitsplan hinaus restauriert und in einen historisch zuverlässigen und ausstellungswürdigen Zustand dem Publikum anschaulich gemacht werden kann.

Die Zuwendung der Ernst von Siemens Kunststiftung ermöglichte die vertragliche Bindung von sechs freiberuflichen Restauratoren. Eine derart hohe Zahl an Gastrestauratoren, die, losgelöst von allen konservatorisch-restauratorischen Arbeiten, mit keiner anderen Aufgabe betraut waren als zu restaurieren, lässt die Frage aufkommen, warum zugunsten von Einsparungen das Instrument des Outsourcens nicht ausgebaut wird. Angeblich ergäben sich für die Haushalte Entlastungen, da für Freiberufler keine Lohnnebenkosten anfallen. Dies ist aber nur ein scheinbarer Vorteil, denn genau diese Belastungen muss ein Freiberufler in seinen Stundenlohn einrechnen, will er für seine Zukunft vorsorgen. Dem Outsourcen restauratorischer Leistungen spricht man auch deshalb gern das Wort, weil Fotografen und Restauratoren in einem Museum die einzigen Berufsgruppen sind, die ein geldwertes Produkt erstellen, auf dem freien Markt oft teuer bezahlt².

Der Fokus soll hier jedoch nicht auf das Problem gelenkt sein, wie aus der vielschichtigen Verantwortung eines Museumsrestaurators die Aufgaben für Freiberufler ohne Nachteile für ein Museum herausgeschnitten werden können oder die Restauratoren des Hauses zu Leistungen ausschreibenden und überprüfenden Verwaltungsangestellten werden. Das Augenmerk soll vielmehr

den gestellten Aufgaben und der Rolle des Institutes gelten. Die Restaurierungswerkstätten nehmen die konservatorisch-restauratorischen Aufgaben des Museums wahr, sollen und müssen hier aber auch gleichzeitig Lösungen erarbeiten, die national wie international für die Kunst des Restaurierens Gültigkeit erlangen. Die Restauratorenschaft des Germanischen Nationalmuseums hat diese Aufgabe in den letzten Jahren durch international anerkannte Projekte erfüllt³. Dem Restaurator kommt in der interdisziplinären Arbeit mit Kunst- und Kulturhistorikern sowie Naturwissenschaftlern eine seinen wissenschaftlichen Kollegen gleichrangige Bedeutung zu (Abb. 1)⁴. Konservieren und Restaurieren sind zwar manuelle Tätigkeiten, Grundlagen und Ergebnisse sind dennoch als wissenschaftlich zu bewerten. Der primäre Forschungsgegenstand des Restaurators ist das Material des Objektes – ohne die Sammlungsobjekte kann er nicht forschen. Ein grundsätzliches Outsourcing restauratorischer Leistungen gefährdet die Forschung, ein Outsourcing kann den Restaurator geradezu kaltstellen. Das Institut hätte seinen Arbeitsauftrag verloren, es könnte geschlossen werden – das Museum verlöre einen genuineen Forschungspartner.

Unter Outsourcing versteht man die externe Erledigung einer definierten Aufgabe. Es ist ein starres und wenig veränderbares Verfahren, mit dem man nur schwer auf dringend aktuelle Situationen reagieren kann⁵. Eben solche Situationen entstehen auch in einem Museum und müssen sich prompt und rasch bewältigen lassen. Als für die Ausstellungen zu den Selbstportraits Rembrandts 1999 in London und Den Haag die damals umstrittene Nürnberger Version hinsichtlich der Urheberschaft Rembrandts erneut zur Debatte stand, erbrachte das Institut für Kunsttechnik und Konservierung durch flexible Arbeit in kürzester Zeit ein spektakuläres Forschungsergebnis, durch das Rembrandt die Urheberschaft für die Nürnberger Tafel nun wohl endgültig zugestanden werden konnte. Die Werkstatt für Gemälderestaurierung bewies hier eine prompte Beweglichkeit, die in einem strikten Outsourcing-System wohl kaum möglich gewesen wäre⁶.

Freiberufliche Restauratoren, die das Germanische Nationalmuseum unter Vertrag nimmt, erfüllen höchste Ansprüche. Auch müssen sich ihre Arbeitsweisen einbetten lassen in die Restaurierungsphilosophie des Museums, die auf der Grundlage des Insti-



Abb. 1 Markus Küffner bei Untersuchungen zur Freilegung und Malschichtenfolge an dem Monatsbild »Der Juni« von Hans Wertinger

tutsgründers Thomas Brachert⁷ weiterentwickelt wurde und sich folgendermaßen thesenhaft umschreiben lässt: Alle Artefakte, seien sie noch so gut erhalten, haben ihre ursprüngliche Erscheinung verloren. Immer haben sie heute einen Zustand erreicht, der durch natürliche Alterung, Umwelteinflüsse oder mechanische Schäden wie Vandalismus oder mangelnde Sorgfalt bestimmt ist. Für Restauratoren wie Kulturhistoriker sind besonders die Veränderungen von Interesse, wie sie durch Modernisierungen bei Möbeln, Kleidung oder Musikinstrumenten regelmäßig auftauchen. Diese Anpassung an neue Gebrauchsformen, an veränderte Nutzungsbedingungen oder Geschmacksrichtungen stellen einen Sammlungsgegenstand in einen historischen Zusammenhang⁸.

Daraus ergeben sich Möglichkeiten, aber auch Grenzen einer Restaurierung. Ein Kunstwerk in seinen historischen Dimensionen, als Dokument seiner Geschichte zu zeigen, an dem sich Wandel und Veränderungen ablesen lassen, stimmt durchaus mit dem Grundkonzept des Germanischen Nationalmuseums überein, das kunst- und kulturgeschichtlich ausgerichtet ist. Restauratoren sprechen weder von neuem noch von altem Glanze (Abb. 2)⁹. Dieses Credo bestimmt den Grad einer Reinigung, den Umfang von Ergänzungen oder die Dichte einer Retusche, zuletzt auch den Glanz des Firnis. Das Erscheinungsbild unserer restaurierten Werke soll sich einfügen in das Gesamtbild der Sammlung, bei aller individuellen Erhaltung der ausgestellten Werke. Ebenso muss die Restaurierungstechnik stimmen. Die Reversibilität der eingebrachten Konservierungs- oder Retuschiermittel muss übereinstimmen mit den seit Jahren gebrauchten und bewährten Restaurierungstoffen des Institutes; sie ermöglichen zu allererst eine gemeinsame Alterung unserer Sammlungsobjekte.

Die kunsttechnische Forschung ist der dritte große Arbeitsbereich eines Restaurators. Forschung am Germanischen Nationalmuseum hat einen klaren Auftrag, die Bearbeitung der Sammlung. Voraussetzung ist die ausgewiesene Kenntnis der Sammlung.



Abb. 2 Christine Goetz bei Retuscharbeiten an dem Hochrelief der hl. Katharina aus der Werkstatt Daniel Mauchs

Wie kann nun ein Freiberufler Sammlungsforschung betreiben, wenn er nach sogenannten marktwirtschaftlichen Aspekten als billigster Anbieter punktuell beschäftigt wird¹⁰? Seine Einzelforschung mag gut sein, der Zusammenhang zu anderen Objekten des Hauses bleibt verborgen. Die fehlende Sicht des Gesamtzusammenhangs der Sammlungsbereiche macht die Bearbeitung für Katalogpublikationen unmöglich¹¹.

Restaurierungstechnik, Restaurierungsästhetik, Kunsttechnik – diese großen Bereiche restauratorischer Arbeit und Forschung erfordern die Anwesenheit der Freiberufler im Germanischen Nationalmuseum. Die unter Vertrag stehenden Kollegen müssen sich bereit erklären, die gesamte Restaurierung im Institut zu leisten. Hier entstehen nun der Kontakt und Austausch, der für die Restaurierung die Erfolgsgrundlage darstellt. Die prüfenden Restauratoren sind nun nicht in erster Linie Aufpasser über die Gäste, sondern sie stellen Fragen, geben Hinweise und Ratschläge, sie diskutieren oder stellen notwendige Informationen aus dem



Abb. 3 Diskussion zwischen Restauratoren des Germanischen Nationalmuseums und Freiberuflern zur Retusche am »Trienter Altar«

Hause zur Verfügung, die den Freien als Hausunkundigen verborgen bleiben (Abb. 3).

Ein Museum kennt verschiedene Förderungsarten, um die es sich gern bewirbt, so zum Beispiel das Sponsoring, das sich markant vom alten Mäzenatentum absetzt. Hier ist eine Gefahr versteckt, die es zu erkennen gilt, will man ihr begegnen können. Gaius Cilnius Maecenas, der artige Gefolgsmann Kaiser Augustus von unendlichem Reichtum, war in seiner Kunstförderung uneigennützig: Vergil und Horaz konnten nach Belieben dichten, auch wenn sie ihrem Wohltäter zum Dank und Ruhm Lobeshymnen widmeten. Der Sponsor dagegen hat Ansprüche. Er sucht sich den Gegenwert seines Geldgeschenkes aus, möglichst mit einem Spendenschild – soweit es sich um Ankäufe handelt, sehr zum Vorteil des Museums. Bei der Förderung von Restaurierungen durch externe Kollegen könnten aufgrund der Bevorzugung von Spitzenstücken Verzerrungen entstehen. Dann würde irgendwann nur noch Zweitrangiges übrig bleiben – exklusiv für die Restauratoren des Museums.

Die Ernst von Siemens Kunststiftung hat dem Germanischen Nationalmuseum zum zweiten Mal erhebliche Mittel für die ver-

netzte Forschung aus Kulturgeschichte und Kunsttechnik zur Verfügung gestellt¹². Diese Mittel sind als sogenannte Drittmittel zu verstehen, also private wie öffentliche Gelder außerhalb des eigentlichen Haushaltes. Die Forschungsleistung des Germanische Nationalmuseums wird in seinen Evaluierungen auch an dem Geldzuwachs gewertet¹³, den es neben den öffentlichen Haushaltsmitteln durch interessante Forschungsvorhaben einzuwerben im Stande ist. Die Drittmittelforschung hat zwei Merkmale, sie ist die Belohnung für hochrangige Forschung, aber gleichzeitig auch deren Voraussetzung. Realisiert wurde mit den zusätzlichen Geldern nicht grundsätzliches Outsourcing, sondern Erweiterung musealer Leistungen.

Wie die vorliegende Publikation wiederum beweist, ist es durchaus möglich, die wichtige Säule der Verbindung aus kulturgeschichtlicher und kunsttechnischer Forschung als museale Aufgaben auch mit Hilfe freiberuflich arbeitender Restauratoren zu erfüllen. Diese Art von Outsourcing birgt keine Gefahr, vielmehr bringt sie eine höchstwillkommene Hilfe.

Arnulf v. Ulmann

Anmerkungen

- 1 Arnulf v. Ulmann: Vom Umgang mit der Kunst – Die Arbeitsweise des Restaurators. In: Anti-Aging für die Kunst. Restaurieren – Umgang mit den Spuren der Zeit (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Band 6/ Veröffentlichung des Institutes für Kunsttechnik und Konservierung im Germanischen Nationalmuseum, Band 7). Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2004, S. 27–31.
- 2 Das Österreichische Museum für angewandte Kunst hat vor einigen Jahren seine Fotoabteilung in einen Wirtschaftsbetrieb umgewandelt. Diese Maßnahme hat den Personalhaushalt des Museums entlastet. Nun müssen jedoch die fotografischen Arbeiten zu Marktpreisen erworben werden. Auf Grund der Umorganisation hat das Museum das Recht auf die Bücher als Belegexemplare verloren, in denen Objekte des Wiener Hauses abgebildet sind. Damit muss jetzt die Museumsbibliothek die Bücher kaufen, deren Kosten die Fotopreise bei weitem übersteigen. Ferner fehlen der Bibliothek nun Tauschexemplare, durch die sie ihren eigenen Bestand kostenneutral bereichern konnte.
- 3 Zu den aktuellen Projekten des Institutes für Kunsttechnik und Konservierung siehe die Homepage des Germanischen Nationalmuseums (www.gnm.de).
- 4 Friederike Klemm: Restauratorenhandbuch 2008/2009. München 2008, S. 15–18.
- 5 Dieser Mangel an Flexibilität hat in der Wirtschaft zu einer erheblichen Verringerung des Outsourcings geführt.
- 6 In Rembrandts Werkstatt. Der Meister in Original, Kopie und Studie. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2001.
- 7 Martina Homolka: Thomas Brachert zum 65. Geburtstag. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienskunde 1994, S. 312. Es gilt hier einen Fehler zu korrigieren. Thomas Brachert

An dem durch die Ernst von Siemens Kunststiftung geförderten Restaurierungsprojekt waren folgende Restauratorinnen und Restauratoren beteiligt:

Unter Vertrag stehende Freiberufler:

Evamaria Popp (Dipl. Rest.), Blaustein:

Tilman Riemenschneider, Muttergottes (um 1520).

Werkstatt Daniel Mauch, Hochreliefs der hl. Katharina und des hl. Georg (1515/20).

Daniela Franz (Dipl. Rest.), Berlin, Anke Lorenz (Dipl. Rest.), Nürnberg, Karsten Skwierawski (Dipl. Rest.), Gera:
Rosenkranzretabel, Welschtirol (um 1650).

Peggy Zinke (Dipl. Rest.), Bamberg:

Der Kruzifixus aus Solnhofener Stein, Augsburg (um 1600).

Anke Lorenz (Dipl. Rest.), Nürnberg:

Die Wachsbüste des Johan Wilhelm Loeffelholz (1600);

Hans Peisser, Maria und Josef (um 1522/24).

Markus Küffner (Dipl. Rest.), Burghausen:

Hans Wertinger: Neun Monats- und Genrebilder (um 1516 – um 1525).

Christine Götz (Dipl. Rest.), Blaubeuren:

Martin Johann Schmidt, gen. Kremerschmidt, Die Marter des hl. Veit (1772).

war weder Schüler noch Mitarbeiter bei Johannes Taubert. 2008 wird Thomas Brachert 80 Jahre alt.

- 8 Anti-Aging für die Kunst (Anm. 1), siehe die einzelnen Katalognummern.
- 9 Thomas Brachert: Patina: von Nutzen und Nachteil der Restaurierung. München 1985.
- 10 Die Ausschreibungsordnung, die VOB, spricht nicht vom billigsten, sondern vom wirtschaftlichsten Anbieter – ein Passus, den Verwaltungen gern übersehen und die Bearbeitung von Folgen den Sachbearbeitern überlassen.
- 11 Es ist heute Stand der wissenschaftlichen Katalogarbeit, dass Kunsttechnik gleichwertige Berücksichtigung findet.
- 12 Das Germanische Nationalmuseum hat in den Jahren 1995–1997 bereits eine namhafte Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung erhalten, durch die eine Restauratorin für die Erstellung der kunsttechnischen Daten für den Katalog der Gemälde des 16. Jahrhunderts eingestellt werden konnte: Kurt Löcher: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg – Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Unter Mitarbeit von Carola Gries. Technologische Befunde Anna Bartl und Magdalene Gärtner. Stuttgart 1997.
- 13 Das Germanische Nationalmuseum wurde zuletzt im Dezember 2006 evaluiert. Der Evaluierungsbericht kann auf der Homepage der Wissenschaftsgemeinschaft Leibniz (www.wgl.de; Evaluierung, Stellungnahmen) eingesehen werden. Wichtiges Beurteilungskriterium war die durch Drittmittel finanzierte Forschung. Die Drittmittelvergabe wird als eminenten Maßstab der Förderungswürdigkeit der Forschung im Germanischen Nationalmuseum gesehen.

Abbildungsnachweis

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Monika Runge): 1–3.

Innerhalb des Projektes wurden auch die Dauerleihgaben der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen »Die Gefangennahme des hl. Florian«, »Die Vorführung des hl. Florian vor den Statthalter« und »Die Bergung der Leiche des hl. Florian« von Albrecht Altdorfer durch das Doerner Institut, München, restauriert, dessen Team und Aufgaben hier aufzuführen sind:

Voruntersuchung: Katharina Roudil (Dipl. Rest.);

Restaurierung: Bruno Heimberg;

Naturwissenschaftliche Begleitung: Dr. Patrick Dietermann, Lars Raffelt,

PD Dr. Heike Stegel;

Fotodokumentation: Sybille Forster, Bruno Hartinger, Haydar Koyupinar.

Folgende Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Institutes für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum waren in das Projekt eingebunden:

Dr. Arnulf v. Ulmann, Institutsleiter;

Werkstätten für Gemälde und Skulptur: Oliver Mack, M.A., Elisabeth

Taube (Dipl. Rest.), Harald Theiss (Dipl. Rest.), Martin Tischler M.A.,

Stefanie Schindler (Vorpraktikantin);

Werkstatt für Möbel: Martin Meyer (Dipl. Ing.);

Werkstatt für Volkskunde: Ilona Stein (Dipl. Rest.);

Werkstatt für Graphik: Roland Damm (Dipl. Rest.);

Werkstatt für Textil: Sabine Martius.



Heilige auf Flügeln

ZWEI RELIEFFIGUREN AUS DER WERKSTATT DES DANIEL MAUCH

Neben einer Vielzahl verschiedenster Antiquitäten verkaufte der Nürnberger Kunsthändler Sigmund Pickert 1872 zwei lebensgroße Relieffiguren ans Germanische Nationalmuseum, die den Ritterheiligen Georg und die frühchristliche Martyrerin Katharina von Alexandrien darstellen (Abb. 1). Beide Gestalten wenden sich leicht nach links. Georg trägt einen plissierten Waffenrock und einen Harnisch mit großem Brustkreuz. Knie und Ellenbogen sind mit Kacheln, die Unterschenkel mit Beinröhren geschützt. Auf dem lockigen Haupt sitzt ein Barett mit hochgeschlagener Krempe. Sein mit einem goldenen Stern verzierter Schild, eine Art Tartsche, lehnt hinten an seinem linken Bein. Am schmalen, locker sitzenden Gurt hängt die Scheide seines Schwertes, und während er den rechten Arm anwinkelt, um die Hand an sein Becken zu legen, umgriff er mit der Linken wohl eine heute verlorene Lanze.

Katharina ist in das übliche Frauengewand gehüllt, ein unter der Brust gegürtetes Kleid, das über dem Leib in Falten fällt, sowie einen weiten, um die Schultern gelegten Mantel, dessen Stoffmassen von der rechten Seite vor den Unterleib gezogen sind. Die auf diese Weise komponierte Draperie deutet mit rechtem Knie und Unterschenkel das Spielbein an, und neben dem schwungvoll geführten Saum und einigen kleineren Parallelen werden Oberschenkel und Unterleib von einem Geknitter aus gebrochenen, kurzen Stegen und unregelmäßigen Wülsten verdeckt. Vom Haupt, das mit einem aus Tüchern gewundenen Schappel, dem Kopfputz der Unverheirateten, geziert ist, fallen drei Strähnen langen, welligen Haares über Rücken und rechte Schulter der Jungfrau. Demonstrativ setzt die Heilige ein großes Schwert vor ihren Körper. Mit der Rechten ergreift sie den Knauf, mit der Linken die Parierstange des Henkerswerkzeugs, mit dem sie der Legende nach ob ihres Bekenntnisses zum Christentum hingerichtet wurde.

Abb. 1 Heiliger Georg und heilige Katharina, Werkstatt Daniel Mauch, Ulm, um 1515/20. Zustand nach der Restaurierung

Die Forschungsgeschichte

Wahrscheinlich verzichtete man beim Ankauf der beiden Bildwerke darauf, sich ihre Herkunft beziehungsweise die Quelle angeben zu lassen, aus der sie der umtriebige Nürnberger Antiquar erworben hatte. Zumindest fehlt jede Angabe zur Provenienz. Möglicherweise waren sie als Zeugnisse der lokalen Kunst angesehen worden. Hans Bösch, der sie im ersten, 1890 gedruckten Skulpturenkatalog des Museums publizierte, hielt sie jedenfalls für Werke der Nürnberger Bilderei zwischen 1500 und 1510. Sein Kollege Hans Stegmann folgte ihm 1905 in dieser Einschätzung und meinte, sie seien zwar stilistisch miteinander verwandt, aber »nicht zusammengehörig«. Seltsamerweise deutete er die vorher ikonographisch nicht verifizierte Georgsfigur als heiligen Laurentius und bescheinigte ihr im Gegensatz zur Katharina, die »etwas leer im Ausdruck« sei, beachtliche Qualität. Offensichtlich wäre, dass sich die Skulptur »in dem gefühlvollen, fein individualisierten Ausdruck des Kopfes und der Bildung der Details, beispielsweise des Haares und der vorzüglichen Hände [...] als ein wirklich hervorragendes Werk erweist«. Er ignorierte damit die ein Jahrzehnt zuvor geäußerte These Karl Schäfers, die Reliefs stellten »geringe Werkstattarbeiten« eines oberschwäbischen, vielleicht in Ravensburg ansässigen Meisters dar. Möglicherweise gründete Stegmann seine Ablehnung auf der tatsächlich irrigen Annahme Schäfers, dass derselbe Bildschnitzer unter anderem auch die beiden großformatigen Heiligengruppen im Germanischen Nationalmuseum geschaffen habe, die heute dem zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Memmingen tätigen Hans Thoman, dem Meister von Ottobeuren, zugeschrieben werden¹.

Den Fingerzeig Schäfers aufnehmend sprach sich Gustav A. Leinhaas 1907 grundsätzlich für eine schwäbische Provenienz aus und ordnete zumindest die Katharinenfigur der »schwäbischen Schule« zu. Sie verrate den Einfluss des Ulmer Bildschnitzers Jörg Syrlin (um 1455–1521)². Walter Josephi bezeichnete beide Skulpturen 1910 demzufolge mit einem vorsichtigen Fragezeichen als schwäbische Werke des späten 15. Jahrhunderts. Konkreter legte sich erst 1927 Gertrud Otto fest. Die Kennerin schwäbischer Skulptur erkannte die »frappante Ähnlichkeit« der Katharina mit einem dieselbe Heilige darstellenden Relief aus der Pfarrkirche



Abb. 2 Heilige Katharina aus der Pfarrkirche St. Cornelius und Cyprian in Ennetach, Werkstatt Daniel Mauch, Ulm, um 1510. Rottweil, Dominikanermuseum

St. Cornelius und Cyprian in Ennetach. Es befand sich damals bereits in der Sammlung des Rottweiler Prälaten Johann Georg Martin von Dursch, die den Kern des heutigen Dominikanermuseums bildet (Abb. 2). Sie hielt die in Kopftypus, Haltung und Gewandgebung einander sehr ähnlichen Katharinendarstellungen für Arbeiten derselben Werkstatt. In dem nur vage als Ritter bezeichneten Georg sah sie hinsichtlich Tracht und Haltung eine Parallele zur Mauritiusfigur des Hochaltares der Stadtpfarrkirche von Geislingen an der Steige (Abb. 3). Sie schrieb dieses Werk dem Ulmer

Bildschnitzer Daniel Mauch (1477–1540) zu und setzte das Stück des Museums daher in dessen Dunstkreis³. Der anonyme Eintrag zum »Meister des Geislinger Hochaltares« im letzten, 1950 erschienenen Band des von Ulrich Thieme und Felix Becker begründeten Künstlerlexikons negierte den Namen Mauch allerdings völlig. Er gliederte die Nürnberger Katharinenfigur ins Werk dieses Meisters, dessen Notnamen Paul Wescher 1924 kreiert hatte, während er die Georgsfigur unerwähnt ließ⁴.

Erst 1995 tauchten die Bildwerke schließlich wieder in der Forschungsliteratur auf: Susanne Waginis Dissertation über Daniel Mauch, die sich unter anderem Gertrud Ottos Zuschreibung des Geislinger Retabels anschloss, führte die beiden Nürnberger Figuren ohne nähere Erörterungen als um 1515 entstandene Werkstattarbeiten des letzten mittelalterlichen Bildschnitzers der Reichsstadt Ulm an.

Der Künstler

Daniel Mauch, vermutlich Sohn eines Ulmer Bürgers, hatte wohl nach Ausbildung am Ort und auf anschließender Wanderschaft im Zusammenhang mit seiner Heirat 1502/03 eine eigene Werkstatt in der Münsterstadt an der Donau gegründet. Seine Gattin Rose war die Tochter des Ulmer Malers Jörg Stocker (um 1461–1527), was nicht zuletzt darauf schließen lässt, dass er unter seinen Ulmer Künstlerkollegen einen guten Ruf genoss. Bis in die Reformationszeit florierte sein Atelier offensichtlich. Eines seiner frühesten Werke ist ein 1505 geschaffener Flügelaltar, in dessen Schrein eine vielfigurige, virtuos geschnitzte Marienkrönung zu sehen ist. Das nach seiner zeitweiligen Aufstellung in der Kirche zu Maggmannshofen so genannte Maggmannshofer Retabel, das heute in der Kemptener Marienkapelle steht, schmückte ursprünglich einen Seitenaltar in der Pfarrkirche von Frauenzell⁵.

1510 entstand der datierte und signierte Altarschrein mit der Heiligen Sippe, der sich derzeit in der Kapelle St. Franz Xaver in Bieselbach bei Augsburg befindet und zu den bedeutendsten erhaltenen Werken des Bildners gehört. Im selben Jahr vollendete er den inzwischen verlorenen Franziskusaltar für die Ulmer Barfüßerkirche, dessen Bildwerke der in derselben Stadt ansässige Maler Martin Schaffer (um 1478–1546) farbig fasste. 1514 ist ein gegenwärtig nicht mehr nachweisbarer Ölberg für die Klosterkirche von Wettenhausen belegt. Um 1515/20 entstand die nach ihrer Aufbewahrung in einer Münchner Sammlung als Oertel-Madonna bekannte qualitätvolle Muttergottesfigur, heute im Düsseldorfer Kunstmuseum, wohl im Zusammenhang eines ansonsten verschollenen Retabels, das man sich vermutlich ähnlich dem etwa gleichzeitigen Altarwerk in der Wipplinger Pfarrkirche St. Marien vorstellen muss, einem mit drei Figuren bestückten Schrein⁶.

Eine Anzahl mittelgroßer Altarschreine waren der Heiligen Sippe beziehungsweise der Großmutter Jesu gewidmet und bezeugen die damals blühende Annen-Verehrung. Das Thema ins Bild



Abb. 3 Retabel der Sebastiansbruderschaft, Daniel Mauch, Ulm, 1518/20. Geislingen an der Steige, Pfarrkirche

setzende Figurengruppen und Fragmente finden sich jetzt unter anderen im Bayerischen Nationalmuseum in München, im Rottweiler Dominikanermuseum, in der Kapelle Mariae Himmelfahrt in Sonthofen und im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 4)⁷. 1520 wurde in der Pfarrkirche von Geislingen an der Steige das von Mauch im Auftrag der dortigen Sebastiansbruderschaft, als deren Mitglied er zu jener Zeit verbürgt ist, geschaffene Retabel

auf dem Altar dieses Heiligen aufgestellt⁸. Das heute den Choraltar schmückende, von einem Gesprenge aus Kielbögen und Fialen überfangene Gehäuse birgt drei virtuose Rundfiguren vor polygonal konstruiertem Maßwerkhintergrund, die hohen Flügel tragen figürliche Reliefs.

Neben solch großformatigen Werken schuf Mauch auch Modelle für Goldschmiedearbeiten. Ende der 1520er Jahre gingen



Abb. 4 Heilige Anna Selbdritt, Daniel Mauch, Ulm, um 1520. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

seine Aufträge, möglicherweise aufgrund der reformatorischen Stimmung, zurück. 1529 hielt er sich, wohl um Arbeit bemüht, auswärts auf und ließ sich für fünf Jahre von seinen Bürgerpflichten in Ulm entbinden, um »anderenorts seiner narung nachzufahren«. Noch im selben Jahr und somit ein Jahr vor Einführung der Reformation in Ulm und zwei Jahre vor dem großen Bildersturm kehrte er seiner Heimatstadt für immer den Rücken⁹. Mit Hilfe seines in den Niederlanden weilenden Sohnes Daniel Mauch d. J. war es ihm gelungen, in Lüttich Fuß zu fassen.

Das Zentrum eines reichen Fürstbistums, an dessen Kathedrale das größte Domkapitel des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation saß, versprach einem zugewanderten Künstler damals offenbar nach wie vor gutes Auskommen. Unter anderem war er dort am Figurenschmuck des Lettners der St. Jakobuskirche beteiligt. Eine Reihe virtuoser, für Kabinette und Kunstkammern bestimmte Kleinbildwerke lässt auf einen neuen, damals ausgebauten Zweig seines Schaffens schließen. Zu den bedeutendsten Zeugnissen seines Spätwerks gehört außerdem die zwischen 1529 und 1535 geschnitzte Berselius-Madonna, die nach ihrem Auftraggeber, dem Bibliothekar der Lütticher Benediktinerabtei St. Laurent, benannt ist und heute im Lütticher Musée d'art religieux et d'art mosan aufbewahrt wird¹⁰. 1539 gab Mauch das Ulmer Bürgerrecht endgültig auf. Im Folgejahr verschied er in seiner Wahlheimat.

Verwandte Werke und ursprüngliche Funktion

Die Tatsache, dass die beiden Heiligenfiguren im Germanischen Nationalmuseum das stilistische Repertoire Daniel Mauchs aufweisen, ist von der jüngeren Forschung richtig erkannt worden. Als ebenso treffend darf die Einschätzung gelten, dass die durchschnittliche Qualität der Umsetzung des für den Ulmer Bildschnitzer eigentümlichen Formengutes dem geschulten handwerklichen Vermögen von Mitarbeitern entspricht. Das markante Jochbein der Georgsfigur und das betonte Kinn bei Katharina spiegeln ohne Zweifel Prinzipien der Mauchschen Antlitzbildung. Das für den Stil des Meisters typische Umspielen des Körpers mit brüchigstegartigen Faltenbahnen wird vom Gewand der heiligen Katharina reflektiert, erreicht aber die von Mauchs eigenhändigen Arbeiten bekannte Kühnheit und vielfach turbulente Kompliziertheit der Draperiearchitektur nicht.

Zu Recht ist daher auf die mit 122 cm freilich entschieden kleinere Figur derselben Heiligen aus Ennetach verwiesen worden¹¹. Mit der Nürnberger Katharina verbindet sie die Komposition von Körper und Gewand bis hin zur Präsentation des Schwerts und der flachen Höhlung der Rückseite. Unterschiede bestehen in dem stärker in der Frontale belassenen und üppiger geformten Antlitz sowie dem größeren Volumen der Stoffmassen unter der linken Hüfte, die von starken, fast geradlinigen Stegfalten strukturiert sind. Die somit erzielte Stämmigkeit des Körpers und Reduktion an Eleganz der Haltung bewogen Susanne Wagini vermutlich dazu, die Skulptur nicht als Werkstattprodukt, sondern als Arbeit aus dem Umkreis des Meisters zu betrachten.

Auf jeden Fall folgt sie in der Darstellung der beliebten Heiligen mit dem Schwert einem in Ulm damals geläufigen Bildtyp, findet man diesen doch auch bei Niklaus Weckmann (um 1450/55–1528), etwa auf dem Flügel des Herz-Jesu-Altars des Frankfurter St. Bartholomäus-Doms, der von einem 1509 datierten Retabel aus der St. Florinuskirche des Graubündener Bergortes Seth stammt¹². Im Œuvre Weckmanns trifft man auch den Rittertypus mit plissiertem Waffenrock und tief hängendem Gürtel, Lanze und Schwert, so beim heiligen Quirinus des 1519 datierten Eligiusretabels im Kölner Museum Schnütgen und beim Hauptmann der 1520/25 geschaffenen Kreuzigung aus Zwiefalten im Landesmuseum Württemberg¹³.

Unabhängig davon wie eng man die Katharina aus Ennetach mit der Hand Mauchs zu verbinden meint, die Funktion der Skulptur ist aufgrund der geringen Tiefe im Bildschmuck eines Retabelflügels zu suchen. Drei nicht zuletzt in den Maßen gut vergleichbare Relieffiguren im Landesmuseum Württemberg in Stuttgart dienten einst dem gleichen Zweck. Wiewohl die Figuren des heiligen Petrus, des Erzmärtyrers Stephanus, der in Diakonstracht mit den Steinen seiner blutigen Hinrichtung erscheint, und des heiligen Veit, der den dreibeinigen Ölkessel seines Bekenntertodes im Arm trägt, auch als Teile eines um 1510 in der Mauch-Werkstatt entstandenen Schreins angesprochen wurden, liegt zumindest die



Abb. 5 Heiliger Laurentius und heiliger Veit, Werkstatt Daniel Mauch, Ulm, um 1510. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg

Verwendung der beiden letztgenannten und als Pendants erscheinenden Stücke als Flügelreliefs näher (Abb. 5)¹⁴.

Seit der ersten Veröffentlichung der beiden Nürnberger Bildwerke wird die Ansicht, dass sie einst auf Altarflügel montiert waren, von der Forschung einmütig vertreten. Die aus der Zwischenkriegszeit stammende Präsentationsform trug dieser Annahme Rechnung: Blau gefasste Paneele mit roter Rahmung, auf denen die Reliefs bis zur Restaurierung befestigt waren, assoziierten die Flügel eines spätgotischen Schreins (Abb. 6/7).

Zur plastischen Vorstellung einer entsprechenden Positionierung der beiden Figuren mag darüber hinaus das Geislinger Retabel verhelfen, dessen Flügelfiguren mit gut 90 cm allerdings entschieden kleiner sind als die Heiligen im Germanischen Nationalmuseum. Den mit der Gottesmutter nebst zwei hilfreichen Putti, dem heiligen Mauritius und der heiligen Maria Magdalena bestückten Mittelteil flankieren Flügel, deren Festtagsseite Darstellungen der heiligen Rochus und Elisabeth von Thüringen tragen. Während im Schrein rundplastische

Bildwerke stehen, sind jene der schwenkbaren Teile als Reliefs gearbeitet und auf flache, im stumpfen Winkel vorstehende Konsolen gestellt. Die vorkragenden Elemente bilden somit die Standfläche für die hügelartig ansteigenden Rasenplinthen der beiden flachen, kompositorisch zur Schreinmitte hin ausgerichteten Figuren.

In vergleichbarer Weise vorstellbar ist die einstige Positionierung der beiden Nürnberger Skulpturen, besitzt doch zumindest der heilige Georg eine ähnliche Plinthe. Die Befestigung auf Konsolen entbindet somit von der Annahme schreinartig vertiefter Flügel und erklärt teilweise den Verlust der originalen Schuhspitzen beider Figuren als dem Gebrauch dieser beweglichen Teile geschuldete Abnutzungserscheinung.

Außerdem führt das intakte Retabel in der Geislinger Stadtkirche deutlich vor Augen, dass in den gleichartig ausgerichteten Nürnberger Stücken keine Pendants zu sehen sind. Da nämlich anzunehmen ist, dass diese gleichermaßen auf das Zentrum des gesamten Ensembles, den Schrein, orientiert waren, müssen sie beide von ein und demselben Flügel stammen. Ihre Körperwendung gibt den der linken Schreinseite vor. Komposition und Kopfwendungen lassen zudem auf die äußere Positionierung des Ritters und die dem Kasten nähere der Katharina sowie auf eine leichte Überlappung bei der Montage schließen. Im Vergleich zu den Maßen der Geislinger Figuren wird die unser Figuren paar tragende Fläche jedoch mehr als doppelt so groß gewesen sein als dort.

Aufgrund der vergleichbaren Draperiegestaltung des Gewandes von Katharina mit etwa 1515/20 entstandenen Werken Mauchs ist anzunehmen, dass die zwei seit 1872 im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrten Skulpturen im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, einer Periode höchster Produktivität dieses Ulmer Ateliers, entstanden sind. Da beide Stücke aller Wahrscheinlichkeit nach vom linken Flügel eines Wandelaltars stammen, bezeugen sie ein Retabel, das die vollständig erhaltenen Figurenschreine in Geislingen und Wipplingen in den Dimensionen weit überstiegen haben muss, ja sie vertreten ein Altarwerk, das alle bis in die Gegenwart erhaltenen Arbeiten Mauchs in den Maßen grundsätzlich übertrifft.

Zum Aufstellungsort dieses Schreins fehlt jeglicher Hinweis. Vom Auffinden der Objekte im Nürnberger Kunsthandel lässt sich keinerlei Schluss ableiten. Die Stadt war damals seit Jahrzehnten ein Umschlagplatz für altdeutsche Kunst, der von den unterschiedlichsten in- und ausländischen Interessenten, Sammlern, Museumskustoden, Geistlichen und Architekten gleichermaßen frequentiert wurde. Auch die drei Daniel Mauch zugeschriebenen Figuren der heiligen Ulrich, Katharina und Leonhardt des Ulrichsaltars im Rottweiler Münster beispielsweise waren 1843 bei einem Nürnberger Antiquar namens Poltschik aufgetaucht und für den neuen Standort nebst spätgotischen Altarfüßeln in einem neuen, nach Plänen des Architekten Carl Alexander Heideloff (1789–1865) ausgeführten Schrein vereinigt worden¹⁵. Woher diese um



Abb. 6 Heiliger Georg, Zustand vor der Restaurierung

1520 entstandenen Bildwerke stammten, die der Nürnberger Bildhauer und Restaurator Johann Lorenz Rotermund (1798–1866) auf Anweisung Heideloffs ergänzte, interessierte in jener Zeit augen-



Abb. 7 Heilige Katharina, Zustand vor der Restaurierung

scheinlich niemanden, so dass das damals wohl noch vorhandene Wissen darum, wie in so vielen anderen Fällen auch, verloren ging.

Die Herkunft der beiden Heiligenfiguren der Werkstatt Daniel Mauchs im Germanischen Nationalmuseum und den Bestimmungsort ihres architektonischen Gehäuses zu eruieren, bleibt also der zukünftigen Forschung vorbehalten.

Werktechnische Befunde

Die etwa 180 cm hohen und mit 15 cm Tiefe sehr flachen Relieffiguren der Heiligen Georg und Katharina sind augenscheinlich aus Lindenholz geschnitzt. Den Werkblock bildet jeweils ein recht breiter Stammblock, der seitlich mit angeleimten Bohlen auf 77 cm beziehungsweise 65 cm verbreitert ist. Manche der angestückten Bohlen liegen nicht in einer Ebene mit dem Stammblock; außerdem wurde die Schnitzerei an der rechten Seite der Georgsfigur flach abgearbeitet. Neben den bereits genannten stilistischen Indizien deuten diese Details darauf hin, dass die Relieffiguren in ihrer ursprünglichen Anordnung in einem Altarflügel überlappend montiert waren¹⁶. Dagegen führte die bisherige Montage der Figuren auf einzelne gerahmte Rückwände in der Gestaltung von Altarflügeln beim Betrachter zu der Annahme, dies wäre die zeitgenössische Präsentationsform gewesen (Abb. 6/7).

Die rückseitigen Fugen tragen Überklebungen mit Werg und Textilstücken. In gleicher Weise findet man Kaschierungen auf den Reliefvorderseiten unter der Fassung. Ungewöhnlich sind die ausgesprochen flachen Höhlungen der Rückseiten, wozu kaum Holzsubstanz abgetragen wurde (Abb. 8). Möglicherweise beabsichtigte man damit ein passgenaues Aufliegen der Skulpturen auf dem Altarflügel.

Lochreihen an der Hutkrempe und den Säumen des Brustpanzers am Relief des Ritterheiligen sowie an den Gewandborten der Katharina zeugen vom ursprünglichen Besatz mit gedübelten Holzperlen (Abb. 9). Drei ehemals in die Kopfoberseite der Figur eingesetzte Schmuckteile, möglicherweise Kronenblätter, fehlen heute bis auf wenige Holzreste.

In etwa 2 cm breiten Bohrlöchern in den Oberseiten der Köpfe beider Figuren steckt je ein abgeschnittener Holzdübel (Abb. 10). Die Forschung geht davon aus, dass solche Dübel dem Fassmaler während des Grundierens und Bemalens zum Arretieren des Objektes dienten¹⁷.

Fasstechnische Befunde

Auf der weißen Grundierung liegen großflächig gold- und silberfarbene Blattmetalle. Sie sind auf dunkles, rotbraunes Poliment angeschossen und poliert. Die Größe der Blattgoldblätter beträgt etwa 4,5 × 4,5 cm. Für die Gestaltung der Haare der Georgsfigur brachte man das Blattgold auf eine ockerfarbene, ölige Anlegesicht auf und überzog es abschließend mit rotem Farblack.



Abb. 8 Heilige Katharina, Detail der Rückseite mit Sägespuren und Höhlung sowie Einschnitt zur Befestigung von Kopfschmuck (links oben)

Was die Fassung einstmal auszeichnete, ist heute kaum noch zu erkennen: Durchgängig schmückten farbige Borten und Muster in Sgraffitotechnik die mit Blattmetallaufgaben versehenen Figurenpartien. Die Versilberungen des Brust- und Armpanzers der Georgs- sowie der Mantelinnenseite der Katharinenfigur wurden dafür mit einer weißlich-hellgrauen Farbschicht abgedeckt. In dieser liegen flächig eingekratzte Muster aus Ranken und Trauben (Abb. 11). Zwei ähnliche, waagerechte, etwa 4 bis 5 cm breite Farbbänder auf dem vergoldeten Rock des Georg zeigen ebenfalls solch ein gekratztes Muster. In gleicher Art gibt es auf Vergoldungen Ranken-Sgraffitomuster in blauen¹⁸ und schwarzen Farbschichten sowie roten Farblacken.

Eine andere Verzierungstechnik, der sogenannte Pressbrokat, findet sich auf dem Gewand Katharinas. Auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes kann das Muster der hier in Imitation eines Brokatstoffes aufgebrachtten Verzierung nicht mehr vollständig ausgemacht werden. Technisch baut sich der vorliegende Pressbrokat aus einer ockerfarbenen Prägemasse und einer Schicht Zinnfolie auf, die mit goldfarbenem Blattmetall belegt ist. Gestalterisch sind neben den üblichen grafischen Konturstegen schuppenförmige Prägungen in den Ornamentflächen zu erwähnen. Die



Abb. 9 Heiliger Georg, Detail des Baretts mit Löchern zur Befestigung von Schmuckperlen

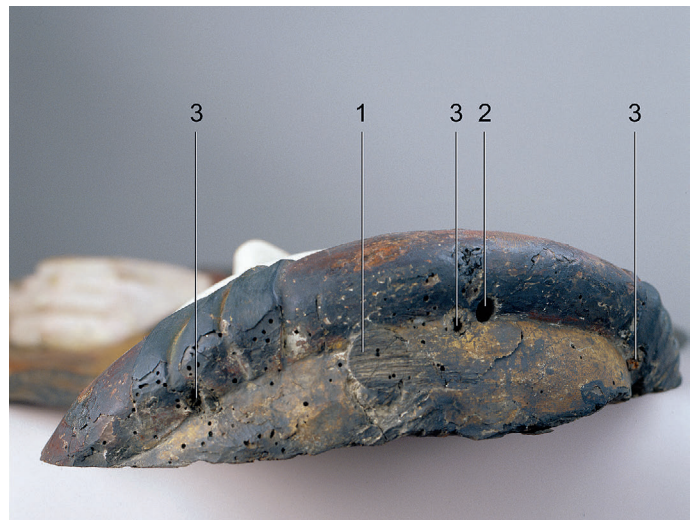


Abb. 10 Heilige Katharina, Schädelkalotte mit abgeschnittenem Holzdübel (1), leerem Bohrloch (2) und drei Löchern mit Holzresten von ehemals eingesteckten Kronblättern (3)

vergoldete Oberfläche ist mit einem linearen Muster mit rotbrauner Lackfarbe gestaltet.

Die Inkarnatpartien der Gesichter und Hände zeigen auf der Grundierung eine weiße Unterlegung, vermutlich aus Bleiweiß in Öl. Auf dieser Schicht verlaufen blaue Adern an den Schläfen und auf den Handrücken der Relieffiguren. Fingernägel sind ebenfalls blau konturiert. Im Gesicht des heiligen Georg ist leichter Bartwuchs ockerfarben angelegt. Darüber befindet sich die einschichtig aufgetragene, helle Inkarnatfarbe. Kräftiges Rosa auf den Wangen und helles Rosa an Kinn und Handknöcheln sind nahezu gleichzeitig aufgetragen und vermalt, so dass sich weiche, natürliche Übergänge ergeben. Fingernägel unterscheiden sich durch einen helleren Farbton vom umliegenden Inkarnat. Die Augenzeichnung mit weißem Augapfel, dunkelbrauner Iris und rotbraun-



Abb. 11 Heiliger Georg, Detail des Brustpanzers mit Sgraffitomuster, Zustand nach der Reinigung

nem Lidstrich, dazu schwarzem Konturstrich und Pupille sind abschließend aufgemalt. Auf orangeroter Unterlegung liegt die hellrote Lippenfarbe. Dunkelroter Farblack konturiert hier die Form und verleiht Farbtiefe und Glanz (Abb. 14). Weitere farbige Figurenpartien wie das kaum sichtbare rote Untergewand des Georg, Gewandinnenseiten, Plinthen, Gürtel und Haare der Katharina sind einschichtig farbig bemalt. Der Schild des Ritterheiligen zeigt auf grauer Unterlegung eine blaue Farbschicht, vermutlich Azurit.

Bildträger und Fassung der beiden Reliefs weisen typische Merkmale Ulmer Werkstätten der Zeit um 1500 auf. Neben der Art der Kaschierungen deuten unter anderem der Aufbau der Inkarnate und die graue Unterlegung der Blaufassung auf eine Herstellung in Ulm. Nach den bisherigen Forschungen wurde die aufwendige Sgraffitotechnik allerdings eher von schwäbischen Malerwerkstätten außerhalb Ulms ausgeführt¹⁹. Die Verzierungstechnik findet sich beispielsweise am Thalheimer Retabel von Niklaus Weckmann, um 1518, und an seinem Marienretabel aus Roth von 1513²⁰, signiert vom Maler Hans Strüb (tätig zwischen 1505 und 1528)²¹. Die Indizien legen nahe, dass auch für die Fassung unserer Reliefs ein schwäbisches Atelier im Ulmer Umland in Betracht gezogen werden muss.

Vergleichbare Beispiele der Sgraffito-Ornamentik bei Objekten aus dem Entstehungsumfeld der Relieffiguren zu finden, ist schwierig. Der überwiegende Teil der Skulpturen von der Hand Daniel Mauchs, seiner Werkstatt oder seines Umkreises ist holzsichtig mit Teilfassung konzipiert und ausgeführt²². Von den ursprünglich mit einer Fassung versehenen Bildwerken ist ein Großteil durch spätere Bearbeitungen auf Holzsichtigkeit freigelegt. Andere Fassungen aus der Entstehungszeit sind nur noch fragmentarisch erhalten oder vollständig von jüngeren Fassungen überdeckt. Ein Vergleichsbeispiel kann mit der Skulptur eines männlichen, wohl Sigismund darstellenden Heiligen, ebenfalls aus der Werkstatt Daniel Mauchs, gegeben werden, die sich heute



Abb. 12 Heiliger Georg, Detail des Brustpanzers, Zustand nach der Retusche

im Landesmuseum Württemberg in Stuttgart befindet. Obwohl die originale Oberfläche des Stückes stark beschädigt ist, lässt sich am Gewand eine ähnliche Gestaltung mit Laubwerkborten in Sgraffitotechnik erkennen²³.

Restaurierung

Alterung und frühere Bearbeitungen haben dazu geführt, dass die ursprünglich prächtige, differenziert gestaltete Erscheinung der Oberflächen der beiden Relieffiguren des Germanischen Nationalmuseums weitgehend beschädigt und für den Betrachter nicht mehr wahrnehmbar war (Abb. 6/7). Großflächige, grobe Kittungen, dunkle Übermalungen, Retuschen und Verschmutzung beeinträchtigten Form und Farbigkeit. Zwei vertikale, durch Spannungen im Holz entstandene Risse störten im Gesicht der heiligen Katharina (Abb. 13). Als Folge eines Holzschädlingsbefalls gingen die Schuhspitzen des Georg, die Fußspitzen der Katharina sowie Teile beider Standflächen verloren.

Schwerpunkte der Restaurierung waren die Abnahme von Verschmutzungen, Kittungen und Übermalungsresten²⁴ sowie Retuschenarbeiten. Die Vielzahl der feinen oberflächlichen Beschädigungen konnte erst nach Abschluss der Reinigung und Abnahme der Kittungen vollständig erfasst werden. Stärker als am Relief des Georg fand sich das Schadensbild am Relief der Katharina, wo das rotbraune Poliment und die weiße Grundierung in zahlreichen Fehlstellen die ursprünglich mit Blattmetallen gestalteten Partien prägten.

Die Entscheidungsfindung zu Art und Umfang der Retusche war schwierig. Dem vergleichsweise vollständigeren Zustand der Oberflächen der Georgsfigur stand die stärker beschädigte Fassung der Katharina gegenüber. Im Gegensatz dazu waren alle Inkarnatpartien sehr gut erhalten. Hätte man nur die Metallaufgaben



Abb. 13 Heilige Katharina, Gesicht, Zustand vor der Restaurierung



Abb. 14 Heilige Katharina, Gesicht, Zustand nach der Restaurierung

farblich wieder geschlossen, wären die beschädigten, fragmentarischen Sgraffitomuster besonders stark abgefallen oder gar nicht wahrnehmbar geworden. Entgegen ihrer ursprünglichen Gestaltung hätte man so eine Vereinfachung und Flächigkeit der Oberflächen geschaffen. Um dem entgegen zu wirken, fiel die Entscheidung zugunsten eines recht umfangreichen Retuscheprogramms. So wurden neben den vergoldeten Flächen auch die Sgraffitomuster nach Möglichkeit mit Gouache- und Aquarellfarben ergänzt. Zum Beispiel schloss am Brustpanzer Georgs eine Vorretusche im Ton des Poliments alle weißen, grundierungssichtigen Fehlstellen. Nach Vervollständigung der erkennbaren Ornamentik des Sgraffitomusters wurde der ehemals grauweiße Fond mit dieser Farbigkeit gefüllt (Abb. 12). Um die Unterscheidung von ergänzten Flä-

chen zu ursprünglicher Oberfläche für den Betrachter zu gewährleisten, erfolgte der Auftrag der Retuschefarben in strichelnder Weise. Aus Abstand betrachtet verschwinden die Striche vor dem Auge. Es entsteht ein geschlossener, harmonischer Gesamteindruck.

Eine Reihe von Überlegungen galt schließlich der Präsentationsform der restaurierten Objekte. In Anlehnung an ihre aus kunsthistorischen wie kunsttechnischen Indizien geschlussfolgerten ursprünglichen Anordnung werden die Reliefs in Zukunft mit leichter Überlappung als Paar ausgestellt, wobei ein neutrales Panel den Fond eines Altarflügels assoziiert.

Frank Matthias Kammel, Elisabeth Taube

Anmerkungen

- 1 Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2004, S. 151-152. – Frank Matthias Kammel: Neues zum Memminger Bildschnitzer Hans Thoman. Die Rekonstruktion eines Meisterwerks. In: Kulturgut. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, H. 10, 2006, S. 8-10.
- 2 Zur Syrlin-Problematik vgl. Michael Roth: Jörg Syrlin d.Ä. und Michel Erhart. Eine Einführung. In: Michel Erhart & Jörg Syrlin d.Ä. Spätgotik in Ulm. Ausst.Kat. Ulmer Museum. Hrsg. von Brigitte Reinhardt – Stefan Roller. Stuttgart 2002, S. 6-10.
- 3 Gertrud Otto: Die Ulmer Plastik der Spätgotik. Reutlingen 1927, S. 311-312.
- 4 Paul Wescher: Schwäbische spätgotische Bildwerke im Augustinermuseum. In: Berichte aus dem Freiburger Augustiner-Museum, Bd. 1, 1924, S. 13-15.
- 5 Susanne Wagini: Der Ulmer Bildschnitzer Daniel Mauch (1477-1540). Leben und Werk. Ulm 1995, Kat.Nr. 49.
- 6 S. Wagini (Anm. 5), S. 82-85, Kat.Nr. 18.
- 7 S. Wagini (Anm. 5), S. 69-77, Kat.Nr. 64, 87, 97.
- 8 S. Wagini (Anm. 5), Kat.Nr. 42.
- 9 Michael Roth: Daniel Mauch: Ein Bildhauer zwischen Ulm und Lüttich. In: Hans Holbein und der Wandel der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts. Hrsg. von Bodo Brinkmann – Wolfgang Schmid. Turnhout 2005, S. 285-301.
- 10 S. Wagini (Anm. 5), Kat.Nr. 57.
- 11 Willi Stähle: Schwäbische Bildschnitzkunst der Sammlung Dursch Rottweil, Bd. 2: Katalog 16. und 17. Jahrhundert. Rottweil 1986, Nr. 154, S. 190-191. – S. Wagini (Anm. 5), Kat.Nr. 88.
- 12 Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Ausst.Kat. Württembergisches Landesmuseum. Stuttgart 1993, Kat.Nr. 116. – Elsbeth de Weerth: Die Ausstattung des Frankfurter Domes. Frankfurt am Main 1999, Kat.Nr. E4, S. 85-88.
- 13 Meisterwerke massenhaft (Anm. 12), S. 116-117, Abb. 145, 147. – Landesmuseum Württemberg. Die mittelalterlichen Skulpturen. Bd. 2: Stein- und Holz-

Heiliger Georg und heilige Katharina

Werkstatt Daniel Mauch (1477-1540), Ulm, um 1515/20

Laubholz, Stammblock seitlich über gesamte Höhe angestückt, Rückseiten sägeroh, flach gehöhlt, Fugen vorder- und rückseitig mit Werg und Textilstücken in weiß-gelblicher Klebmasse kaschiert. In den Schädelkalotten je ein mit einem Holzdübel verschlossenes Bohrloch. Hölzerne Zierperlen an Hutkrempe (Georg) und an Gewandsäumen (Katharina) verloren, Schwertscheide des Georg und verlorenes Attribut einzeln geschnitzt und gefasst. Ursprüngliche Fassung mit weißer Grundierung, Polimentvergoldung und Versilberung, Sgraffitomuster, farbigen Inkarnaten. Standflächen stark beschädigt. Auf der Plinthe des Georg inschriftlicher Hinweis auf eine Restaurierung des 18. Jahrhunderts: »Renovatum .7.«, H. 183 bzw. 179 cm, Br. 77 bzw. 60 cm, T. 15 bzw. 13 cm.

Erworben vom Nürnberger Kunsthändler Sigmund Pickert 1872
Pl.O. 121/122

Literatur: Hans Bösch: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890, S. 40, Nr. 302-303. – Karl Schäfer: Eine oberschwäbische Bildschnitzerschule am Bodensee. In: Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, 1895, S. 46-47. – Ernst Franz August Münzenberger – Stephan Beissel SJ: Zur Kenntniß und

skulpturen 1400-1530. Ulm und südliches Schwaben. Bearb. von Claudia Lichte – Heribert Meurer. Stuttgart 2007, Nr. 84.

- 14 C. Lichte – H. Meurer (Anm. 13), Nr. 89, 90, S. 186-188.
- 15 S. Wagini (Anm. 5), Kat.Nr. 90.
- 16 Denkbar wäre eine Überlappung der beiden Figuren oder die Überschneidung mit einem anderen Bildelement, beispielsweise einem Architekturteil.
- 17 An den Reliefunterseiten können auf Grund der beschädigten Holzsubstanz keine Merkmale einer Einspannung oder Arretierung während der Herstellung festgestellt werden.
- 18 Der optischen Erscheinung nach handelt es sich um Azurit.
- 19 Roland Hahn: »Daß du immer echtes Gold und gute Farben gebrauchen sollst«. Beobachtungen zur Polychromie an Ulmer Retabeln um 1500. In: Meisterwerke massenhaft (Anm. 12), S. 290-291.
- 20 Hans Westhoff – Roland Hahn – Elisabeth Krebs: Verzierungstechniken an spätmittelalterlichen Altarretabeln. In: Meisterwerke massenhaft (Anm. 12), S. 297-298.
- 21 Gerhard Weilandt: Künstlerinschriften auf Ulmer Retabeln. In: Meisterwerke massenhaft (Anm. 12), S. 324.
- 22 S. Wagini (Anm. 5), S. 134-176.
- 23 C. Lichte – H. Meurer (Anm. 13), Kat.Nr. 92.
- 24 Die ölhaltigen, rotbraunen Kittungen und die Übermalungsreste konnten kleinteilig mit Lösemittelgelen entfernt werden. Die Verschmutzung auf den Inkarnaten löste sich teilweise wässrig. Um den fest an der Oberfläche haftenden Schmutz zu reduzieren, kamen Radierstifte zum Einsatz.

Abbildungsnachweis

Passau/Donau, Kunstverlag Gregor Peda: 3; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1 (Monika Runge), 4 (Jürgen Musolf), 6, 9, 11, 14 (Carolin Roth), 7, 8, 10, 12, 13 (Christine Götz); Pliezhausen, Joachim Feist: 2; Stuttgart, Landesmuseum Württemberg (Peter Frankenstein/Hendrik Zwietasch): 5.

Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt am Main 1904, Lieferung XII,7, Nr. 88. – Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes vom Mittelalter bis zum Rococo. Hrsg. von Hans Stegmann. Lübeck 1905, Taf. 11. – Gustav A. Leinhaas: Meine Kunstsammlung. In: Die christliche Kunst, Bd. 4, 1907, S. 123. – Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910, S. 214-216. – Gertrud Otto: Die Ulmer Plastik der Spätgotik. Reutlingen 1927, S. 291. – Meister des Geislinger Altars. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme – Felix Becker, Bd. 37. Leipzig 1950, S. 112. – Susanne Wagini: Der Ulmer Bildschnitzer Daniel Mauch (1477-1540). Leben und Werk. Ulm 1995, S. 160-161.

Untersuchung und Restaurierung: Nach der Untersuchung durch Diplom-Restauratorin Evamaria Popp, Blaustein bei Ulm, wurde die Restaurierung von den Diplom-Restauratorinnen Christine Götz, Blaubeuren, und Carolin Roth, Wasserburg am Inn, in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum von Juni bis Dezember 2005 durchgeführt.



Bildwerk und Reliquiar

EINE MUTTERGOTTES AUS DER WERKSTATT RIEMENSCHNEIDERS

Aus dem Münchner Kunsthandel erwarb das Germanische Nationalmuseum 1907 eine Halbfigur der Muttergottes, die bis heute zu den schönsten der hier aufbewahrten mainfränkischen Arbeiten der Spätgotik zählt (Abb. 1). Der Bestimmungsort der Holzskulptur ist unbekannt. Angeblich soll sie an der Fassade eines Privathauses in der Nähe von Würzburg gestanden haben. Ihr ursprünglicher Platz war das sicherlich nicht. Wann und wie sie dorthin gelangte, ist ebenso unklar wie der Zeitpunkt der kolportierten Übertragung an einen Würzburger Händler namens Schmitt, der sie an den dortigen Juristen und Universitätsprofessor Robert Piloty vermittelte. Von da ging sie in den Besitz des Pariser Kunstsammlers Alphonse Kann über, um schließlich 1907 in München aufzutauchen.

Die als Halbfigur abgebildete Jungfrau trägt das nackte Kind, das sein Haupt frontal zum Betrachter wendet, über der linken Hüfte und präsentiert es vor ihrem Leib. Mit der Linken drückt sie den Körper des Säuglings fest an sich, während sie mit der Rechten seinen linken Unterschenkel behutsam stützt. Außerdem dreht sie den Oberkörper leicht in Richtung des Knaben und neigt ihr Antlitz – den Beschauer huldvoll im Blick – sanft zur Seite. In spannungsvoller Sichelform komponierte der Bildschnitzer den kleinen, von üppigen Fettpolstern gekennzeichneten Körper des Jesusknaben vor den seiner Mutter. Während das Kind mit der Rechten sein Knie berührt, ergreift es mit der Hand des linken, nach unten gestreckten Arms den locker über das Haupt Mariens gezogenen Schleier. Außerdem trägt die Mutter ein Kleid mit breit gesäumtem Ausschnitt, das unter der Brust gegürtet ist und über dem Bauch plisseartige Falten wirft. Ihr um die Schultern gelegter Mantel umfängt den linken Unterarm, zieht sich in faltenreicher Komposition breit geschürzt vor den Unterleib und fällt bewegt über die profilierte, aus demselben Holzblock geschnitzte Plinthe, auf der sich das Bildwerk erhebt.

Abb. 1 Muttergottes, Werkstatt Tilman Riemenschneider, Würzburg, um 1520. Zustand nach der Restaurierung

Die Zuschreibungsfrage

Offenbar waren vor allem mainfränkische Provenienz – damals erklärtes Desiderat auf dem Gebiet spätmittelalterlicher Skulptur in der Sammlung des Museums – und unzweifelhaft hohe Qualität des Stücks für den Ankauf ausschlaggebend. Hinsichtlich der genauen Zuordnung dagegen bestand von Anfang an Unsicherheit. Während das Stück im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1907 nämlich als »Holzskulptur von Tilman Riemenschneider« vorgestellt wurde, ist die Notiz im etwa gleichzeitig gedruckten Jahresbericht weniger enthusiastisch. Wiewohl hier von einem »Meisterwerk« gesprochen wird, heißt es einschränkend, dass das Bildwerk »nach Charakteristik der Formenbehandlung und Adel des Gefühls der Hand Riemenschneiders durchaus würdig« sei. Demnach hatte man wohl rasch an der Eigenhändigkeit des großen Bildschnitzers zu zweifeln begonnen und von der definitiven Zuschreibung Abstand genommen. Man betrachtete die Figur jetzt, wie es noch deutlicher die später angelegte Inventarkarte des Museums dokumentiert, als Arbeit in der »Art Riemenschneiders«. Die nachfolgende Literatur führt sie als Werkstattprodukt des Würzburger Meisters, und der Katalog der 2004 veranstalteten Ausstellung zur Kunst des berühmten Bildners bezeichnet sie angesichts der Komplexität eines unter schöpferischer Leitung effektiv organisierten, routiniert arbeitenden spätmittelalterlichen Atelierbetriebs und daher in letzter Präzision nicht zu trennender Anteile der kooperativ erbrachten Leistung als Arbeit von »Tilman Riemenschneider und Werkstatt«.

In der Tat legen besonders die flächige Ausprägung und breite Dimensionierung des Mariengesichtes sowie seine von auffallend schmalen Nasenrücken, zusammengepressten Lippen und leicht schräg angeordneten Augenmandeln charakterisierte Stilisierung des Riemenschneiderschen Formenrepertoires die Hand eines versierten Schülers oder Mitarbeiters nahe. Nicht zuletzt überrascht das knochig erscheinende Kinn und die von daher rührenden harten Züge der unteren Wangenkontur, die Riemenschneider sonst eher zur Charakterisierung männlicher denn weiblicher Gesichter einsetzte. Erklären ließe sich diese eigentümliche Art der Formgebung durch die Beauftragung einer im stilistischen Kanon



Abb. 2 Muttergottes im Rosenkranz (Detail), Werkstatt Tilman Riemenschneider, 1521-1524. Volkach, Wallfahrtskirche Maria im Weingarten

des Werkstattvorstands gut geschulten Kraft, die den vorgegebenen Bildtyp wie das formal vorbildhafte Stilgut qualitativvoll umzusetzen wusste, der es jedoch an schöpferischem Einfühlungsvermögen und auf eigener Kreativität fußender Variationsfähigkeit mangelte. So gesehen wären kompositionelle Erfindung und hand-

werklich brillante Ausführung des Bildwerks auf den Werkstattleiter und einen hoch begabten, hervorragend geschulten Mitarbeiter verteilt.

Der von der Nürnberger Skulptur vertretene Figurentypus mit seiner charakteristischen Komposition der Körper und seinem

einprägsamen Draperieschema ist im Werk Riemenschneiders vielfach vertreten. Man findet ihn in Ganzfiguren der Muttergottes im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe und im Bayerischen Nationalmuseum in München (Zweigmuseum Veste Rosenberg in Kronach), in einer Statuette im Mainfränkischen Museum in Würzburg und einer Madonna im Kunsthistorischen Museum in Wien, deren Knabe dem Nürnberger Kind bis in die Haltung der Arme gleicht¹. Spiegelverkehrt dokumentieren den Typ etwa die im höchsten Maße bezaubernde Madonna der Berliner Skulpturensammlung aus Tauberbischofsheim und die Muttergottes im Kunsthaus Zürich, jene im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, im Liebieghaus in Frankfurt am Main sowie die Mittelfigur des Flügelretabels aus Gerolzhofen, heute im Bayerischen Nationalmuseum². Keines dieser Stücke ist jedoch von einem ähnlich flachen und breit geformten Antlitz der Jungfrau gekennzeichnet. Nur die Muttergottes aus dem Gramschatzer Flügelschrein, jetzt in der Niedersächsischen Landesgalerie in Hannover, weist annähernd fest aufeinandergepresste Lippen und einen vergleichbar herben Zug um Kinn und Wangen auf.

Ein im Vergleich mit dem Nürnberger Bildwerk ähnlich gebautes, von breit gelagerten Unterkieferknochen und relativ flachen Wangen geprägtes Gesicht kennt allein die Rosenkranzmadonna in der Wallfahrtskirche »Maria im Weingarten« bei Volkach am Main (Abb. 2). Die ältere Forschungsliteratur sah in den auffallend routinierten Zügen der Skulptur, mit der Riemenschneider 1521 beauftragt worden war und die er 1524 abgeliefert hatte, der »Versimpelung der Motive« und der »Plumpheit« ihrer Einzelformen, deutliche Ausweise eines künstlerischen Alterswerkes. Justus Bier deutete die Tatsache, dass dort »im einzelnen vieles harsch und trocken« ausgeführt ist, dagegen zutreffender als Indiz für die weitgehend selbständige Arbeit eines Gehilfen nach Vorgabe des Meisters³. In der Tat schuf Riemenschneider im gleichen Alter das großartige Grabdenkmal für Bischof Lorenz von Bibra im Würzburger Dom, ein Dokument kraftvoller Kreativität ohne Anzeichen künstlerischer Ermüdung⁴.

Möglicherweise hatte das damals vom Bildschnitzer bekleidete Bürgermeisteramt mit seinen Beanspruchungen zu noch umfangreicherer Verpflichtung von Mitarbeitern Anlass gegeben, so dass die Ausführung der Rosenkranz-Gruppe in weiten Teilen bis hin zur Hauptfigur einem Mitarbeiter seines Vertrauens übertragen worden war. Mehr als die langjährige Zugehörigkeit zur Riemenschneider-Werkstatt lässt sich über den ausführenden Schnitzer allerdings nicht mutmaßen. Als Persönlichkeit, »die selbständiges Interesse beanspruchen darf«, betrachtete ihn Justus Bier ohnehin nicht, hatte er sich die von seinem Lehrer kreierte Formenwelt doch vollkommen zu eigen gemacht und somit dessen künstlerischer Handschrift gänzlich untergeordnet.

Auf jeden Fall ist die Volkacher Madonna das Werk, das der Muttergottes im Germanischen Nationalmuseum am engsten verwandt ist. Dass ihr Autor auch als jener der Halbfigur anzusehen

ist, liegt nahe. Ausgehend vom urkundlich verbürgten Entstehungsdatum der Skulpturengruppe für die Volkacher Weinbergkirche kommen die Jahre um 1520, die Spätzeit der Riemenschneider-Werkstatt, daher auch für das bisher gemeinhin ein halbes oder ganzes Jahrzehnt früher datierte Nürnberger Stück in Betracht.

Befunde zu Herstellungstechnik und Objektgeschichte

»Lindenholz, abgelaut« liest man bis heute auf den Beschriftungen zur Technik der Madonnenfigur. Ganz selbstverständlich erklärt die kurze Formulierung einen Zustand, der für zahlreiche Skulpturen gilt, deren ursprüngliche Oberflächengestaltung aus einer farbigen Fassung mit Metallauflagen und Verzierungen zugunsten einer holzsichtigen Erscheinung vollständig abgenommen wurde. Die Holzoberflächen beließ man dabei nie roh, sondern patinierte sie mit unterschiedlichen Lasuren und Überzügen. Zum Zeitpunkt ihres Ankaufs befand sich unser Stück vermutlich bereits seit einigen Jahrzehnten in diesem Zustand. Dabei lässt die Beschreibung im Bestandskatalog von 1910 keinen Zweifel daran, dass es ursprünglich gefasst war⁵.



Abb. 3 Muttergottes, Rückseite



Abb. 4 Muttergottes, Schädelkalotte, mit Holzdübel verschlossenes Bohrloch (1), dreiflügelige, eingeschnittene Vertiefung um ein mit Steinkreide gefülltes Bohrloch (2) und fünf Löcher mit Holzresten von der Befestigung eines Kopfschmucks (3)

Die 68 cm hohe Halbfigur der Madonna ist aus Lindenholz geschnitzt⁶. Das Holz zeigt Unregelmäßigkeiten im Wuchs; mehrere Äste sind zu erkennen, vorderseitig findet sich zentral ein großer Astansatz auf Höhe der linken Hand. Um das Gewicht zu reduzieren und Rissen im Holz vorzubeugen, hohlte man die Rückseite der Figur bis zu einer Höhe von 40 cm aus (Abb. 3). Ursprünglich verschloss ein vollständig in der Form ausgearbeitetes Brett diese Höhlung, so dass sich eine vollrunde Ansicht ergab. Das ehemals mit sieben umlaufend gesetzten Holzdübeln befestigte Brett ist heute verloren. Ebenfalls fehlen die hölzernen Zierperlen am Mantelsaum, von denen nur noch Dübelreste in den aneinander gereihten Löchern zeugen.

In den Kopfoberseiten von Maria und Jesus befinden sich jeweils zwei Bohrlöcher, die zur Befestigung des Objekts in einer Werkbank während des Schnitzens beziehungsweise Fassens dienten (Abb. 4). An beiden Figuren ist eines dieser Löcher mit grauer Steinkreide verschlossen. Im zweiten Loch steckt je ein abgeschnittener Holzdübel. Der 3 cm starke Holzdübel im Kopf der Maria hat die bemerkenswerte Länge von etwa 13 cm (Abb. 5). In der Unterseite gibt es Abdrücke von eingeschlagenen Zinken und verschiedene Löcher, deren Verwendung als Gegenstücke zu den Bohrlochern in den Kopfoberseiten zu deuten ist.

Auf weiten Teilen der Holzoberfläche finden sich geringe Reste von Wergfasern aus der Entstehungszeit, welche vermutlich zum Kaschieren der unregelmäßigen Holzstruktur vor dem Grundieren aufgeklebt wurden. Mit dem Ziel einer verbesserten Haftung von Kaschierungsmaterial und Fassung ritzte man die Oberfläche zudem teilweise rautenförmig ein. Noch heute liegen in allen Vertiefungen des Bildwerks kleinste Reste von mindestens zwei, bisweilen drei Grundierungsschichten aus unterschiedlichen Zeiten, zwei verschiedene Inkarnatschichten, Blattgold, Zinnoberrot und blaue Farbe. Die winzigen Fassungsinseln



Abb. 5 Muttergottes, Röntgen-Aufnahme mit Markierungen des Dübels (1), des verschlossenen Depositoriums (2) und einer rückseitigen Öse (3)

sind größtenteils deplaziert und scheinen während des Ablaugens an ihre heutige Position geschwemmt worden zu sein. Dieser Umstand lässt alle Aussagen zur ursprünglichen und zu späteren Fassungen ins Spekulative gehen. Aufgrund der Merkmale der Oberflächenbearbeitung und Kaschierung ist jedoch sicher, dass die Halbfigur ursprünglich eine farbige Fassung besaß.



Abb. 6 Muttergottes, verschlossenes Depositorium

Die Fassungsreste bezeugen weiterhin mindestens zwei spätere Überfassungen. Wahrscheinlich sind im Zusammenhang mit dem Ablaugen die unzähligen, deutlich sichtbaren Ausspänungen von radial verlaufenden Rissen am gesamten Objekt eingesetzt

und pigmentierte Lasuren zur Beruhigung des somit entstandenen Gesamtbildes aufgebracht worden.

Weiterhin kann auf Abschnitzungen am Haupt Mariens hingewiesen werden, die zu einem nicht näher zu bestimmenden Zeitpunkt vermutlich für die Auflage einer Krone ausgeführt wurden. Hier gibt es zusätzlich fünf Löcher mit Resten von Holzdübeln, die gleichermaßen von der Befestigung eines Kopfschmucks stammen müssen. Zudem wurde um das gekittete Bohrloch auf dem Kopf der Maria eine dreiflügelige Vertiefung ins Holz geschnitten (Abb. 4). Ihre Herkunft könnte ebenfalls von einer Bekrönung oder einer Montage herrühren, welche das Objekt in einer bestimmten Präsentation arretierte. Abgebrochene Nägel und eine abgebrochene historische Schraube in der Unterseite weisen auf die zeitweise Befestigung der Madonna auf einem Sockel oder einer Platte hin.

Als wichtigstes Ergebnis der Untersuchung kann der Fund einer annähernd runden Vertiefung von 5 bis 6 cm Durchmesser in der Brust der Marienfigur angesehen werden. Die erst im Röntgenbild sichtbare Höhlung diente ursprünglich mit großer Wahrscheinlichkeit als Reliquiendepositorium (Abb. 5). Im Rahmen einer früheren Bearbeitung füllte und schloss man die Höhlung mit

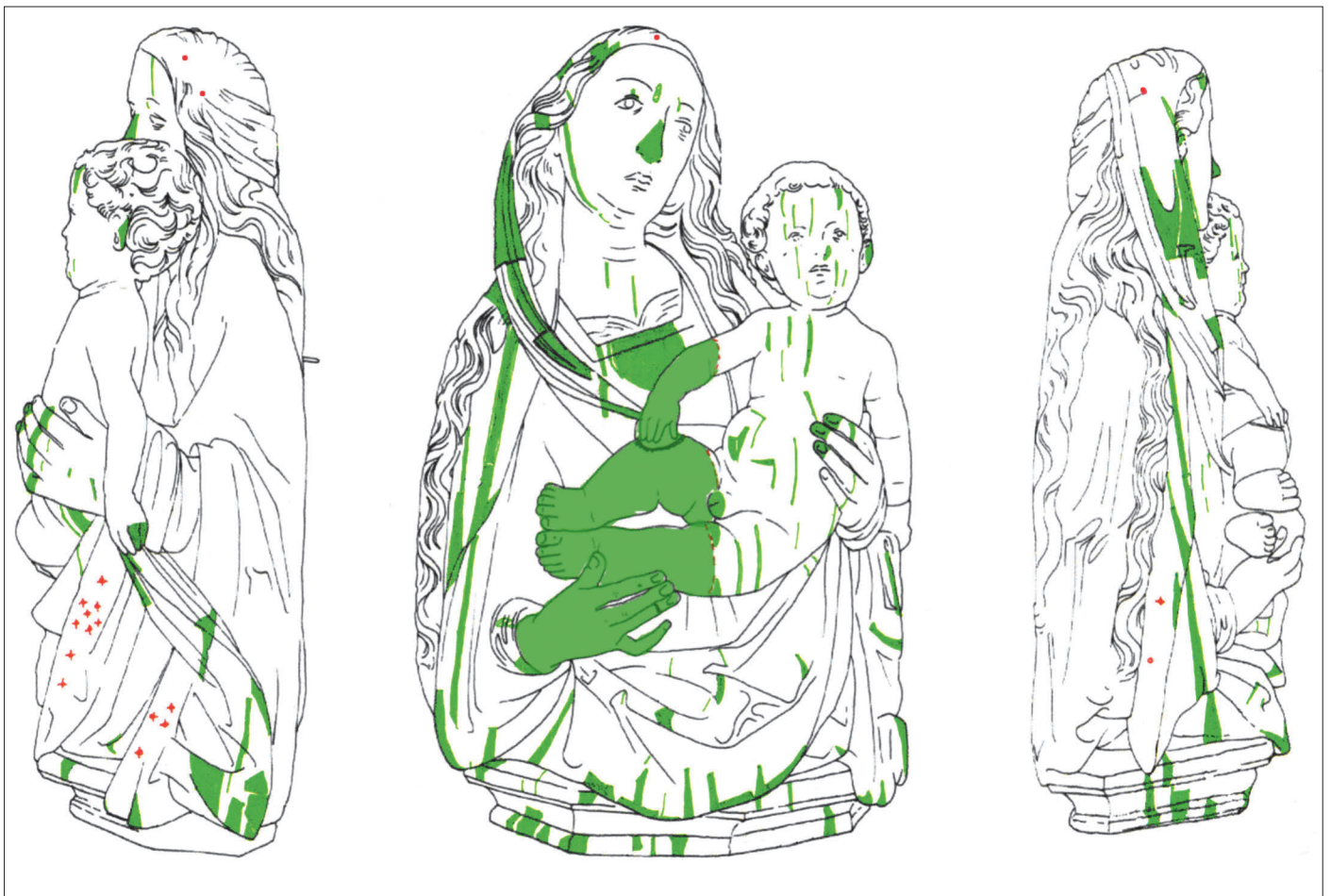


Abb. 7 Muttergottes, Kartierung mit Ergänzungen und Ausspänungen (grün) sowie Löchern mit Holzresten von eingesteckten Schmuckperlen und Kopfschmuck (rot)



Abb. 8 *Maria lactans*, Niederlande, Ende 15. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Holz (Abb. 6) und ergänzte zudem in großem Umfang vermutlich beschädigte Teile: den rechten Arm und beide Beine des Kindes sowie die rechte Hand, die Nase und einzelne Falten des Tuches der Maria (Abb. 7).

Die Bildgattung

Wesentlicher Unterschied zwischen den oben aufgezählten, einen bedeutenden Figurentyp Riemenschneiders repräsentierenden Madonnen und der Nürnberger Skulptur ist deren Konzeption als Halbfigur. Anregungen für diese Art der plastischen Darstellung Mariens dürfte der Meister von Werken der Malerei und der graphischen Künste des ausgehenden 15. Jahrhunderts empfangen haben. Die Darstellung der Gottesmutter als Halbfigur war damals von der ostkirchlichen Ikone bereits lange Zeit bekannt und hatte davon inspiriert in Italien und Böhmen im 13. beziehungsweise 14. Jahrhundert eine enorme Blüte erlebt. Für die Verbreitung der Bildgattung in der süddeutschen Kunst an der Wende vom Spät-



Abb. 9 *Maria lactans*, Niederlande, Ende 15. Jahrhundert. Ehemals Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung (Kriegsverlust)

mittelalter zur Renaissance waren jedoch niederländische, in der Mitte des 15. Jahrhunderts entwickelte Bilderfindungen von besonderer Bedeutung. Maßgeblichen Anteil an der Entfaltung des halbfigurigen Muttergottesbildes mit dem nackten Jesusknaben trugen Maler wie Rogier van der Weyden (1399/1400–1464) und Dieric Bouts (1410/20–1475)⁷.

Zahlreiche Nachahmungen und Variationen dokumentieren die starke Wirkung der um 1450 vom Brüsseler Stadtmaler Rogier entwickelte Komposition des halbfigurigen Motivs der stillenden Gottesmutter. Eine Reihe von Repliken orientiert sich etwa an seiner in diesem Figurenausschnitt gezeigten Madonna im Museum von Tournai, die gemeinsam mit dem Porträt des Stifters Jean de Gros ursprünglich ein Diptychon bildete⁸. Die stillende Muttergottes eines anonymen niederländischen Malers des späten 15. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum repliziert die Bildanlage beispielhaft (Abb. 8)⁹: Die Gestalt Mariens ist mit Hilfe ihres Schleiers einer Dreieckskomposition eingeschrieben, während der Knabe, dem sie die Brust reicht, halb liegend, halb sitzend auf ein Kissen vor ihren Leib platziert wurde.



Abb. 10 Epitaph des Conrad von Busang, Nikolaus Gerhaert von Leyden, Straßburg, 1464. Straßburg, Kathedrale

Andere, die Komposition prinzipiell tradierende, in der Ausrichtung des Säuglings aber spiegelverkehrte Varianten favorisieren das Sitzmotiv und betonen die Windel (Abb. 9). Eine etwa gleichzeitige niederländische Hinterglasmalerei etwa, die sich bis zum Zweiten Weltkrieg im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum befand, verleiht der auf jenen niederländischen Bildern obligatorisch mit einem Diadem geschmückten Jungfrau ein stärker gesenktes Haupt und ihrem Kleid einen auffälligen Perlensaum¹⁰. Eine vergleichbare Zier schmückte übrigens einst auch den Mantel der Nürnberger Marienfigur.

Der aus den Niederlanden stammende Bildhauer Nicolaus Gerhaert von Leyden (um 1420/30–um 1473) übertrug Kompositionsmuster und Typen der südniederländischen Kunst schon Anfang der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den deutschen Südwesten. Sein 1464 datiertes Epitaph des Kanonikers Conrad von Busang in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters setzt die büstenartigen Bilder der Gottesmutter und des Stifters in hier vorher kaum gekannter Subtilität von Gebärdensprache und Physiognomie in Szene (Abb. 10)¹¹. Auch oberrheinische, teilweise von



Abb. 11 Muttergottes, Tilman Riemenschneider, Würzburg, um 1490. Würzburg, Pfarrkirche St. Burkhard

der neuartigen Gestaltungskraft dieses Meisters beeinflusste Kupferstecher wie Martin Schongauer (um 1450–1491) und Meister E.S. (um 1410/20–um 1468) rezipierten niederländische Vorbilder umgehend und verhalfen dem Bildtyp der halbfigurigen Muttergottes Ende des Jahrhunderts zu rascher Verbreitung in Süddeutschland¹². Man denke etwa an Schongauers Kupferstich der Madonna mit dem Papagei, der das Christuskind auf einem Kissen vor seiner Mutter zeigt, die hinter einer Mauer steht¹³.

In den Niederlanden wohl in einer Art Kleinserien gefertigte Andachtsbilder sowie Kupferstiche und Holzschnitte verschiedener Künstler, wie das bekannte großformatige Exemplar in der Wolfenbütteler Herzog-August-Bibliothek beispielsweise, spielten für die Übertragung der Bildgattung, Komposition und innovativer Details also eine wesentliche Rolle¹⁴. Neben entsprechenden oberrheinischen Werken, die Riemenschneider aufgrund seiner Wanderschaft in die Region aus eigener Anschauung kannte, ließ sich der Bildschnitzer vermutlich anhand solcher Medien für die Gestalt seiner um 1490 geschaffenen Muttergottes in der Würzburger St. Burkhardkirche inspirieren, auch wenn das Stück die



Abb. 12 Muttergottes, Werkstatt Tilman Riemenschneider, Würzburg, um 1490/95. Würzburg, Mainfränkisches Museum

Jungfrau nicht beim Stillen zeigt (Abb. 11). Die rundansichtige Skulptur, deren Rückenöhlung von einem Nadelholzbrett verschlossen ist, war ursprünglich mit einer silbernen Fassung ausgestattet und imitierte ein Goldschmiedewerk¹⁵. Heute trägt sie eine Polychromie von 1789. Vor Maria, die als Halbfigur bis in Hüfthöhe erscheint, sitzt der ins Profil gedrehte nackte Jesusknabe auf einem Polster, das die Jungfrau mit einer Windel bedeckte. Mit angewinkelttem linken Knie und zum Kinn geführter Hand blickt er, von der Mutter behutsam gehalten, versonnen gen Himmel und deutet damit die Vorahnung seiner Passion und die Befolgung des väterlichen Ratschlusses zur Entsühnung der Menschheit an. In den um 1650 neu angefertigten Sockel des

Bildes sind Reliquien eingelegt. Unter Fürstbischof Julius Echter (1545–1617) sollen die Heiltümer vom spätgotischen Bildwerk in eine Silberstatuette in der Kirche des Würzburger Vierzehn-Notthelfer-Spitals übertragen und nach deren Requirierung durch die Schweden 1631/33 wieder mit dem alten Stück beziehungsweise seinem neuen Untersatz verbunden worden sein.

Ob die jetzt im barocken Piedestal aufbewahrten Partikel ursprünglich in einem Depositorium lagerten, das dem Bildwerk selbst oder aber einem verlorenen spätgotischen Sockel eingearbeitet waren, konnte bislang nicht geklärt werden. Aufgrund des Pfarrbuches der St. Burkhardkirche von 1650 ist allein bekannt, dass die Figur aufgrund eines überstandenen Brandes damals bereits lange Zeit als wundertätiges Bild verehrt, als Prozessionsfigur verwendet und gemeinhin in der Schlosskirche der Feste Marienberg aufbewahrt worden war. Jährlich am 7. Ostersonntag habe man sie von dort zur Verehrung nach St. Burkhard gebracht, zu Pfingsten in den Dom, danach wiederum in die Burkhardkirche und schließlich in andere Pfarrkirchen der Stadt. Am Kilianstag trug man sie in feierlichem Umzug wieder auf die Festung zurück.

Die Funktion

Neben diesem bekannten Frühwerk und anders als die später zu halbfigurigen Büsten umgearbeiteten Ganzfiguren, wie die »Kiliansbüste« in der Washingtoner National Gallery und jene aus Trappstadt im Würzburger Museum am Dom, enthält das bekannte Œuvre Riemenschneiders eine Anzahl weiterer Halbfiguren und Brustbilder, die – wie im Spätmittelalter üblich – im Zusammenhang mit der Beherbergung und Präsentation von Reliquien standen¹⁶. Die im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrte Büste der heiligen Afra, ein um 1499/1500 datiertes und auf einem schön verzierten, sechseckigen Sockel platziertes Bildwerk besaß neben seiner Abbildfunktion auch die des Heiltumsorts. Ein kreisrund gerahmtes, der Büste auf der Brust zylinderförmig eingetieftes Depositorium enthielt einst Reliquien der Augsburger Märtyrerin und Bistumspatronin¹⁷. Für den Hochaltar der Würzburger Kathedrale entstanden etwa ein Jahrzehnt später, zwischen 1508 und 1510, die 1945 in der dem Dom benachbarten Neustiftkirche verbrannten Halbfiguren der Frankenapostel Kilian, Totnan und Kolonat. Die drei auf sechseckige Sockel gesetzten Stücke standen ursprünglich über dem Schrein mit den Reliquien der Märtyrer¹⁸.

Weiterhin ist in dieser Hinsicht eine 46 cm große, farbig gefasste Halbfigur im Mainfränkischen Museum anzuführen, die als Werkstatarbeit gilt (Abb. 12)¹⁹. Der Frontseite ihres sechseckigen, elegant profilierten Sockels ist ein Depositorium eingeschnitten, eine von einem flachen Kielbogen gerahmte und einst vielleicht mittels eines Maßwerkelements durchsichtig verschlossene Nische für Reliquien. Das Bildwerk, das in den 1930er Jahren auf

dem Dachboden der Kirche von Bonnland bei Hammelburg entdeckt wurde, vertritt denselben Bildtyp wie die Nürnberger Skulptur. Die Haltung der Jungfrau sowie die bergende, die Gestalt umfangende und den Sockel überlappende Drapierung des Mantels sind eng verwandt, ebenso die mit den linken Armen von Mutter und Sohn ausgeführten Bewegungen. Rechter Arm und Beine des Knaben sind Ergänzungen, die den originalen Teilen vermutlich wenig entsprechen und daher für die Interpretation entfallen. Zwar liegt der Oberkörper des Säuglings etwas schräger als im Nürnberger Bildwerk und die mütterliche Hand greift nicht an sein Schienbein, sondern unters Gesäß, doch gleichen sich die Gewänder Mariens etwa hinsichtlich der Bordüre des Halsabschnitts, des dort erscheinenden Mieders und der Plissierung bis ins Detail.

Ein für die Nürnberger Skulptur ebenfalls interessantes, wiewohl nur dem Umkreis Riemenschneiders zuzurechnendes Vergleichsobjekt in derzeit nicht nachweisbarem Privatbesitz gibt Maria mit dem Jesusknaben wiederum als Hüftstück und auf einer profilierten sechseckigen Plinthe wieder (Abb. 13). Der Frankfurter Arzt Otto Großmann, der die Skulptur 1909 in Obernburg entdeckte, für ein Werk Riemenschneiders hielt und erwarb, entlockte der damaligen Eigentümerin die Herkunftsangabe aus der Pfarrkirche von Großostheim. Die Großmutter der Besitzerin hatte sie in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, als »viele Figuren aus der Kirche verschleudert wurden«, billig erstanden²⁰. Während die Faltenbildung dieses Stückes hinsichtlich der über den Sockel gezogenen Mantelschürze eigenen, mit Riemenschneiders Formenkanon nicht übereinstimmenden Gesetzen folgt, entsprechen Figuren- und Antlitztypen, Komposition und Details der Kostümierung dem von dorther bekannten Repertoire und Schema weitestgehend. Maria trägt hier allerdings eine geschnitzte Krone, ein aufgrund der Unzugänglichkeit des Objektes bislang auf seine Originalität hin nicht bestimmbares Accessoire. Auf jeden Fall dürften die beiden Halbfiguren in Nürnberg und Würzburg ursprünglich eher ein dem Bildwerk in St. Burkhard ähnliches Diadem besessen haben, das nachträglich entfernt wurde, um sie mit separaten, wohl aus Metall gefertigten Kronen zu zieren. Ob das Großostheimer Bildwerk einen der Münchner Afrabüste oder der Nürnberger Madonna ähnlich geformten Reliquienhort enthielt, ist ungewiss und könnte ebenfalls allein durch Untersuchung des Originals geklärt werden. Doch verdeutlicht das Stück einmal mehr Beliebtheit und Verbreitung des von Riemenschneider entworfenen halbfigurigen Marienbildes Anfang des 16. Jahrhunderts.

Neben der Rundansichtigkeit und der Entdeckung des einstigen Depositoriums lassen die vergleichbaren Muttergottesbilderwerke des gefeierten Würzburger Bildschnitzers und seines Kreises den Schluss zu, dass auch der Nürnberger Halbfigur neben der Abbildfunktion die eines Reliquiars zukam, das in Liturgie und Frömmigkeit seiner Entstehungszeit und darüber hinaus eine besondere Rolle spielte. Konkretisierung der Funktion als Prozes-



Abb. 13 Muttergottes, Umkreis Tilman Riemenschneider, um 1520. Ehemals Frankfurt am Main, Privatbesitz

sionsbild und Präzisierung hinsichtlich seiner Verwendung im Reliquienkult sind zwangsläufig von weiteren Erkenntnissen zum ursprünglichen Bestimmungsort abhängig.

Indizien sprechen eindeutig für Manipulationen am Haupt der Jungfrau: Vermutlich entfernte man den schmalen Reif, der unter dem Schleiertuch am Hinterkopf noch zu ahnen ist, über der Stirn und zierte sie mit separaten Kopfbedeckungen, wohl Kronen, von denen entsprechende Spuren in der Kalotte zeugen. Dass solche weitreichenden Eingriffe in der Barockzeit stattfanden, liegt nahe. Wann genau sie zu datieren sind und ob von einer oder wiederholter Umarbeitung ausgegangen werden muss, ist noch zu eruieren. Auch die Frage nach dem Zeitpunkt der durch Entnahme der Partikel und Verschluss der Brustöffnung realisierten Bedeutungsreduzierung des Stückes auf den Abbildcharakter harret noch einer



Abb. 14 Muttergottes, Zustand vor der Restaurierung

Antwort. Ob die Maßnahme im Zusammenhang mit der Zerstörung zu sehen ist, die das Gesicht Mariens beeinträchtigte und die Gliedmaßen des Knaben kostete, ist ebenfalls noch zu klären. Mit heutigen Mitteln lassen die von hohem Einfühlungsvermögen und beachtlicher künstlerischer Qualität zeugenden Ergänzungen nämlich keine genaue Datierung zu. Zu entscheiden, ob sie der Wiederherstellung des Bildwerks für den weiteren Gebrauch innerhalb der religiösen Praxis dienen oder aber Bestandteile einer frühen, allein dem Kunstgenuss geschuldeten Restaurierung sind, ist ein ebenso schwieriges wie spannendes Problem. Wenn also zahlreiche Fragen zur Geschichte der Marienfigur offen bleiben, zeigt sich dennoch offenkundig, dass ohne die Ergebnisse der

restauratorischen Untersuchung die Grundlage gefehlt hätte, sie überhaupt stellen zu können.

Erhaltungszustand und Restaurierung

Wiederholtes Erneuern, Reparieren und Vervollständigen veränderten die Madonnenfigur in ihrem Aussehen über die Jahrhunderte seit ihrer Entstehung stark. Diese Maßnahmen sprechen für die Bedeutung und den stetigen Gebrauch des Objekts. Rundansichtigkeit, eine ursprünglich sicher prächtige Farbfassung und natürlich das Reliquiendepositorium sind Anhaltspunkte für seine Funktion als Prozessionsbild²¹. Die späteren Ergänzungen dokumentieren die anhaltende Wertschätzung der Skulptur als Kultbild und schließlich als Kunstwerk. Vor allem die jüngeren Maßnahmen führten jedoch zu einem unter heutigen Gesichtspunkten unbefriedigenden Erscheinungsbild der Oberfläche (Abb. 14). Sie präsentierte sich durch mehrere pigmentierte Überzüge und Retuschen dunkelbraun, auf den Höhen des Bildwerks teilweise fast schwarz. Die Faltenunterseiten waren von den Überzügen gespart, so dass sich starke hell-dunkel Kontraste ergaben. In den Tiefen der Haarlocken und Falten sah man dagegen weißliche Reste von früheren Grundierungsschichten. Zudem gab es Verschmutzungen und rußige Ablagerungen. Der Sockel wies zahlreiche Ausspänkungen, Ansatzfugen, Holzausbrüche und geöffnete Risse auf. Alte Fraßgänge und Ausfluglöcher von Holzschädlingen waren hier grob überkittet.

Den Kernpunkt der Restaurierung bildete deshalb die schrittweise Abnahme der dunklen, ungleichmäßigen Überzüge mit Lösemittelgelen. Weiterhin wurden weiße, schlierenartige Grundierungsausschwemmungen reduziert, ohne Grundierungs- und Farbschichtinseln in den Tiefen des Schnitzwerks zu beschädigen. Nach abgeschlossener Reinigung zeigte sich, dass die zahlreichen jüngeren Ausspänkungen im Holz formal und farblich recht stimmig waren und somit vollständig übernommen werden konnten. Um die alten Ausspänkungen dem Niveau des sie umgebenden Holzes anzupassen, mussten Form und Oberfläche teilweise nachgearbeitet werden, fehlende Späne wurden ergänzt, gelöste wieder befestigt. In gleicher Weise integrierte man alte Kittungen auf Fraßgängen.

Mit dem Ziel die durch das Ablaugen aufgeraute Holzoberfläche zu glätten, erfolgte der Auftrag von Hautleim. Hirnholzpartien und vor allem die jüngeren Ergänzungen, deren Oberflächenstruktur weitaus rauer, poriger und offener ist, behandelte man mehrmals mit der Leimlösung und glättete sie anschließend mit einem Achatstein. Grundierungsreste, farblich unstimme Ausspänkungen und Ergänzungen wurden abschließend mit Aquarellfarben eingetönt.

Frank Matthias Kammel, Elisabeth Taube

Anmerkungen

- 1 Theodor Demmler: Die Meisterwerke Tilman Riemenschneiders. Berlin 1936, S. 76. – Justus Bier: Riemenschneiders Marienstatuen und die Clemens-Madonna im Kölner Kunstgewerbemuseum. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 37, 1975, S. 49.
- 2 Iris Kalden-Rosenfeld: Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt. Königstein im Taunus 2001, S. 105, Abb. 131–133.
- 3 Justus Bier: Tilman Riemenschneider. Die späten Werke in Holz. Wien 1978, S. 87, 93.
- 4 Justus Bier: Tilman Riemenschneider. Die späten Werke in Stein. Wien 1973, S. 59–62.
- 5 Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910. S. 196–197
- 6 Die holzanatomische Bestimmung durch Diplom-Restauratorin Ilona Stein, Germanisches Nationalmuseum, bestätigte das bisher nur vermutete Material Lindenholz.
- 7 Dirc de Vos: De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende flemalleske voorlopers. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 13, 1971, S. 60–161. – Dirc de Vos: Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk. München 1999, S. 355–357. – Didier Martens: Die Würde des Kopisten oder Hans Holbeins d.Ä. Auseinandersetzung mit einem flämischen Vorbild. In: Städel-Jahrbuch, Bd. 18, 2001, S. 174–175.
- 8 D. de Vos 1999 (Anm. 7), Kat.Nr. 25, S. 298–301.
- 9 Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2000, Nr. 74.
- 10 Wilhelm von Bode: Die zweite Sammlung Simon im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Berlin 1920, S. 59, Nr. 8252. – Friedrich Winkler: Vorbilder primitiver Holzschnitte. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 12, 1958, S. 41–43.
- 11 Otto Wertheimer: Nicolaus Gerhaert. Seine Kunst und seine Wirkung. Berlin 1929, S. 22–44. – Roland Recht: Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525). Straßburg 1987, S. 139–145.
- 12 O. Wertheimer (Anm. 11), S. 89–92.
- 13 Max Lehrs: Katalog der Kupferstiche Martin Schongauers. Wien 1925, Nr. 37.

Muttergottes

Werkstatt des Tilman Riemenschneider (um 1460–1531), Würzburg, um 1520

Lindenholz, radial geschnittener Stammblock mit Anstückung über gesamte Höhe verbreitert, stumpf verleimt und mit hölzernem Dübel gesichert, rückseitig gehöhlt, Höhlung ursprünglich mit einem jetzt verlorenen Brett verschlossen, hölzerne Zierperlen am Mantelsaum verloren. Je zwei Bohrlöcher in den Schädelkalotten von Maria und Jesuskind. Reste originaler Wergfasern auf der Holzoberfläche, mindestens drei farbige Fassungen abgelaut. Ursprüngliches Reliquiendepositorium in der Brust nachträglich verschlossen, rechter Arm und Beine des Kindes, rechte Hand, Nase und einzelne Falten des Mantels der Gottesmutter ergänzt, zahlreiche jüngere Ausspänkungen, H. 68 cm, Br. 42,5 cm, T. 25 cm
Erworben aus dem Münchner Kunsthandel A.S. Drey 1907
Inv.Nr. Pl.O. 2063

Literatur: Vierundfünfzigster Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums 1907. Nürnberg 1907, S. 4. – Chronik des Germanischen Mu-

- 14 Curt Glaser: Gotische Holzschnitte. Berlin o.J., Taf. 50.
- 15 Tilman Riemenschneider. Frühe Werke. Ausst.Kat. Mainfränkisches Museum Würzburg. Berlin 1981, S. 202–210. – Tilman Riemenschneider. Werke seiner Glaubenswelt. Ausst.Kat. Museum am Dom, Würzburg. Hrsg. von Jürgen Lensen. Regensburg 2004, Nr. 50.
- 16 Vgl. Bernhard Decker: Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers. Bamberg 1985, S. 67–78. – Arnold Angenendt: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart. München 1994, S. 224–225.
- 17 Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. XIII,2. Bearb. von Theodor Müller. München 1957, Nr. 148. – I. Kalden-Rosenfeld (Anm. 2), Kat.Nr. 30, S. 130–131.
- 18 Justus Bier: Tilman Riemenschneider. Die reifen Werke. Augsburg 1930, S. 111–112.
- 19 Hanswernfried Muth: Tilman Riemenschneider. Die Werke des Bildschnitzers und Bildhauers, seiner Werkstatt und seines Umkreises im Mainfränkischen Museum Würzburg. Würzburg 1982, Nr. 40, S. 172–173.
- 20 Otto Großmann: Eine Madonna von Riemenschneider? In: Hessen-Kunst. Kalender für alte und neue Kunst. Hrsg. von Christian Rauch. Marburg 1909, S. 21–32, bes. 24–26. – Mittelalterliche Bildwerke aus Frankfurter Privatbesitz. Ausst.Kat. Frankfurter Kunstverein. Frankfurt am Main 1921, Taf. 67.
- 21 Die Madonnenbüste des Germanischen Nationalmuseums weist technologische Übereinstimmungen mit der Madonnenbüste aus St. Burkard in Würzburg auf. Vgl. Tilmann Riemenschneider. Frühe Werke (Anm. 15), S. 202–209.

Abbildungsnachweis

Berlin, Gustav Schwarz: 10; Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung: 9; Eisenach, Ulrich Kneise: 2, 11; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1 (Monika Runge), 3, 4, 6, 14 (Evamaria Popp/Kerstin Knaupp), 5 (Martin Tischler), 7 (Evamaria Popp/Elisabeth Taube), 8 (Jürgen Musolf); Reproduktion aus Otto Großmann (Anm. 20): 13; Würzburg-Gerchsheim, Dorothea Zwicker, Kunstschätzerverlag: 12.

seums. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1907, S. VII. – Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910, S. 196–197. – Hubert Schrade: Tilman Riemenschneider. Heidelberg 1927, S. 21, Anm. 144. – Max Hermann von Freeden: Riemenschneider-Bildnisse. Stuttgart o.J., S. 10. – Frank Matthias Kammel: Das Germanische Nationalmuseum und Tilman Riemenschneider. Beiträge zu einer Erwerbungs- und Forschungsgeschichte. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2003, S. 146–147. – Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit. Ausst.Kat. Mainfränkisches Museum Würzburg. Hrsg. von Claudia Lichte. Regensburg 2004, Nr. 66, S. 333.

Untersuchung und Restaurierung: Diplom-Restauratorin Evamaria Popp, Blaustein bei Ulm, unter Mitarbeit von Diplom-Restauratorin Kerstin Knaupp und in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, Juli bis Dezember 2005.



Albrecht Altdorfers Tafeln der Florianslegende

Das Tafelgemälde mit der Bergung der Leiche des heiligen Florian (Abb. 1) zählt zu den ergreifendsten Gemälden der altdeutschen Malerei überhaupt. Die »schönste Kühnheit« und das »höchst phantastische Licht der untergehenden Sonne«, die »tiefe Schwermut« und der »gehobene pathetische Klang aus brennender Farbigkeit und grellen Lichtphänomenen« sind nach der Restaurierung wieder neu zu entdecken und zeigen Altdorfer als »Kolorist in seiner ganzen Stärke«, um nur einige Hymnen auf das Gemälde aus den letzten beiden Jahrhunderten zu zitieren¹.

Die Tafel stammt von einem Floriansaltar, dessen ursprünglichen Bestimmungsort man zuletzt in der Kirche St. Nikolaus in Hofkirchen im Traunkreis vermutete. Der Altar wurde auf Grund veränderter Glaubensvorstellungen bereits im 17. Jahrhundert aufgelöst und in Einzeltafeln zerlegt. Das Kultobjekt wandelte sich zu einem Kunstobjekt, dessen Einzelteile in die Hände von Kunstliebhabern und Sammler übergingen. Von Altdorfers Floriansaltar sind insgesamt sieben Tafeln erhalten, die sich heute in den Uffizien in Florenz, in der Nationalgalerie in Prag, in New Yorker Privatbesitz und im Germanischen Nationalmuseum befinden. Die Gemälde zeigen Episoden aus dem Martyrium des seit dem Mittelalter als Patron gegen Feuergefahr verehrten Heiligen, der als römischer Verwaltungsbeamter aufgrund seines christlichen Bekenntnisses vermutlich im Jahr 304 in der Enns ertränkt worden sein soll. Der Zyklus beginnt mit dem Abschied vor den Toren von Cetium, dem heutigen St. Pölten, dann folgen die Gefangennahme auf der Ennsbrücke (Abb. 2) sowie die Vorführung vor den Statthalter (Abb. 3). Die zwei anschließenden Tafeln schildern die Niederknüppelung und die in jäher Untersicht gezeigte Szene des Moments unmittelbar vor dem Brückensturz: Dem Heiligen, der an ein Mühlrad gekettet ist, wird eine Augenbinde angelegt, bevor ihn die Schergen in die Enns stoßen. Die verbleibenden Tafeln schildern die nächtliche Leichenbergung sowie das wundertätige Brunnlein an der Wallfahrtsstätte St. Florian.

Für drei der Werke ist eine rückseitige Bemalung überliefert: Die Rückseite der Gefangennahme zeigte ursprünglich eine Darstellung Mariens als Schmerzensmutter, die Leichenbergung eine

Kreuztragung Christi. Beide Bilder wurden im Zuge der Parkettierung 1882 abgeschliffen. Heute gibt deshalb allein die auf der Tafel mit dem Abschied vor Cetium erhaltene Präsentation Christi im Tempel eine Vorstellung von der Rückseitenbemalung. Diese dürfte ihrer stilistischen Charakteristika und Qualität wegen zwar mit geringem zeitlichem Abstand, aber außerhalb der Altdorfer-Werkstatt entstanden sein. Ob die vier übrigen Tafeln ursprünglich ebenfalls bemalt waren, ist nicht geklärt. Die jüngst durchgeführte Untersuchung gibt jedoch einen neuen Hinweis: Zunächst ist festzuhalten, dass die beiden Tafeln mit der Gefangennahme und der Vorführung für ihr Format überraschend viele Intarsien aufweisen, die anstelle der störenden und deshalb ausgestochenen Äste eingesetzt worden sind. Diese Intarsien wurden bei der Vorführung rückseitig nicht mit der gleichen Sorgfalt wie bei den beiden anderen Tafeln bearbeitet und machen deshalb eine Rückseitenbemalung unwahrscheinlich². Ob die Rückseiten, nach der Überlegung von Peter Strieder, erst in Folge der Reformation eine dem neuen Bildverständnis angemessene Bemalung erhielten, bleibe dahingestellt. Über die ursprüngliche Konzeption des Retabels ist auf der Basis des aktuellen Kenntnisstandes jedenfalls keine stichhaltige Aussage möglich.

Der Floriansaltar im Werk Altdorfers

Die Florianstafeln entstanden zeitnah zu dem im Auftrag von Probst Peter Maurer für die Stiftskirche der Augustiner-Chorherren St. Florian 1518 vollendeten Altar mit Szenen des Martyriums des heiligen Sebastian und der Passion Christi. Die insgesamt zwölf großformatigen Gemälde sind Altdorfers umfangreichstes Werk, das auf Grund seiner dramatischen, bühnenhaften Inszenierung und des neuartigen Einsatzes der Farbe als eine seiner großartigsten Leistungen gilt. Die Florianstafeln schließen nicht nur zeitlich, sondern auch kompositorisch und motivisch an dieses Werk an und dürften vielleicht sogar auf denselben Auftraggeber zurückzuführen sein. Die Anlehnungen resultieren deshalb nicht zwingend aus werkstatt-ökonomischen Überlegungen, sondern könnten vom Auftraggeber ausdrücklich gefordert gewesen sein.

Abb. 1 Die Bergung der Leiche des hl. Florian, Albrecht Altdorfer, Regensburg, um 1518/20. Zustand nach der Restaurierung



Abb. 2 Die Gefangennahme des hl. Florian, Albrecht Altdorfer, Regensburg, um 1518/20. Zustand vor der Restaurierung

Es ist immer wieder betont worden, dass den Florianstafeln im Gegensatz zum großen Pathos des Vorgängerwerks ein stärker volkstümlicher Erzählton eigne, der der Verbreitung des Florianuskultes und der wunderversprechenden Verehrung des Heiligen gedient haben könnte. Tatsächlich erzielte Altdorfer durch die präzise Charakterisierung der Schauplätze und Tageszeiten, durch die Übertragung der historischen Szenen in die topographischen Gegebenheiten der Zeit wie auch durch die raffinierte und effektvolle Ausgestaltung der einzelnen Szenen ein Höchstmaß an Authentizität und Überzeugungskraft. Die Schauplätze der einzelnen Ereignisse sind nicht nur besonders wirklichkeitstreu inszeniert, sondern spielen auch als Stimmungsträger eine wichtige Rolle. Die Tafel mit der Leichenbergung (Abb. 1) macht dies in eindrücklicher Weise deutlich. Unter Führung einer frommen Frau namens Valeria wird der Leichnam Florians am waldigen Flussufer geborgen und auf einen Holzkarren gehoben. Der Körper des Heiligen ist in Bedeutungsperspektive etwas größer wiedergegeben, was den Eindruck der großen Anstrengung seitens der Helfer verstärkt. Aus der Enns ragt der an einen Felsen gelehnte Mühlstein, an den der Heilige gekettet war. Nach der Legende hatten die Wellen den Leichnam auf eine Felsbank im Fluss gespült, wo ihn ein Adler bewachte, bis der Heilige einer frommen Frau erschien, die seinen Körper schließlich barg.



Abb. 3 Die Vorführung des hl. Florian vor den Statthalter, Albrecht Altdorfer, Regensburg, um 1518/20. Zustand vor der Restaurierung

Die Komposition mit der schwer über der Schulter Valerias hängenden Leiche, die von einem dritten, bis auf Wade und aufgelegte Hand verdeckten Helfer abgestützt wird, ist höchst innovativ. Altdorfer griff dabei nicht auf die Tradition von Kreuzabnahme- oder Grablegungsbildern und dem dort entwickelten vielfältigen Repertoire verschiedener Hebe- und Stützmotive zurück, sondern schuf mit dem kopfüber hängenden Toten ein erschütternd realitätsnahes Bild. Die mit leidender Miene aus dem Bild blickende, schwarz gekleidete Helferin bezieht den Betrachter in das Bildgeschehen ein und verstärkt dadurch seine Anteilnahme. Präzise beobachtete Details wie die aufblitzenden Eisenbeschläge und die durch Zweige und Werkzeuge gegen das Wegrollen gesicherten Karrenräder oder die sich am Mühlstein brechenden kleinen Wellen akzentuieren den Wirklichkeitsgehalt der Darstellung. Die in einem von düsteren Wolkenschlieren überzogenen Himmel rot verglühende Sonne und die dämmrige Beleuchtung der vor dunklen Weiden und niedrigem Gebüsch platzierten Handlung steigern die Dramatik der Szene. Die Bedrohlichkeit der Nachtlandschaft wird zu einem wesentlichen Ausdrucksträger der bedrückenden Szene. Eine vergleichbare Bedeutung erhalten Schauplatz und

Abb. 4 Bergung der Leiche des hl. Florian. Infrarotreflektogramm mit sichtbarer Unterzeichnung



Umgebung im Gemälde mit der Vorführung vor den Statthalter. Die Darstellung wird von der Innenansicht eines Sakralraumes dominiert, der das Ausgeliefertsein des Heiligen durch verwirrende Durchblicke und Vergitterungen, Übergänge und starke Hell-Dunkel-Kontraste unterstreicht.

Dass Altdorfer als Stadtbaumeister ein besonderes Interesse für die Wiedergabe solcher anspruchsvollen Innenansichten entwickelte, lässt sich in seinem Werk mehrfach belegen. Der um 1480 geborene Maler und Graphiker war bis zu seinem Tod 1538 in Regensburg tätig und erwarb sich dort hohes Ansehen. Als Mitglied des Inneren und Äußeren Rates und Stadtbaumeister bekleidete er hohe städtische Ämter und verhandelte 1535 als Gesandter der Stadt bei den kaiserlichen Räten in Wien. Im Laufe seiner Karriere brachte er ein beachtliches Vermögen zusammen und erwarb insgesamt drei Häuser. Nach Albrecht Dürer hat Altdorfer die meisten Aufträge von Kaiser Maximilian I. – dem größten und bedeutendsten Auftraggeber der Frühen Neuzeit im deutschen Sprachraum – erhalten, was den künstlerischen Rang des Malers innerhalb der Generation Dürers, Cranachs, Baldungs und Burgkmairs deutlich macht.

Autorschaft und Werkprozess

Sechs der sieben erhaltenen Florianstafeln tragen das Monogramm Altdorfers. Dennoch sind für einzelne Partien, vereinzelt sogar für die gesamte Folge im wesentlichen Werkstattmitarbeiter verantwortlich gemacht worden, um die Uneinheitlichkeit der Tafeln, einzelne unbeholfene Figuren wie auch die partiell summarische Ausarbeitung oder die »simple und undelicate Technik« zu erklären³. Da Altdorfer die Tafeln nach Ansicht Winzingers »sicher abschließend noch zusammenstimmte«, sei eine Trennung der Hände jedoch nicht möglich. Die folgenden Beobachtungen mögen verdeutlichen, dass es sich bei den drei Tafeln um eigenhändige Werke handelt, an deren Ausarbeitung freilich einzelne eng mit Altdorfer zusammenarbeitende Gesellen beteiligt gewesen sein dürften.

Die im Rahmen der Restaurierungsmaßnahme durchgeführte technologische Untersuchung der drei Tafeln macht deutlich, dass die Unterzeichnung (Abb. 4, 6–7) einheitlich von einem sehr versierten Künstler stammt. In der Leichenbergung (Abb. 4) lässt sich eine für Altdorfer charakteristische, spontane und sichere Zeichnung nachweisen: Mit wenigen Pinselstrichen wurden die in Körperhaltung und Verkürzung schwierigen Figuren skizziert und die umgebende Landschaft mit impulsiven schnellen Strichen und schlaufenförmigen Linien angerissen. Bis auf Details der Gewanddrapierung, der Landschaft und Bäume folgt die Malerei der zeichnerischen Vorgabe.

Angesichts der ebenso skizzenhaften wie sicheren Bildanlage sind für die Entwicklung der Kompositionen vorbereitende Entwurfszeichnungen auf Papier zu vermuten. Vorstudien dieser Art



Abb. 5 Architekturstudie eines Kircheninnenraums, Albrecht Altdorfer, Regensburg, um 1520. Erlangen, Graphische Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg

lassen sich in Altdorfers Werk jedoch nur in Einzelfällen nachweisen: So vermittelt eine Architekturstudie in der Graphischen Sammlung Erlangen (Abb. 5) einen der Statthalter-Tafel verwandten Raumeindruck⁴. Mit solchen für das frühe 16. Jahrhundert einzigartigen Blättern stellt Altdorfer, der als Mitglied des Regensburger Rates die administrativen Aufgaben des Stadtbaumeisters ausübte, seine perspektivischen Fähigkeiten eindrucksvoll unter Beweis. Ob das Blatt im Vorfeld des Tafelgemäldes oder als freie Architekturstudie entstanden ist, bleibt ungewiss. Da die Unterzeichnung der Architektur auf dem Gemälde (Abb. 6) auf wenige summarische Angaben beschränkt bleibt, ist aber von weiteren, präziseren Entwurfszeichnungen auszugehen.

Der Blick auf die übrige Unterzeichnung der Statthalter-Tafel macht aufschlussreiche, unterschiedliche Ausarbeitungsgrade deutlich. Florian, die beiden Häscher und der Ankläger sind mit



Abb. 6 Vorführung.
Infrarotreflektogramm mit sichtbarer
Unterzeichnung

wenigen lebendigen Strichen angelegt, wobei der Duktus der Unterzeichnung dem Gemälde mit der Leichenbergung entspricht. Die Bekleidung des Statthalters wird dagegen bereits in der Unterzeichnung mindestens einmal verändert (Abb. 7). In der Malerei findet eine erneute, bemerkenswerte Redaktion des Gewandes statt: Der Statthalter trägt einen zeitüblichen pelzgefütterten Rock mit geschlitzten Ärmeln, die man in zwei Varianten tragen konnte: Entweder bedeckten die Ärmel die Arme, oder man steckte die Unterarme durch den Schlitz. Dann hing der untere Teil des Ärmels als Hängeärmel dekorativ herab oder lag, wie in der Unterzeichnung, leer auf der Kniepartie. Da dies offenbar missverständlich war, entschied sich der Maler in der malerischen Ausführung für die Variante mit vollständig angezogenen Ärmeln. Auch die

Hauptfigurengruppe der Tafel mit der Gefangennahme (Abb. 8) zeigt Abweichungen während des Malprozesses, insbesondere in der Bekleidung und Ausstattung der Personen auf der Brücke.

Die malerische Ausarbeitung der Florianstafeln erschöpfte sich demnach nicht nur darin, skizzenhaft angerissene Partien in eine endgültige Form zu bringen, sondern unterzog selbst weiter durchgearbeitete Partien erneuter Veränderungen und Korrekturen. Es wird damit deutlich, dass der Prozess der Bildentwicklung selbst in zentralen Partien nicht auf der Ebene der Unterzeichnung zum Abschluss gekommen war.

Bei der weiteren Ausführung der Gemälde kamen Ölfarben sowie sparsam verwendetes Muschelgold für Kleidungen oder Spezialeffekte wie die glühend rote Sonne zum Einsatz. Die Tafeln



Abb. 7 *Vorführung. Infrarotreflektogramm mit sichtbarer Unterzeichnung, Detail des geänderten Ärmels*

sind insgesamt sehr zügig gemalt worden, wobei die Unterzeichnung in den Konturen und der Modellierung der Schatten durch die dünnen Farbschichten hindurch mitwirken sollte. Die gesamte Malweise zeigt ein Höchstmaß an Ökonomie und legt nahe, dass die Tafeln auf Fernwirkung konzipiert worden sind.

Die Malerei bewegt sich insgesamt in einem einheitlichen Rahmen und kombiniert flächig breit angelegte Partien und nur in wenigen Details mit pastosen Pinselstrichen präzise ausgearbeitete und akzentuierte Einzelheiten mit lasierend dünn und nass-in-nass gemalten Bildflächen wie etwa beim Abendhimmel der Leichenbergung. Die dort eingesetzten kühn kontrastierenden Farben und der von pastos lockeren Strichen bis zu dünnen Lasuren differierende Farbauftrag erinnern an Altdorfers Landschaftsaquarelle (Abb. 9). Diese mit Aquarell ausgearbeiteten und mit Deckfarben gehöhten Blätter zählen zu den Inkunabeln der auto-

nomen Landschaftszeichnung. Motivisch wie in ihrer spektakulären koloristischen Wirkung dürften sie auch als Studienmaterial für Gemälde wie die Florianstafeln gedient haben. Wie in der Leichenbergung erscheinen riesenhafte Bäume im Vordergrund, an denen der Blick vorbeiführt in weite Tiefenlandschaften mit Flüssen oder Seen und hoch aufragenden Gebirgszügen⁵. In malerischer Freiheit und atmosphärischer Wirkung zählt die Hintergrundlandschaft und der Sonnenuntergang der Leichenbergung zu den faszinierendsten Leistungen Altdorfers, wobei die Tafel ihre besonderen Qualitäten nach der Restaurierung neu und eindrucksvoll offenbart.

Technologische Untersuchung der Tafel mit der Leichenbergung des hl. Florian

Die Tafel mit der Leichenbergung ist aus drei unterschiedlich breiten, vertikal verlaufenden und auf Stoß verleimten Lindenholtzbrettern zusammengefügt. Die Brettfolgen hat man zu einem späteren Zeitpunkt, aus heute unbekanntem Grund, nicht sehr sorgfältig neu verleimt und möglicherweise bei derselben Gelegenheit mit einem Nadelholzparkett versehen. Die Fuge zwischen erstem und zweitem Brett von links wurde oben zusätzlich mit drei Holzklötzchen gesichert; kleinere Einrisse am oberen und unteren Rand wurden verleimt sowie die beschädigten unteren Ecken ergänzt. Die Tafel weist insbesondere in der rechten Bildhälfte starken Wurmfraß auf, der bei der Behoblung der Rückseite und der Beschneidung der Kanten zum Teil offen gelegt wurde. Die noch vorhandenen rückseitigen Malerreste belegen, dass die originale Brettstärke vor der Parkettierung nur geringfügig reduziert wurde. Dabei hat man wohl alle vier Tafelränder beschnitten, wobei oben und unten noch Reste des ursprünglichen Falzrandes erhalten geblieben sind.

Die Holztafel ist mit einer außerordentlich dünnen, an vielen Stellen kaum erkennbaren weißen Grundierung versehen. Am oberen und unteren Rand ist stellenweise ein sehr feiner Grundiergrat erkennbar, der nicht nur die dünne Grundierung belegt, sondern auch den Beweis für einen ursprünglich vorhandenen Falzrahmen erbringt. Ebenso ist eine vergleichbare, von der ursprünglichen Rückseitenbemalung stammende Grundierung fragmentarisch auszumachen.

Bei der Malerei handelt es sich augenscheinlich um Ölmalerei. Sonne und Strahlenkranz sind in Muschelgold ausgeführt beziehungsweise unterlegt. Der Farbauftrag variiert von dünnen, nahezu lasierend aufgetragenen bis hin zu pastos pointierenden Partien.

Malschicht und Grundierung weisen vor allem entlang der wieder verleimten Brettfolgen, dem oberen und unteren sowie dem rechten Bildrand erhebliche Beschädigungen auf. Ursache hierfür dürfte, neben mechanischen Beschädigungen, der Anobienbefall zusammen mit Feuchtigkeitseinflüssen durch unsachgemäße La-



Abb. 8 *Gefangennahme.*
Infrarotreflektogramm mit sichtbarer
Unterzeichnung

gerung sein. Über einer roten Kittung lag stellenweise eine weitere weiße Kittmasse, die auf eine wiederholte Restaurierung aufgrund neuer Beschädigungen schließen ließ. Die Kittstellen überdeckten an vielen Stellen die originale Malschicht. Durch Lockerung und Überarbeitung waren zudem Unebenheiten entstanden, die mit der Oberfläche der originalen Malerei nicht mehr übereinstimmten und sich deshalb optisch unangenehm absetzten. Die Kittstellen waren großzügig retuschiert und dabei auch originale Partien übermalt worden. Jüngere Überarbeitungen führten zu einer weiteren Abdeckung der originalen Malerei. Zusammen mit der Nachdunkelung der Retuschen und der starken Vergilbung der dicken Firnissschichten sowie einer erheblichen Oberflächenver-

schmutzung bot das Gemälde ein ausgesprochen dunkles und verunklärtes Erscheinungsbild (Abb. 10). Eine gründliche Restaurierung erwies sich schließlich auch im Hinblick auf gelockerte Farbschichten als notwendig.

Die Restaurierung der Tafel

Die Restaurierung begann mit der Abnahme des stark vergilbten Firnis und der zum Teil auffällig nachgedunkelten Retuschen respektive Übermalungen. Nach dem Ablösen des relativ resistenten, wohl ölhaltigen Firnis wurden Übermalungen und Retuschen zum



Abb. 9 *Landschaft bei Sonnenuntergang, Albrecht Altdorfer, Regensburg, um 1520. Erlangen, Graphische Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg*

Teil mechanisch, zum Teil unter Einsatz von geeigneten Lösemiteln entfernt (Abb. 11). Damit ließen sich nicht nur die Kittstellen, sondern auch die bereits erwähnten übermalten Originalpartien wieder freilegen.

Im nächsten Arbeitsgang wurden die insgesamt unebenen, zum Teil gelockerten und über dem Original liegenden Kittungen mechanisch entfernt. Damit konnte eine Klärung des ursprüng-

Anmerkungen

- 1 Die Zitate entstammen: Wilhelm Pinder: Die deutsche Kunst der Dürerzeit. Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Leipzig 1940, S. 392. – Franz Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England. Berlin 1837, S. 121. – Franz Winzinger: Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. München/Zürich 1975, S. 31. – Max J. Friedländer: Albrecht Altdorfer. Berlin 1923, S. 84. – Gustav Friedrich Waagen: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862, S. 238.



Abb. 10 *Bergung der Leiche des hl. Florian. Zustand vor der Restaurierung*

lichen Zustandes erreicht werden, was eine partielle Festigung der originalen Malschicht sowie eine präzise Neukittung und Retusche ermöglichte (Abb. 12). Als Kittmasse kam dabei ein Wachs-/Kreidekitt zur Anwendung. Die Retuschen wurden mit in Kunstharz angeriebenen Pigmenten auf die Fehlstellen beschränkt. Einige wenige in ihrer Oberfläche beriebene Originalpartien wurden überdies mit einer über dem Zwischenfirnis liegenden hauchdünnen Öllasur eingestimmt. Als Zwischen- und Schlussfirnis wurde ein in Terpentin gelöster Dammarfirnis aufgebracht.

Mit diesen Maßnahmen konnten nicht nur die vorherigen restauratorischen Verunklärungen beseitigt, sondern das Gemälde insgesamt, wenn auch nach wie vor sichtbar gealtert, seinem ursprünglichen Zustand und Aussehen wieder angenähert werden.

Daniel Hess, Bruno Heimberg

- 2 Katharina Roudil: Albrecht Altdorfer: Drei Tafeln aus einer Florianlegende, um 1520: technischer Befund und Dokumentation. Manuskript April/Mai 2007, S. 3, 31.
- 3 Eberhard Ruhmer: Albrecht Altdorfer. München 1965, S. 18, 63.
- 4 Inv. B. 811; vgl. Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Ausst.Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Bearb. von Hans Mielke. Berlin 1988, Nr. 168.
- 5 Vgl. zuletzt dazu Guido Messling in: 100 Meisterzeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 2008, Nr. 63.



Abb. 11 Bergung der Leiche des hl. Florian. Zwischenzustand mit freigelegten Bildpartien



Abb. 12 Bergung der Leiche des hl. Florian. Zustand nach der Kittung

Abbildungsnachweis

Erlangen, Graphische Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg: 5, 9; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: 1, 10–12 (Sybille Forster); München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Doerner-Institut: 4, 6, 8 (Lars Raffelt); Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 2, 3 (Jürgen Musolf), 7 (Oliver Mack).

Drei Tafeln einer Folge der Florians-Legende

Albrecht Altdorfer (um 1480–1538), Regensburg, um 1518/20

a. Die Gefangennahme des hl. Florian auf der Ennsbrücke
Malerei auf Lindenholz, H. 78,4 cm, B. 65,2 cm, Inv. Gm 314. Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1882

b. Die Vorführung des hl. Florian vor den Statthalter
Malerei auf Lindenholz, H. 78,2 cm, B. 66,3 cm, Inv. Gm 313. Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1882

c. Die Bergung der Leiche des hl. Florian
Malerei auf Lindenholz, H. 81,1 cm, B. 65,4 cm, Inv. Gm 315. Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen seit 1882

Literatur: Franz Winzinger: Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. München 1975, Nr. 30–36. – Kurt Löcher: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 19–24. – Peter Strieder: Albrecht Altdorfers Altar mit der Florianslegende. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2003, S. 177–189. – Friedrich Buchmayr: Die verschollene Tafel aus Albrecht Altdorfers Florianfolge. In: Jahrbuch der Augustiner-Chorherren-Kongregation 2004, S. 28–33. – Faszination Meisterwerk. Dürer – Rembrandt – Riemenschneider. Ausst.Kat. Ger-

manisches Nationalmuseum. Nürnberg 2004, S. 68–69. – Daniel Hess – Oliver Mack: Zwischen akribischem Fleiß und ökonomischer Virtuosität. Überlegungen zur Malweise Albrecht Altdorfers. In: La technique picturale de Grünewald et de ses contemporains. Hrsg. von Pantxika Béguerie-De Paepe-Michel Menu. Kolmar-Paris 2007, S. 122–129.

Die Untersuchung und Restaurierung der als Leihgabe am Germanischen Nationalmuseum befindlichen Tafeln erfolgten an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und am Doerner-Institut in München. Die Restaurierungsarbeiten lag in den Händen von Bruno Heimberg, München. Die Voruntersuchung führte Katharina Roudil durch; für die noch nicht abgeschlossenen naturwissenschaftlichen Untersuchungen, die separat publiziert werden sollen, waren Dr. Patrick Dietemann, Lars Raffelt und PD Dr. Heike Stege zuständig. Die Fotodokumentation erstellten Sibylle Forster, Bruno Hartinger und Haydar Koyupinar. In Ausstellung und Publikation konnte lediglich die Tafel mit der Leichenbergung Berücksichtigung finden, da die Arbeiten an den beiden anderen Tafeln noch nicht abgeschlossen waren.



Wertvolles Kunstgut aus der Nürnberger Frauenkirche

MARIA UND JOSEPH VOM HOCHALTAR DES HANS PEISSER

Der Hochaltar der Frauenkirche, auch Welseraltar genannt, war neben dem von Dürer entworfenen Altaraufsatz für das Allerheiligenbild der Landauerkapelle das bedeutendste Renaissance-Retabel Nürnbergs. Es verdankt seine Entstehung am Vorabend der Reformation der Spendenfreudigkeit des bekannten Handelsgeschlechts der Welser. Als Stifter traten nach Auskunft der ehemals am Altar angebrachten Wappen sowie der älteren Literatur Jakob I. Welser (1468–1541) und seine Gemahlin Ehrentraud Thumer († 1529) auf¹. Der aus Augsburg stammende Kaufmann hatte 1493 in Nürnberg das Bürgerrecht erworben, war im folgenden Jahr in den Größeren Rat und 1504 in den Inneren Rat, das eigentliche Machtzentrum der Reichsstadt Nürnberg, aufgenommen worden. Durch den Fernhandel mit Safran und anderen Gewürzen sowie durch sein Engagement im Bergbau hatte Jakob Welser beträchtlichen Reichtum erlangt, der ihm großzügige Ausgaben zugunsten von Kirche und Kunst gestattete².

Neben den riesigen Dimensionen trägt die fortschrittliche Gestaltung nach Art einer mächtigen Kirchenfassade zum Rang des Altarwerkes bei (Abb. 2)³. Bewegliche Flügeltafeln und antikiisierende Formensprache waren in dem Retabel auf eigentümliche und neuartige Weise kombiniert⁴. Das durch korinthische Säulenstellungen gegliederte Hauptgeschoss enthielt neben der heute noch im Chor der Kirche gezeigten Madonnenfigur aus dem mittleren 15. Jahrhundert eine Reihe von Gemälden zum Marienleben, denen im triumphbogenartigen Obergeschoss drei plastische Szenen entsprachen⁵. In Christoph Gottlieb von Murr (1733–1811) Beschreibung aus dem Jahre 1804 heißt es: »Der Hauptaltar hat vortreffliche Kunststücke, und ist mit gedoppelten Flügeln verwahrt. Die Gemälde sind von sehr alten Meistern [...] Oben sind drey gewölbte Bogen, der mittlere ist sehr hoch. Auf diesem stehen Maria und Joseph, zwischen ihnen ist das Jesuskind in der Krippe. In dem kleinern Bogen zur rechten Hand ist die heil. Jungfrau und Elisabeth. In dem Bogen zur linken Hand ist der englische Gruß. Zu oberst ist in einem sehr grossen rothen Glaße der heil. Geist, in Taubengestalt herabfliegend vorgestellt« – ein sonst nur aus barocken Werken bekannter Effekt⁶. Abweichend

von dieser Beschreibung ist in einer älteren, 1696 datierten Ansicht und deren späteren Wiederholungen die Geburt Christi in der rechten Abteilung des Obergeschosses zu erkennen (Abb. 2)⁷. Es erscheint denkbar, dass die Gruppen anlässlich einer Reparatur oder Übermalung im Laufe des 18. Jahrhunderts vertauscht wurden.

Mit Ausnahme des ehemals im Zentrum der Weihnachtsszene liegenden Jesuskindes sowie Ochs und Esel haben sich die Figuren aller drei plastischen Gruppen erhalten: Die Verkündigung befindet sich im Chorraum der Frauenkirche (Abb. 3), die Heimsuchung schmückt die Nordwand der Nürnberger St. Jakobskirche (Abb. 4), und Maria und Joseph aus der Geburt Christi werden im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrt (Abb. 1)⁸.

Mehrere Autoren haben die Zerstörung des Welseraltars auf die Erneuerung der Ausstattung durch Johann Lorenz Rotermond (1760–1820) anlässlich der Neueinrichtung der Kirche 1815–1816 zurückgeführt⁹. Demgegenüber legt Johann Carl Osterhausens Beschreibung Nürnbergs aus dem Jahr 1819 den weitgehenden Verlust der Kirchengestaltung schon unmittelbar nach dem Übergang der Reichsstadt an den Bayerischen Staat 1806 nahe¹⁰. In dem Büchlein heißt es von der Frauenkirche: »Aus dieser Kirche wurden alle in früheren Beschreibungen angeführte Kunstwerke, Gemälde und Alterthümer zuerst weggenommen und nur die verödeten Mauern gelassen, dann wurde sie erst wieder für den katholischen Kultus ganz neu eingerichtet, und 1816 geweiht«¹¹. Dass der Welseraltar in der Tat schon vor 1815/16 in seine Bestandteile zerlegt war, wird durch die seit 1811 verbürgte Ausstellung einzelner von ihm stammender Tafelgemälde auf der Nürnberger Burg fast zur Gewissheit¹². Dennoch dürften einige Ausstattungsreste in der Kirche verblieben sein. Denn als August Essenwein, der von 1866 bis 1892 das Amt des Ersten Vorstands des Germanischen Nationalmuseums bekleidete, 1881 bis 1883 eine neuerliche Restaurierung der Kirche leitete, fand er noch eine Reihe älterer Relikte vor. Die Zeit der Baumaßnahme überstanden sie im Museum, dem bei der anschließenden Neueinrichtung der Kirche nicht mehr verwendete Stücke, darunter offenbar die Marien- und Josephsfigur vom Welseraltar, als Deposita überlassen wurden¹³. Im Jahr 1909 wurde ihr Verbleib in der Sammlung durch einen Ankauf besiegt¹⁴.

Abb. 1 Maria und Joseph aus dem Welseraltar, Hans Peisser, Nürnberg, um 1522/24. Zustand nach der Restaurierung

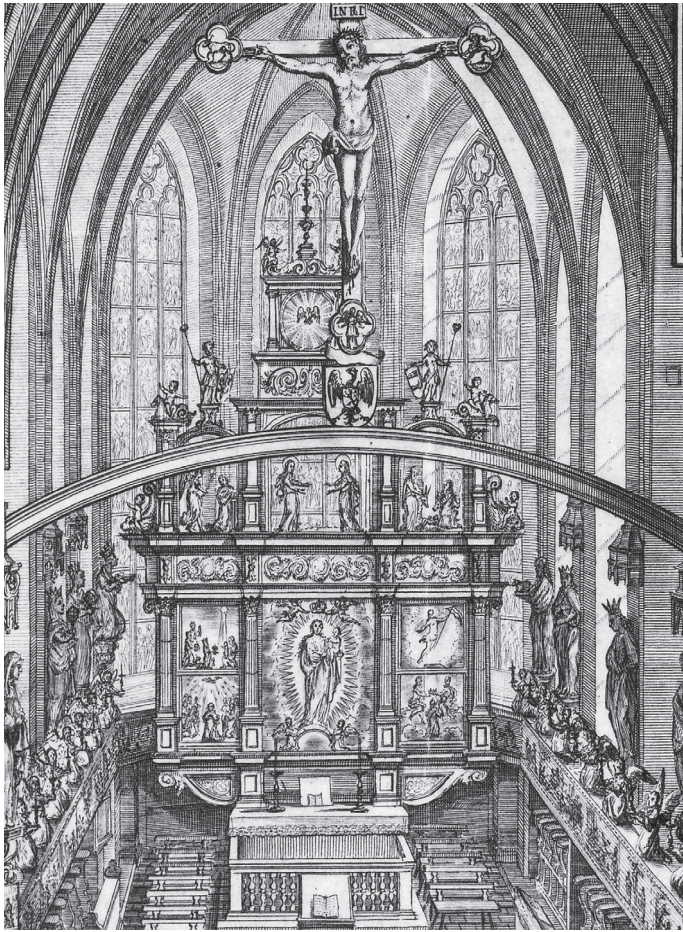


Abb. 2 »Prospect der Mariae-Kirche, zu unser Lieben Frauen genannt, in Nürnberg«, Kupferstich, Detail, Johann Ulrich Kraus, Augsburg, 1696

Über die Einordnung der Figuren herrschte in der älteren Fachliteratur keine Klarheit. So heißt es bei Hans Bösch 1890, Joseph stamme aus der Zeit um 1460 und erinnere noch »an Elfenbeinschnittwerke des 14. Jahrhunderts«¹⁵. Maria ist in derselben Publikation unter der Rubrik »Veit Stoß und seine Schule« verzeichnet¹⁶. Walter Josephi sah schließlich in beiden Figuren Stoßsche Werkstattarbeiten¹⁷. Diese Klassifizierung wurde 1912 durch den Stoß-Kenner Loßnitzer verworfen¹⁸. In einem Museumskatalog von 1922, im Katalog der Nürnberger Veit Stoß-Ausstellung von 1933 und in einem Lexikonartikel von 1939 figurierten Maria und Joseph dessen ungeachtet weiterhin als Werke der Stoß-»Werkstatt« bzw. »Schule«¹⁹. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte durch Heinz Stafski die Eingliederung des gesamten Skulpturenbestands des Welseraltars in das Œuvre von Hans Peisser (um 1505–nach 1571)²⁰. Diese Zuschreibung stützt sich in erster Linie auf einen Vergleich mit dem für Peisser gesicherten ehemaligen Hochaltar der Stiftskirche Kremsmünster, der sich in etwas veränderter Form in Grünau im Almtal erhalten hat²¹. Der aus Haßfurt am Main nach Nürnberg zugewanderte Peisser war ein bedeutender und vielseitiger Künstler, der Architekturzeichnungen,

kleinplastische Goldschmiedemodelle und Plaketten ebenso schuf wie Modelle für Brunnenfiguren und Altarskulpturen²². Bisher nahezu unbeachtet blieb ein ebenfalls vom Welseraltar stammender, erst in den 1930er Jahren erworbener Kinderengel (Abb. 5)²³. Laut Vorbesitzer Hubert Wilm, der den Putto 1923 erstmals publizierte, stellte dieser »vermutlich gleichzeitig eine Verkörperung von Mars und Bacchus vor. Die Attribute, möglicherweise ein Bogen und ein Trinkglas, fehlen.«²⁴ Offenbar mit Blick auf dieses vermeintliche Sujet betrachtete Wilm die Skulptur als Arbeit des für seine bacchantischen Kinderdarstellungen bekannten Peter Flötner (um 1490–1546)²⁵. Ein Vergleich des Bildwerks mit der erwähnten Ansicht des Welseraltars von 1696 (Abb. 2) erweist den Putto indes als einstigen Träger des Stifterwappens. Die Zuschreibung des Puttos wurde in jüngerer Zeit nicht mehr explizit diskutiert²⁶; doch wird man Stafskis Zuweisung der ganzen Altarskulptur an Peisser auch auf den Putto beziehen dürfen²⁷.

Zur Datierung

Die 1546 verfasste Nürnberger Künstlerchronik des Schreibmeisters Johann Neudörffer (1497–1563) setzt die Entstehung des Altarwerks in das Jahr 1504. Dort heißt es über Veit Stoß: »Ao. 1504 hat er den Altar bei Unserer Lieben Frauen, so von dem Welser gestiftet, gemacht.«²⁸ Die Glaubwürdigkeit dieser von Würfel und anderen wiederholten Nachricht ist in mehrfacher Hinsicht zweifelhaft²⁹. So sind Retabelarchitektur und Figurenstil weder mit Stoß noch mit dem frühen Zeitpunkt zu vereinbaren. Vielleicht hat Neudörffer hier eine ältere Information nachträglich falsch zugeordnet. Stafski vermutet vielleicht zu Recht, der Schreibmeister habe eine Notiz zur Rosenkranztafel des Veit Stoß missverstanden³⁰.

Eine Stiftung der Welser für die Frauenkirche ist im Übrigen erstmals für das Jahr 1522 dokumentiert. Laut einer 1909 angeblich noch schwach lesbaren Inschrift stammte aus diesem Jahr das sogenannte Welserfenster der Frauenkirche, von dem nur geringe Reste der Ausführung sowie eine Entwurfszeichnung des Hans Süß von Kulmbach erhalten sind³¹.

Ob zu diesem Zeitpunkt auch das Retabel bereits im Entstehen begriffen war, ist ungewiss. Einen Terminus ante quem für die Fertigstellung dieses Kunstwerks liefert die Einführung der Reformation im Jahre 1524. Damals wurde die katholische Messe aus dem Gotteshaus verbannt³², die Geistlichkeit entlassen und die Verehrung eines bis dahin vorhandenen Mariengnadenbildes unterbunden³³. Gleichzeitig notierte der Schaffer, das heißt der älteste Kaplan von St. Sebald: »In diesem Jahre hat man dem Papst Urlaub gegeben«³⁴. Dass nach diesem Zeitpunkt noch das eine altherwürdige Marienstatue³⁵ umgebende Retabel mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Jungfrau errichtet worden wäre, erscheint wenig plausibel³⁶.

Nur scheinbar widerspricht diese Eingrenzung den Lebensdaten des nach einhelliger Forschungsmeinung verantwortlichen



Abb. 3 Verkündigung an Maria aus dem Welseraltar, Hans Peisser, Nürnberg, um 1522/24. Nürnberg, Frauenkirche

Bildhauers Peisser, der erst 1526 das Nürnberger Bürgerrecht erlangte. Den allgemeinen Gepflogenheiten seiner Zeit entsprechend wird er sich aber schon einige Jahre zuvor in der Stadt aufgehalten und in dieser Zeit mit dem Retabel beschäftigt haben³⁷. Fasst man sämtliche Anhaltspunkte zusammen, so wird man an der bereits von Löcher angegebenen Datierung des Altaraufsatzes in die Zeit um 1522 bis 1524 festhalten dürfen³⁸.

Die Darstellung

Die Anbetung des Kindes und die übrigen Figurengruppen des Obergeschosses waren in Arkaturen frei aufgestellt, so dass sie im sanften Gegenlicht der farbig verglasten Kirchenfenster erschienen. Durch das Fehlen einer erzählerischen Hintergrund- oder

Rahmengestaltung blieb es der Phantasie des Betrachters überlassen, die weihnachtliche Figurengruppe mit dem Stall von Bethlehem in Verbindung zu bringen (Abb. 1). Maria und Joseph sind einander zugewandt. Maria neigte sich in ruhiger Andacht und mit betend gefalteten Händen von rechts über den neugeborenen Knaben, dessen Darstellung leider verlorengegangen ist. Über ihrem eng anliegenden Kleid trägt sie einen in Hüfthöhe geschürzten Mantel. Ihr rundliches, von Locken gerahmtes Gesicht strahlt innere Sammlung aus. Den Hinterkopf verhüllt ein schlichtes, bis auf die Schultern herabreichendes Kopftuch. Auch Joseph ist, mit einer Kerze in der Hand, hinzugetreten und im Begriff niederzuknien. Während er den Kopf gedankenverloren oder um vom Schein der – heute verlorenen – Kerze nicht geblendet zu werden, zur Seite wendet, schützt er die Flamme mit der rechten Hand vor dem Verlöschen. Er trägt ein langärmeliges Untergewand und



Abb. 4 Heimsuchungsgruppe aus dem Welseraltar, Hans Peisser, Nürnberg, um 1522/24. Nürnberg, St. Jakob

einen großen Mantel, dessen Kapuze sein buschiges, wohlfrisiertes Haupthaar nur ansatzweise bedeckt. Seine Füße, von denen nur einer sichtbar ist, stecken in breit geschnittenen Kuhmaulschuhen, wie sie seit ungefähr 1510 anstelle der spitzen Schnabelschuhe in Mode gekommen waren³⁹. Über die verschollene Figur des Kindes lässt sich anhand des Stiches von 1696 mutmaßen, dass es nackt in Stroh gebettet lag; von hinten beugten sich Ochs und Esel darüber. Die Darstellungsweise folgt, wenn auch in leicht verkürzter Form, der für zahlreiche spätmittelalterliche Weihnachtsdarstellungen maßgeblichen Vision der heiligen Birgitta von Schweden. In der Niederschrift der Vision heißt es etwa: »Als die Jungfrau fühlte, dass sie schon geboren hatte, neigte sie ihr Haupt, faltete die Hände und betete den Knaben mit großer Ehrfurcht an. [...] Da-

nach trat Joseph ein, fiel auf die Knie und betete den Knaben an«⁴⁰. Das Kind ruhte Birgitta zufolge nackt auf dem Erdboden. Die Mystikerin erwähnte ferner die Kerze des heiligen Joseph, die durch ein übernatürliches Licht, das vom Jesuskind ausging, überstrahlt worden sei⁴¹. All diese Einzelheiten waren schon an älteren Schnitzaltären spätgotischer Prägung häufig zu sehen. Die wohl schönsten Beispiele, der um 1485 von Hans Klocker geschaffene Krippenaltar im Bayerischen Nationalmuseum, München, und der um 1500 entstandene Krippenaltar der Franziskanerkirche in Bozen, stammen aus Tirol⁴². Wenngleich sich in den älteren Inszenierungen Maria stets von links und nicht, wie in unserem Fall, von rechts nähert, folgt die Darstellungsweise der Nürnberger Gruppe doch im Wesentlichen einem traditionellen Schema.



Abb. 5 Putto vom Welseraltar, Hans Peisser, Nürnberg, um 1522/24, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Zum Figurenstil

Anknüpfungspunkte an das bereits erwähnte Œuvre des Veit Stoß bieten die auffallenden Unterschneidungen bestimmter, in sich knittig strukturierter und sich überlagernder Gewandpartien. Als Beispiel sei der schürzenartige Zipfel des Marienmantels aus der Geburtsszene genannt. Auch das zerkufte Gesicht des Joseph oder die gelockten Haare der Maria sind ohne Weiteres mit der bildnerischen Sprache von Stoß zu verbinden. Trotz solcher Übereinstimmungen sind jedoch auch Unterschiede erkennbar. So wird das Körpervolumen durch die Gewandkomposition teils betont und nicht bloß verschleiert. Die Proportionen der Figuren sind – abgesehen von den geradezu winzigen Händen – denkbar ausgewogen, die Bewegungen abgeklärt, die Umrisse geschlossen. Die



Abb. 6 Heimsuchung, Holzschnitt aus dem Marienleben, Albrecht Dürer, Nürnberg, 1504

in Details noch nachklingende Spätgotik scheint durch eine der Renaissance zuneigende Formensprache nahezu überwunden. Diese Tatsache tritt umso deutlicher zutage, je mehr man neben Stoß auch andere Stilquellen für die Altarfiguren Peissers in Betracht zieht. Geradezu unumgänglich ist aufgrund der Nürnberger Herkunft der Skulpturen ein vergleichender Blick auf die künstlerischen Impulse Albrecht Dürers. Wenn eine solche Gegenüberstellung auch angesichts der Weihnachtsszene weniger lohnend erscheint, so ist sie es umso mehr in Bezug auf die Gruppe der Heimsuchung. Nicht zu übersehen sind hier die zahlreichen motivischen Übereinstimmungen mit der Heimsuchungsszene aus Dürers Holzschnitt zum Marienleben (Abb. 6). Besonders markant ist das Zitat der merkwürdig nach hinten verrutschten und umgeschlagenen Schürze Elisabeths und des abstehenden Mantels Mariens. Die künstlerische Selbständigkeit Peissers im Umgang mit der Vorlage zeigt sich in dem weitaus ruhigeren Aufeinandertreffen der beiden Frauen, welche die größere Dynamik der Dürerschen Erfindung ersetzt.



Abb. 7 Trauernder Johannes, Fragment einer Kreuzigungsgruppe, Hans Daucher, Augsburg, um oder vor 1524. London, Victoria & Albert Museum

Neben Nürnberg zählte Anfang des 16. Jahrhunderts Augsburg zu den wichtigsten deutschen Kunstzentren. Augsburger beziehungsweise schwäbische Einflüsse lassen sich gut an der Verkündigungsgruppe demonstrieren⁴³. Als mögliches Zwischenglied sei dieser eine Figur des trauernden Johannes aus einer Kreuzigungsgruppe im Victoria & Albert Museum, London, zur Seite gestellt, die trotz bedenkenwerter Einwände seit langem Hans Daucher zugeschrieben wird (Abb. 7)⁴⁴. Sie weist ein ähnlich kantiges Gesicht, eine etwas perückenhafte Lockenfrisur und eine vergleichbare, durch parallele oder abwehrende, teils durch die Bewegungsrichtung der Figur motivierte Gewandfalten auf wie der Engel Gabriel der Verkündigung. Dies erscheint umso relevanter, als das »um oder vor 1524« datierte Londoner Stück einst gleichfalls für die Aufstellung in einer Nürnberger Kirche bestimmt war⁴⁵. Vielleicht nimmt Peisser aber auch auf den schwäbischen »Parallelfaltenstil« Bezug, wie es von seinen späteren Arbeiten die aus Kremsmünster stammenden Altarfiguren in Grünau nahelegen⁴⁶. Schließlich wird die Verwandtschaft des Welseraltars mit dem schwäbischen Kunstkreis durch architektonische Merkmale des Altaraufbaus bestätigt⁴⁷. Neben der allgemeinen Typenähnlichkeit des Annaberger Altars von Daucher verbindet die Verwendung von Volutenkonsolen, von gerüsteten Putten als Wappenhalter auf dem Gesims und die Anbringung weiterer, auf Delphinen reitender Putten die beiden Retabel miteinander auch im Detail (Abb. 8)⁴⁸.

All diese – hiermit keineswegs erschöpfend behandelten – Bezüge zu Werken anderer Meister zeigen die hohe Aufmerksamkeit, mit welcher der Bildhauer das für ihn greifbare Kunstschaffen seiner Zeit verfolgt haben muss. Was die Qualität seiner Arbeiten betrifft, so bestätigt sich in gewisser Weise das Urteil Stafskis, der den Altarfiguren Peissers einen hohen Stellenwert zuerkannte⁴⁹. Bei ihnen handelt es sich um Gewandfiguren, die vom Bildhauer eine völlig andere Herangehensweise verlangten als das vom Meister ebenfalls beherrschte, aber dem profanen Bereich vorbehaltene Sujet der Aktdarstellung. Wenngleich Peisser mit der Skulptur des Welseraltars die Schwelle zur Renaissance bereits hinter sich gelassen hat, zählen die Figuren Mariens und Josephs doch auch zu den letzten Bildwerken, die in der Reichsstadt noch der Bildtradition und der meditativen Gestimmtheit traditioneller Frömmigkeit verpflichtet waren. Dabei ist es als glückliche Fügung zu werten, dass sich trotz ihres wechselvollen Schicksals alle wichtigen Bestandteile des Altarschmucks immer noch in der Stadt ihrer Entstehung befinden.

Zu Herstellungstechnik und Erhaltungszustand

Die Figuren Maria und Joseph sind jeweils halbrund aus einem radial geschnittenen Lindenblock herausgearbeitet (Abb. 1)⁵⁰. Mit den gleichmäßigen, tiefen Höhlungen der Skulpturenrückseiten wurde das spannungsreiche Kernholz vollständig entfernt (Abb. 9).



Abb. 8 St. Annen-Altar, Hans Daucher und Mitarbeiter, Augsburg 1519–1521. Annaberg-Buchholz, St. Annenkirche

In der Josephsfigur bildeten sich trotz dieser Maßnahme mehrere Risse. Einen schon frühzeitig entstandenen vertikalen Riss durch die Skulptur sichern mehrere handgeschmiedete wie auch industriell gefertigte Nägel. Die vom Bildschnitzer separat gearbeiteten und mit Nägeln befestigten Hände waren im Zuge einer früheren Bearbeitung von der Marienfigur abgenommen und in leicht hängender Position befestigt worden.

Dem Zusammenspiel von matter Ölvergoldung und glänzender Polimentvergoldung, matten azuritblauen Gewändern sowie polimentversilberten Partien mit rotem Lüster verdanken die Skulpturen

ihre ursprünglich kostbare Erscheinung⁵¹. Dazu wurden die weiß grundierten Figuren in den zu vergoldenden bzw. versilbernden Gewandpartien mit rotbraunem Poliment unterlegt und das entsprechende Blattmetall aufgebracht. In den Inkarnatpartien ist eine dicke, gelbliche Leimschicht zwischen Grundierung und dünner Inkarnatfarbe für die Fassung der Altarfiguren charakteristisch.

Heute zeigen die Oberflächen beider Skulpturen deutliche Spuren früherer Überarbeitungen. Im Zuge einer Freilegung wurden nicht nur Übermalungsschichten entfernt, sondern zudem



Abb. 9 *Maria und Joseph, Rückseiten*

originale Farbschichten derart beschädigt, dass sie zum Teil nur noch fragmentarisch als Inseln auf der weißen Grundierung liegen. Den größten Schaden erlitt dabei die Bemalung von Josephs Gesicht (Abb. 10), in dem Mariens befanden sich weiterhin dunkle Farbreste der früheren Übermalung (Abb. 11), an den Händen fehlt die Inkarnatschicht fast vollständig. Die ehemals goldenen Haare Mariens boten einen unruhigen Anblick, da hier in den meisten Partien die blassorange Unterlegung freiliegt. Die blauen Gewänder und rot gelüsterten Innenseiten sind ebenfalls in der originalen Oberfläche reduziert. Einzig die goldenen Mäntel besitzen trotz des Alterskrakeeles und bis auf die Polimentunterlage beriebener Partien ein vergleichsweise geschlossenes Erscheinungsbild. Wenige Ausbrüche störten besonders am Mantelsaum und den Faltenstegen Mariens, wo sie die Formen verunklärten. Auf dem Haarband Mariens sind keine Reste einer älteren Fassung erhalten. Vermutlich war es in Blau und Rot bemalt⁵².

Die Restaurierung

Die ursprüngliche Wirkung der beiden Skulpturen wieder erfahrbar zu machen, ist angesichts des Zustands unmöglich. Dennoch konnte durch behutsame restauratorische Maßnahmen ein geschlossener Eindruck geschaffen werden, der es erlaubt, die Formensprache der Bildwerke und die erhaltenen Reste der ursprünglichen Fassung wieder deutlicher wahrzunehmen. So wurde der Riss, der die Figur des Josephs optisch in zwei Hälften teilte, mit Holz geschlossen und eingetönt⁵³. Die Hände Mariens konnten in ihrer ursprünglichen Position befestigt werden, so dass der Gestus der Anbetung erneut erlebbar wird.

Nach Abnahme des stumpf und matt erscheinenden Wachs-Harz-Überzugs einer früheren Restaurierung leuchtet die gut erhaltene, metallische Oberfläche der vergoldeten Mäntel wieder prunkvoll (Abb. 1)⁵⁴.



Abb. 10 Joseph, Gesicht vor der Restaurierung

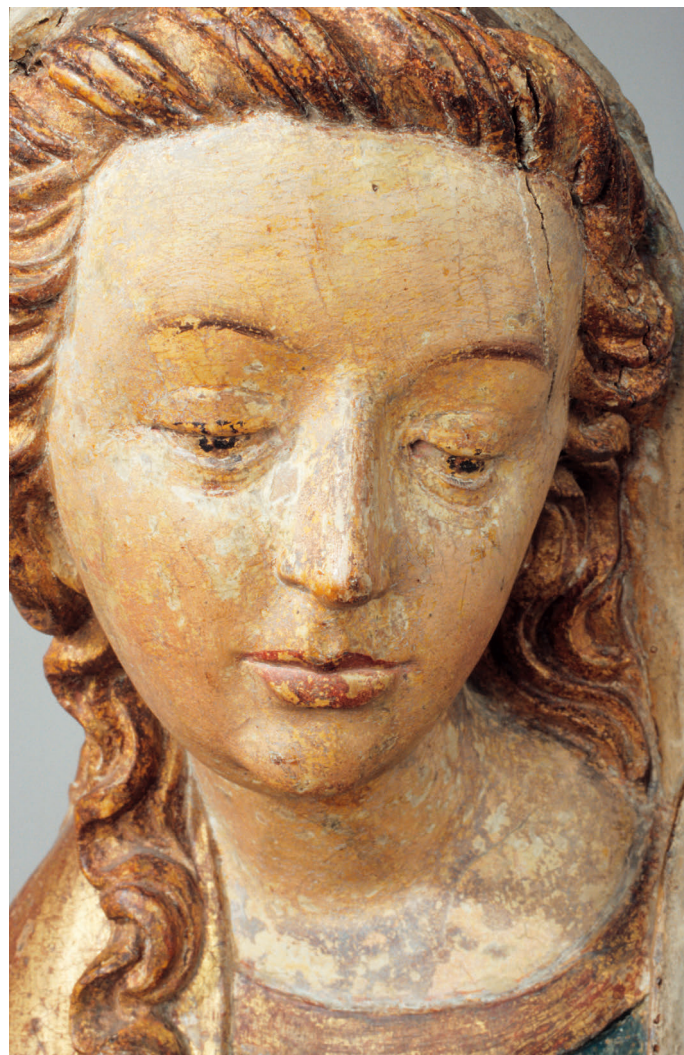


Abb. 11 Maria, Gesicht vor der Restaurierung

Das Hauptaugenmerk der restauratorischen Maßnahmen lag auf der Kittung auffälliger Ausbrüche in der Fassung der Gewänder, vor allem der Marienfigur, und einer umfangreichen Retusche. Ihre wichtigste Aufgabe bestand in der Zusammenführung der Farbschichtfragmente in den Inkarnaten und den unsauber freigelegten Grenzflächen zwischen unterschiedlichen Farbpartien (Abb. 12). Auf die mit Leim-Kreide-Kitt geschlossenen Ausbrüche und die beschädigten grundierungssichtigen Partien in den Inkarnaten wurde eine Punktretusche mit Trockenpigmenten in dem Kunstharz Mowilith 20 ausgeführt.

Zur Einspanntechnik

Sowohl Maria als auch Joseph und ein Engel aus dem gleichen Altarretabel besitzen in der Mitte der Schädelkalotte ein ähnliches, stark konisch zulaufendes Loch mit einem Durchmesser

von etwa 1,6 bis 2 cm. Bohrlöcher in Skulpturenköpfen sind nichts Ungewöhnliches. Für die Forschung zur spätmittelalterlichen Bildhauertechnik von besonderem Interesse ist jedoch der im Röntgenbild klar zu erkennende Rest einer abgebrochenen eisernen Schraube im Kopf der Josephsfigur (Abb. 13). Das noch 4,3 cm lange und 1,3 cm dicke, handgefeilte, konische Holzschraubenfragment steckt in vertikaler Richtung 6,5 cm tief im Kopf der Lindenholzskulptur⁵⁵. Daneben finden sich keine weiteren Bohrlöcher oder Abdrücke in den Figurenoberseiten (Abb. 14).

Obwohl die Form der Löcher in den beiden anderen Figuren dem der Schraube stark ähnelt, lassen sich hier weder im Röntgenbild noch im Streiflicht Rillen eines Gewindes nachweisen.

Bohrungen in den Köpfen von Holzskulpturen werden als Werkspur vom Befestigen und Einspannen in der Schnitzbank oder vom Hantieren und Arretieren während der Fassarbeit gedeutet⁵⁶. Als Gegenstücke sieht man Vertiefungen und Löcher in den Standflächen an. Die Unterseiten Marias und Josephs zeigen



Abb. 12 Joseph, Gesicht nach der Restaurierung

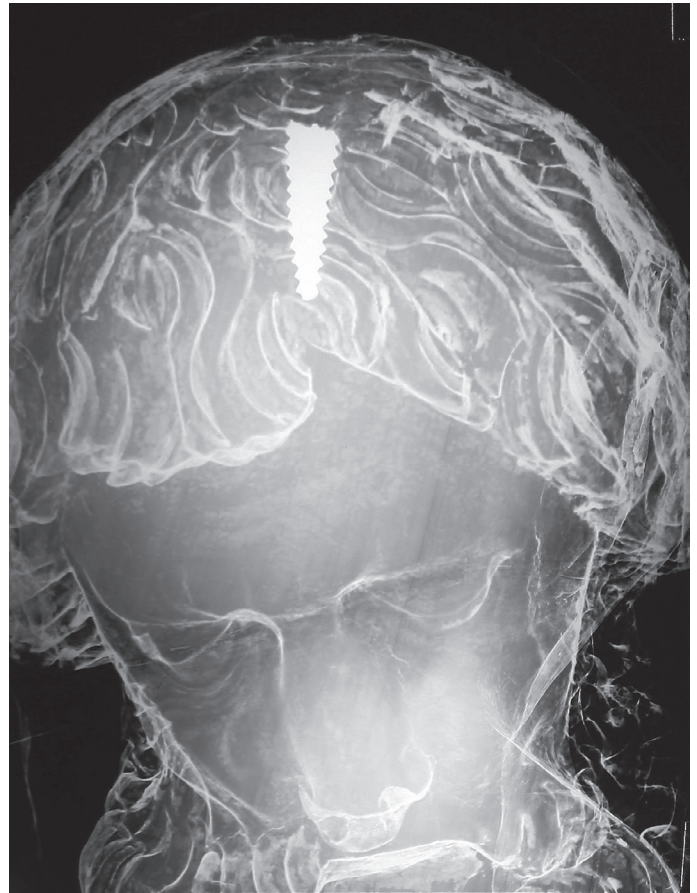


Abb. 13 Joseph, Röntgenaufnahme des Kopfes mit abgebrochener Schraube

jeweils ein Paar 4,5 cm tiefer Einstiche von vierkantigen Dornen, deren Übereinstimmung in Maß, Abstand und Form auf die Verwendung der gleichen Gabel zum Einspannen in einer Werkbank für beide Skulpturen schließen lässt (Abb. 15). An den Einstichen in der Standfläche Josephs ist zu erkennen, dass man das Holz vor dem Einschlagen der Dorne vorbohrte. Für die Löcher in den Schädelkalotten ist ebenfalls von einem Anbohren auszugehen. Ein zeittypischer Holzbohrer (Löffelbohrer oder Schneckenbohrer) hätte ein gerades, zylinderförmiges Loch geschaffen, welches für die konische Form der Schraube wahrscheinlich weiter ausgearbeitet werden musste. Wie für Wirbellöcher an Streich- und Zupfinstrumenten könnte hierfür mit einer Reibahle gearbeitet worden sein⁵⁷. Bei der Verwendung von recht frischem Lindenhholz ist es auch denkbar, dass die Schraube ohne weitere Vorbereitung in ein zylindrisch gebohrtes Loch eingeführt werden konnte.

Die heutige Forschung geht davon aus, dass die Schnitzbänke des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts im Detail variantenreicher konstruiert waren, als man aus zeitgenössischen Darstellungen und abgeleiteten Rekonstruktionen schließen kann⁵⁸. Die



Abb. 14 Joseph, Schädelkalotte, Einspannloch mit abgebrochener Schraube



Abb. 15 Joseph, Standfläche mit Einspannlöchern



Abb. 16 Ähnlich einer Figureschraube einzuschraubendes Werkzeug, angeblich aus dem Büttnerhandwerk, Deutschland, 17./18. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Frage der Befestigung der Kopfoberseiten ist oftmals ungeklärt. Dabei scheint das Abschnitzen des während des gesamten Schnitzvorgangs belassenen Holzstücks an der Kopfoberseite der häufigste Grund für den Verlust der Befestigungsspuren zu sein⁵⁹.

Die Verwendung von Schrauben zur Befestigung der Werkblöcke in den Schnitzbänken wurde neben dem Gebrauch von Eisdornen theoretisch angenommen, konnte bislang aber nicht belegt werden⁶⁰. Schrauben schaffen eine kraftschlüssigere Verbindung, als es mit Dornen möglich ist; ihr Einsatz ist dort sinnvoll, wo häufiges Lösen und Wiederbefestigen angestrebt wird. In diesem Zusammenhang ist auf ein als »Handbohrer der Büttner« inventarisiertes Werkzeug im Germanischen Nationalmuseum zu verweisen (Abb. 16)⁶¹. Die auffällige Ähnlichkeit im Gewinde dieses eher als einzuschraubender Griff zu bezeichnenden Geräts zu der abgebrochenen Schraube im Kopf der Josephsfigur ist nicht zu übersehen. Dass sich die konische Form bis heute für sogenannte Figureschrauben, wie sie aktuell in Handwerkskatalogen zur Holzbildhauerei zu finden sind, beibehalten hat, lässt den Schluss zu, dass zur Entstehungszeit der Altarfiguren Figureschrauben in vergleichbarer Form im Gebrauch waren⁶².

Anmerkungen

- 1 Die Stifternamen nennt Johann Neudörffer: Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben 1546. Nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden 1660. Nürnberg 1828, S. 25.
- 2 Wolfgang Stromer: Welser Augsburg und Welser Nürnberg. Zwei Unternehmen und ihre Standorte. In: Die Welser. Neue Forschungen zur Geschichte und Kultur des oberdeutschen Handelshauses (Institut für Kulturgeschichte der Universität Augsburg. Colloquia Augustana. Hrsg. von Johannes Burkhardt und Theo Stammen. Bd. 16). Hrsg. von Mark Häberlein. Berlin 2002, (S. 215–222), S. 216–217.
- 3 Vgl. Heinz Stafski: Zur Rezeption der Renaissance in der Altarbaukunst Süddeutschlands. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 41, 1978, (S. 134–147), S. 135.

Rare Quellen und wenige erhaltene Beispiele sprechen für den selbstverständlichen Einsatz von Schrauben zu dieser Zeit. Neben gelöteten Gewinden waren gefeilte weit verbreitet⁶³. Für Metallschrauben gibt Besson noch 1565 an, wie Schrauben mit Lineal und dreieckiger Feile herzustellen sind⁶⁴. Die Verwendung einer Drehbank zur Schraubenherstellung war in Nürnberg streng verboten, so dass hier alle Gewinde von Hand geschnitten werden mussten. Die Fertigung lag bei den Windenmachern, Schlossern und Schraubenmachern⁶⁵.

Wenn man den hohen Standard handwerklicher Werkzeugproduktion und -verwendung im frühen 16. Jahrhundert gerade auch in Nürnberg sieht, scheint die Verwendung von Figureschrauben in Schnitzbänken naheliegend. Im Zusammenhang mit der Herstellung des größten Nürnberger Altarretabels dieser Zeit⁶⁶ und der Fertigung weiterer vielfiguriger Objekte waren ökonomische Arbeitsweise und die Ausnutzung technischer Neuerungen für Arbeitsgeräte in der Werkstatt Hans Peissers wohl selbstverständlich.

Johannes Hamm, Elisabeth Taube, Anke Lorenz

- 4 Vgl. Jörg Rasmussen: Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit. Dissertation, München 1970, S. 80–81.
- 5 Zu den zwei Flügelpaaren, von denen sich das äußere im Germanischen Nationalmuseum erhalten hat, siehe Kurt Löcher: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 63–68.
- 6 Christoph Gottlieb von Murr: Beschreibung der Marienkirche oder Kaiserkapelle, Mariensaal genannt in Nürnberg, nebst Urkunden. Nürnberg 1804, S. 7–8.
- 7 Kupferstich von Johann Ulrich Kraus »Prospect der Mariae-Kirche, zu unser Lieben Frauen genannt, in Nürnberg«, 1696, nach einer Zeichnung von Johann Andreas Graff.
- 8 Die Identifizierung der drei Szenen erfolgte durch Max Loßnitzer: Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. Leipzig 1912, S. 156.
- 9 M. Loßnitzer (Anm. 8), S. 154. – Berthold Daun: Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen (Kunstgeschichtliche Monogra-

- phien, Bd. 17). Leipzig 1916, S. 179. – Katalog der Veit Stoss-Ausstellung im Germanischen Museum. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. von Eberhard Lutze. Nürnberg 1933, Kat.Nr. 57, (S. 51–52), S. 52. – Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, Bd. 3. Hrsg. von Manfred Grieb. München 2007, S. 1651.
- 10 Vgl. Robert Leyh: Die Frauenkirche zu Nürnberg. Kath. Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, München – Zürich 1992, S. 6. – Michael Diefenbacher (Hrsg.): Stadtlexikon Nürnberg, Nürnberg 1999, S. 303.
- 11 Georg Christian Wilder-Johann Carl Osterhausen: Neues Taschenbuch von Nürnberg, Nürnberg 1819, S. 45–46.
- 12 Vgl. K. Löcher (Anm. 5), S. 63.
- 13 Zugangsregister des Germanischen Nationalmuseums, S. 898, Nr. 1883/8707 b. – Zur Restaurierung von 1878–1881 siehe auch August Essenwein: Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg. Nürnberg 1881.
- 14 Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums). Nürnberg 1910, Kat.Nr. 296 und 297, S. 171.
- 15 Hans Bösch: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890, Nr. S. 257, S. 36.
- 16 H. Bösch (Anm. 15), Nr. 327, S. 44.
- 17 W. Josephi (Anm. 14), S. 171. – Die Meinung Josephis wiederholt E. Lutze (Anm. 9), S. 52.
- 18 M. Loßnitzer (Anm. 8), S. 156. – Pückler-Limpurg hatte zuvor bereits die damals noch nicht als zum Welseraltar gehörig erkannte Heimsuchungsgruppe der Nürnberger St. Jakobskirche aus dem Stoß-Werk ausgegliedert; vgl. Siegfried Graf Pückler-Limpurg: Berthold Daun, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn (Rezension). In: Kunstchronik, N.F., Bd. 15, 1904 (Sp. 198–201), Sp. 200.
- 19 Hubert Wilm: Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. München 1922, S. 26 mit Tafel 63. – E. Lutze (Anm. 9), S. 53. – Theodor Müller: Veit Stoß. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, Bd. 32. Leipzig 1939, (S. 131–138), S. 134.
- 20 Heinz Stafski: Hans Peisser als Großplastiker. In: Germanisches Nationalmuseum. 96. Jahresbericht. Nürnberg 1951 (S. 11–16), S. 13.
- 21 H. Stafski (Anm. 20), S. 13. – Als Beleg für die Urheberschaft Peissers am Hochaltar aus Kremsmünster gilt das 1551/52 von Caspar Bruschius verfasste Manuskript einer Stiftschronik, in der es über den seit 1526 regierenden Abt Johannes II. Habenzagel heißt: »Fecit fieri inter caetera multa ingeniosissimam tabulam arae maximae, sculptam manu Joannis Peysseri, insignis Statuarii et Phidiae norici, cognati mei.« Caspar Bruschius: Supplementum Bruschianum, sive Gasparis Bruschi ... Monasteriorum et Episcopatum Germaniae Praecipuorum ac maxime illustrium Chronicon [...] in Peregrinatione ejusdem Pannonica a 1551 et 1552 collecto. Wien 1692, zit. nach: Leonore Pühringer-Zwanowetz: Metamorphosen eines Kunstwerks. Der Hochaltar der Pfarrkirche von Grünau im Almtal und seine Vorgeschichte im Raum der Stiftskirche von Kremsmünster, 1511–1712. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 23, 1974, (S. 83–139), S. 100. – Die von Pühringer-Zwanowetz, S. 100–107, gegen die übliche Deutung dieser Quelle und somit gegen die Autorschaft Peissers ins Feld geführten Argumente wurden von H. Stafski (Anm. 3), S. 135–140, ausführlich widerlegt.
- 22 Nürnberger Künstlerlexikon (Anm. 9), Bd. 2, S. 1121.
- 23 Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O. 2724.
- 24 Hubert Wilm: Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Technik. Leipzig 1923, S. 181.
- 25 H. Wilm (Anm. 24), S. 181.
- 26 In der Nürnberger Peter Flötner-Ausstellung des Jahres 1947 war die Skulptur als Teil des Welseraltars mit dem Hinweis »Nürnberg, um 1525/30« ausgestellt; vgl. Peter Flötner und die Renaissance in Deutschland. Ausst. Kat. Fränkische Galerie am Marienort, Nürnberg. Hrsg. von der Stadt Nürnberg und dem Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1946, Kat.Nr. 17, S. 27.
- 27 Vgl. Anm. 14.
- 28 J. Neudörffer (Anm. 1), S. 25.
- 29 Andreas Würfel: Diptycha Cappellae B. Mariae, das ist Verzeichnüs und Lebensbeschreibungen der Herren Prediger und Herren Diaconorum welche seit der gesegneten Reformation biß hieher, an der Capelle zu St. Marien oder Marien-Saal gedienet, nebst einer Beschreibung der Kirche und bey derselben angerichteten Gesellschaft der Fürspänger gefertigt von Andreas Würfel. Nürnberg 1761, S. 15. – Vgl. dagegen die stilistische Einordnung in die 1520er Jahre bei Berthold Daun: Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen (Kunstgeschichtliche Monographien XVII). Leipzig 1916, S. 180.
- 30 Heinz Stafski: Die Rosenkranztafel aus der Nürnberger Frauenkirche. Zu den angeblichen Entlehnungen aus der Graphik Dürers. In: Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum und vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. München 1985, S. 245–259, hier S. 259.
- 31 Vgl. M. Loßnitzer (Anm. 8), S. 154 sowie Franz Stadler: Hans von Kulmbach. Wien 1936, Kat.Nr. 122, S. 130.
- 32 J. Metzner: Stephan Schuler's Saalbuch der Frauenkirche in Nürnberg. Bamberg 1869, S. VIII.
- 33 R. Leyh (Anm. 10), S. 10.
- 34 Adolf Engelhardt: Die Reformation in Nürnberg, I. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 13, 1936, S. 1–258, hier S. 162.
- 35 A. Würfel (Anm. 29), S. 15, gibt neben dem angeblichen Entstehungsdatum des Hochaltars 1504 noch das Jahr 1444 an, in dem dessen Stiftung erfolgt sein soll. Letztere Jahreszahl könnte auf die Stiftung des Vorgängeraltars zu beziehen sein, in dessen Zentrum wohl die genannte, heute noch vorhandene Madonna gestanden hat.
- 36 Die Aufforderung des Rates an Veit Stoß von 1532, künftig keine Bildwerke mehr in seinem Verkaufsstand an der Frauenkirche feilzubieten, ist, wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, nicht als Datum für den Beginn des protestantischen Kultus in der Kirche bzw. als möglicher Vollendungstermin des Altarwerks zu vernehmen. Vgl. M. Loßnitzer (Anm. 8), S. 154.
- 37 Klaus Pechstein: Zu den Altarskulpturen und Kunstkammerstücken von Hans Peisser. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik II. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1974, (S. 38–47), S. 42.
- 38 K. Löcher (Anm. 5), S. 63 und 66.
- 39 Kunstlexikon. Hrsg. von Peter W. Hartmann. Wien 1996, S. 870.
- 40 Birgitta von Schweden: Revelationes caelestes, zitiert nach: Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. I, Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi. Güthersloh 1966, S. 88.
- 41 Vgl. G. Schiller (Anm. 40).
- 42 Vgl. Erich Egg: Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre. Innsbruck 1985, Abb. 52, S. 100 und Abb. 57, S. 106.
- 43 Zum Augsburgener Einfluss siehe M. Loßnitzer (Anm. 8), S. 155–156. Wenn Loßnitzer den Verkündigungengel von dieser Einordnung ausnahm, so deshalb, weil er jenen zeitweise fälschlich mit der Verkündigungsmaria kombinierten Engel meinte, der heute an der Chorsüdwand der Frauenkirche steht (vgl. den alten Zustand bei Berthold Daun: Beiträge zur Stoß-Forschung. Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig 1903, Abb. 37, S. 73). Der eigentlich zugehörige Engel stand seinerzeit in der Michaelskapelle. Die richtige Zusammensetzung der Verkündigungsszene wurde zwischenzeitlich rekonstruiert.
- 44 Vgl. Thomas Eser: Hans Daucher. Augsburgener Kleinplastik der Renaissance. München–Berlin 1996, Kat.Nr. 30, (S. 216–219), S. 219.
- 45 Vgl. T. Eser (Anm. 44), S. 218. An welche Kirche der Auftraggeber dachte, ist nicht überliefert. Zur geplanten Aufstellung in Nürnberg kam es nicht mehr, da Heiligenfiguren aufgrund des neuen Bekenntnisses nicht mehr erwünscht waren.
- 46 Vgl. Klaus Pechstein: Der Bildschnitzer Hans Peisser. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik I. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1973, S. 84–106, hier Abb. 5, S. 88. – Zum Phänomen des Parallelfaltenstils siehe Luise Böhling: Die schwäbischen Werkstätten des Parallelfaltenstils. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 58, 1937, S. 26–39 und S. 137–152. – Alfred Schädler: Die Werke des Meisters von Ottobeuren. In: Ottobeuren 764–1964. Beiträge zur Geschichte der Abtei. Augsburg 1964, S. 136–152.
- 47 M. Loßnitzer (Anm. 8), S. 155.
- 48 Als weitere Vorläufer der »Hippokampenreiter« kommen entsprechende Figuren am Nürnberger Sebaldusgrab in Betracht. Vgl. Klaus Pechstein: Zu den Altarskulpturen und Kunstkammerstücken von Hans Peisser. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik II. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1974 (S. 38–47), S. 43.
- 49 H. Stafski (Anm. 20), S. 16.
- 50 Die holzanatomische Bestimmung führte Diplom-Restauratorin Ilona Stein, Germanisches Nationalmuseum, durch.
- 51 Die Fasstechniken der beiden Skulpturen entsprechen einander.
- 52 Die Marienfigur der Verkündigungsgruppe vom gleichen Altar, die sich heute im Chor der Nürnberger Frauenkirche befindet, zeigt in einer Überfassung eine solche Gestaltung.
- 53 Aufgrund seiner Elastizität und seines geringen Schwundes wurde Balsaholz verwendet.
- 54 Der Überzug ließ sich durch Abradieren mit dem Radierstift und nachfolgendes Abnehmen der Radierrückstände mit Methylethyketon entfernen.
- 55 Das Schraubenfragment misst 1,3 cm an der breitesten Stelle. Die Bezeichnung Holzschraube meint eine Schraube für Holz und nicht aus Holz, die sich selbst mit ihrem Gewinde in das Material schneidet. Zitiert nach: Franz Maria Feldhaus: Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Neuzeit und der Naturvölker. München 1965, S. 981.

- 56 Vgl. Hans Huth: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*. Darmstadt 2. Aufl. 1967, S. 34. – Hubert Wilm: *Die gotische Holzskulptur*. Stuttgart 2. Aufl. 1940, S. 30. – Arnulf von Ulmann: *Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance*. Darmstadt 1984, S. 43–44. – Hans Westhoff – Gerhard Weilandt: *Vom Baumstamm zum Bildwerk. Skulpturenschnitzerei in Ulm um 1500*. In: *Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Ausst.Kat. Stuttgart 1993, S. 245–264. – Peter Tangeberg: *Holzskulptur und Altarschrein*. München 2. Aufl. 1989, S. 175. – Peter Tangeberg: *Beobachtungen zu spätmittelalterlichen Holztechniken*. In: *Anna Morath-Fromm – Gerhard Weilandt: Unter der Lupe. Ulm–Stuttgart 2000*, S. 195–208. – Michael Rief: *Zur Retabelproduktion und Bildhauertechnik am Niederrhein im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert*. In: *Gegen den Strom*, Ausst.Kat. Suermondt-Ludwig-Museum. Aachen 1996, S. 39–50. – Julia Rief – Michael Rief – Sebastian Giesen: *Tiroler Schnitzbänke des 19. und 20. Jahrhunderts*. In: *Gefasste Skulpturen I, Restauratorenblätter 18*. Klosterneuburg–Wien 1997, S. 67–75.
- 57 Als Reibahle bezeichnet man ein Werkzeug, das zur Feinbearbeitung von Bohrungen durch Reiben verwendet wird. In diesem Fall kam eventuell eine konische Kegelreibahle zur Anwendung.
- 58 Vgl. P. Tangeberg 2000 (Anm. 56), S. 195. – Michael Rief, Sebastian Giesen: *Mittelalterliche Bildhauer und ihre Werkzeuge in zeitgenössischen Darstellungen*. In: *Restauratorenblätter 18*, (Anm. 56), (S. 43–51), S. 47 – J. Rief – M. Rief – S. Giesen (Anm. 56), S. 70–71. – M. Rief (Anm. 56), S. 42. – Zur Rekonstruktion von Schnitzbänken vgl. H. Westhoff – G. Weilandt (Anm. 56), S. 252. – Arnold Truyen: *De reconstructie van het retabel van Aldenhoven*. In: *Constructing Wooden Images*. Hrsg. von Carl van de Velde. Brüssel 2005, (S. 249–263), S. 261.
- 59 Ein Beispiel für ein erst zapfenähnlich belassenes Holzstück, das am Ende der Schnitzarbeit abgeschnitten wurde, gibt Rief (Anm. 56), S. 43. – Vgl. auch A. von Ulmann (Anm. 56), S. 132. – P. Tangeberg 2000 (Anm. 56), S. 202. Die heute bei dem überwiegenden Teil der Skulpturen dieser Zeit festzustellenden, mit Holzdübeln verschlossenen Bohrlöcher schreibt man dem Fassen zu. A. von Ulmann (Anm. 56), S. 53–54. – P. Tangeberg 2000 (Anm. 56), S. 196.
- 60 A. von Ulmann (Anm. 56), S. 48.
- 61 Inventarnummer: Z 30, Handbohrer der Büttner, deutsch, 17./18. Jahrhundert.
- 62 Von J. Rief – M. Rief – S. Giesen (Anm. 56), S. 71 werden für einige jüngere Schnitzbänke Figurenschrauben erwähnt. Die Autoren geben allerdings das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert für die Einführung der fußseitigen Figurenschraube an. – Aktuell bietet z.B. Dieter Schmid – *Feine Werkzeuge Figurenschrauben für die Holzbildhauerei* an: <http://www.feinwerkzeuge.de/G510302.htm>; Stand 26.06.2008.
- 63 F. M. Feldhaus (Anm. 55), S. 987. – Rudolph Kellermann – Wilhelm Treue: *Die Kulturgeschichte der Schraube*. München 2. Aufl. 1962, S. 155.
- 64 Zit. nach: Otto Dick: *Die Feile und ihre Entwicklungsgeschichte*. Berlin 1925, S. 27.
- 65 Walter Bernt: *Altes Werkzeug*. München 2. Aufl. 1977, S. 14. Zudem danken wir Dr. Sven Hauschke, Fürth, für seine hilfreiche Auskunft.
- 66 K. Löcher (Anm. 5), S. 66.

Abbildungsnachweis

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1, 9, 16 (Christian Heuer), 2 (Monika Runge), 3, 4, 5, 6 (Jürgen Musolf), 10, 11, 12 (Anke Lorenz), 13 (Martin Tischler), 14, 15 (Elisabeth Taube); London, Victoria & Albert Museum: 7; Bildarchiv Foto Marburg: 8.

Maria und Joseph

Hans Peisser (um 1505–nach 1571)

Nürnberg, um 1522/24

Lindenholz, radial geschnittener Stammblock, Anstückung der rechten Fußspitze (Joseph) und des hinteren Teils des Mantels (Maria), Hände angesetzt und mit handgeschmiedeten Nägeln fixiert. Skulpturenrückseiten gehöhlt und in jüngerer Zeit braun lasiert. In Schädelkalotten jeweils konisches Loch, in Josephsfigur mit abgebrochener, handgefeilter Schraube, vermutlich von Werkbank, (Lochdurchmesser Joseph: 1,5–1,6 cm, Tiefe bis zu Schraube 2 cm, Lochdurchmesser Maria: 1,8–2,2 cm, Tiefe 4,5 cm), in beiden Standflächen je zwei 4,5 cm tiefe, vorgebohrte Löcher von gleicher Einspannzange (Länge 1,3 cm, Breite 1 cm, rechteckiger Querschnitt, Abstand der Löcher 4,3 cm). Fassung mit weißer Grundierung, Polimentvergoldung, rot gelüsterter Polimentversilberung, Farbfassung mit Inkarminat, Blau (vermutlich Azurit) und Braun. Polimentstreifen am unteren Rand des Mariengewandes zeugt von ebenfalls mit Polimentvergoldung gestalteter Standfläche im Altar. Mehrere Finger Josephs und das Attribut (vermutlich Kerze) in seiner Hand fehlen. Maria: H. 93 cm, Br. 50 cm, T. 37 cm, Josef: H. 97 cm, Br. 42 cm, T. 37 cm

Depositum der Katholischen Kirchenstiftung Unserer Lieben Frauen, Nürnberg, seit 1883; Eigentum des Germanischen Nationalmuseums seit 1909

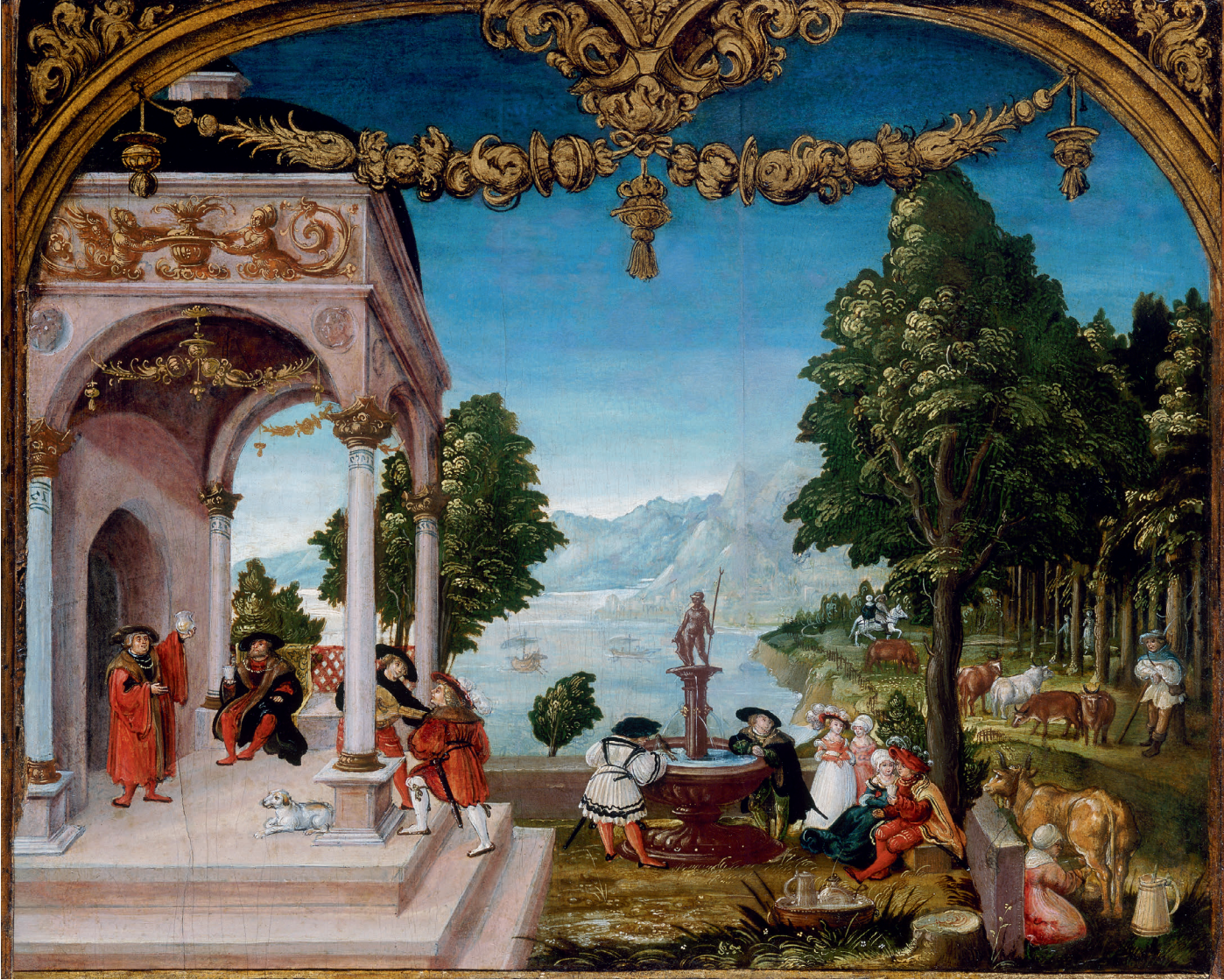
Inv.Nr. Pl.O. 95 (Maria), Pl.O. 161 (Joseph)

Literatur

Andreas Würfel: *Diptycha Cappellae B. Mariae, das ist Verzeichnüs und Lebensbeschreibungen der Herren Prediger und Herren Diaconorum welche seit der gesegneten Reformation biß hieher, an der Capelle zu St. Marien oder Marien-Saal gedienet, nebst einer Beschreibung der Kirche und bey derselben angerichteten Gesellschaft der Fürspänger gefertigt von Andreas Würfel*. Nürnberg 1761, S. 15. – Christoph Gottlieb von Murr: *Beschreibung der Marienkirche oder Kaiserkapelle, Mariensaal genannt in Nürnberg, nebst Urkunden*. Nürnberg 1804, S. 7–8. – Georg Christian Wilder-Johann Carl Osterhausen: *Neues Taschenbuch von Nürnberg*. Nürnberg 1819, S. 45–46. – Johann Neudörffer: *Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben 1546*. Nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden 1660. Nürnberg 1828, S. 25. – Hans Bösch: *Katalog der im germanischen*

Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890, Kat.Nr. 257, S. 36, Kat.Nr. 327, S. 44. – Walter Josephi: *Die Werke plastischer Kunst* (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums). Nürnberg 1910, Kat.Nr. 296, 297, S. 171. – Hubert Wilm: *Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg*. München 1922, S. 26 mit Tafel 63. – *Katalog der Veit Stoß-Ausstellung im Germanischen Museum*. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. von Eberhard Lutze. Nürnberg 1933, Kat.Nr. 57, S. 51–53. – Theodor Müller: *Veit Stoß*. In: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer. Bd. 32, Leipzig 1939, S. 134. – Heinz Stafski: *Hans Peisser als Großplastiker*. In: *Germanisches Nationalmuseum. 96. Jahresbericht*. Nürnberg 1951, S. 11–16. – Klaus Pechstein: *Zu den Altarskulpturen und Kunstkammerstücken von Hans Peisser*. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik II. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1974, S. 38–42. – Jörg Rasmussen: *Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit*. Diss. München 1970, S. 80–88. – Heinz Stafski: *Zur Rezeption der Renaissance in der Altarbaukunst Süddeutschlands*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Bd. 41, 1978, S. 135. – Heinz Stafski: *Die Rosenkranztafel aus der Nürnberger Frauenkirche*. Zu den angeblichen Entlehnungen aus der Graphik Dürers. In: *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposiums*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum und vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. München 1985, S. 259. – Robert Leyh: *Die Frauenkirche zu Nürnberg*. Kath. Pfarrkirche Unserer Lieben Frau. Große Kunstführer, Bd. 167. München–Zürich 1992, S. 33–34. – Kurt Löcher: *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 66. – *Stadtlexikon Nürnberg*. Hrsg. von Michael Diefenbacher. Nürnberg 1999, S. 303. – *Nürnberger Künstlerlexikon*. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Manfred H. Grieb. München 2007, Bd. 2, S. 1121 (zu Hans Peisser) und Bd. 3, S. 1651 (zu Jacob Welsler).

Untersuchung und Restaurierung: Diplom-Restauratorin Anke Lorenz, Nürnberg, in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, Februar bis Juli 2008.



Hans Wertinger und die Freuden des Landlebens

Der Landshuter Maler Hans Wertinger (um 1466–1533), der zur Generation Dürers, Altdorfers, Cranachs und Holbeins zählt, ist bis heute nur unter Experten bekannt geworden, obwohl er als Bildnismaler für einige namhafte Auftraggeber tätig war. Neben den vielen Portraits, denen nach heutiger Einschätzung das Ingenium und die Kraft der führenden Maler seiner Zeit fehlen, ist Wertingers Name mit einer Serie von insgesamt zehn Monatsbildern sowie sieben Darstellungen des Landlebens verbunden. Mit neun Tafeln besitzt das Germanische Nationalmuseum die umfangreichste Sammlung aus dieser Sparte von Wertingers Schaffen, die das ländliche Alltagsleben des frühen 16. Jahrhunderts vor Augen führt. Die maltechnische Untersuchung und Restaurierung der kleinformatischen Tafelgemälde eröffnet faszinierende neue Einblicke in die zwar hochgeschätzten, bislang jedoch lediglich im Kontext der Monatsbild-Tradition berücksichtigten Gemälde.

Ungeachtet seines geringen späteren Ansehens war Hans Wertinger neben dem Bildhauer Hans Leinberger zu Lebzeiten der bedeutendste Künstler Landshuts. Unter Herzog Ludwig X. (1495–1545) wurde die Stadt nicht nur zu einem überregionalen Zentrum für die Plattnerkunst, sondern der Landshuter Hof etablierte sich auch zu einem humanistischen Zentrum ersten Ranges und zog Gelehrte wie Johannes Aventinus, Dietrich von Plening, Georg Peutingen sowie Peter Apian an. Wertinger ist der einzige Landshuter Maler aus dem 15. und 16. Jahrhundert, dessen Name mit erhaltenen Werken verbunden werden kann: Für seine Hauptauftraggeber Herzog Ludwig X. in Landshut sowie Philipp von der Pfalz (1480–1541), von 1498 bis 1541 Fürstbischof von Freising, war er insbesondere als Bildnismaler tätig, trat daneben jedoch auch als Buchmaler und -illustrator, als Wandmaler sowie als Entwerfer für verschiedene Glasgemälde in Erscheinung¹. Diese breite künstlerische Ausrichtung ist charakteristisch für das Amt eines Hofkünstlers, das Wertinger zumindest zeitweise innegehabt haben dürfte. Seine Tätigkeit blieb dabei nicht nur auf Landshut beschränkt: Von 1517 bis 1526 war er auch kontinuierlich für Fürstbischof Philipp von Freising tätig, wobei neben Bildnissen und Glasgemälden auch Altartafeln und Buchmalereien archivalisch bezeugt sind. Als weitere mögliche Auftrag-

geber kommen Ludwigs Brüder, Herzog Wilhelm IV. (1493–1550) und Ernst (1500–1560), Administrator im Bistum Passau und Erzbistum Salzburg, in Frage sowie auch Philipps Bruder Pfalzgraf Johann III. (1488–1538), Administrator des Bistums Regensburg.

Eines der bedeutendsten Werke Wertingers und gleichzeitig Ausgangspunkt seiner Wittelsbacher Bildnisserien ist das Bildnis Herzog Ludwigs X. von 1516 (Abb. 2). Es entstand im Jahr von Ludwigs Einzug in die Residenzstadt Landshut und der Einsetzung als Mitregent über das Herzogtum Bayern. Bildnis und Inschrift dokumentieren die neue Stellung, die sich Ludwig im erbitterten Streit mit seinem erstgeborenen Bruder Wilhelm um das Primogeniturgesetz erfochten hatte. Mit der würdevoll statischen Inszenierung und reichen Gewandung des Dargestellten, der Rahmung durch einen Segmentbogen, dem reichem Festonschmuck und dem Ausblick in eine weite Landschaft zeigt das Bildnis alle charakteristischen Merkmale der späteren Wertinger-Bildnisse. Durch den Vergleich mit den Hintergrundlandschaften dieser Bildnisse hat Ernst Buchner 1927/28 die bis dahin Albrecht Altdorfer oder Jörg Breu d.Ä. zugeschriebenen Monats- und Jahreszeitenbilder erstmals mit Hans Wertinger in Verbindung gebracht. Trotz vieler Ähnlichkeiten in Unterzeichnung und Malweise zu Werken Breus und Altdorfers lässt sich diese Zuschreibung an Wertinger auf der Grundlage heutiger gemäldetechnologischer Untersuchungsmöglichkeiten bestätigen.

Die allgemein gültige Datierung der Täfelchen mit den Monatsbildern und den Darstellungen aus dem Landleben auf die Jahre 1525/26 hält einer kritischer Prüfung indes nicht stand. Nachdem Buchner seine wegweisende Zuschreibung insbesondere auf Vergleiche mit dem 1526 datierten Bildnis der Herzogin Maria Jacobaea von Baden, Gemahlin Herzogs Wilhelm IV. von Bayern, in den Bayerischen Staatsgemälde-sammlungen gestützt hatte und deshalb zu dem Schluss gekommen war, dass Wertinger die Täfelchen »für das Wahrscheinlichste ... etwa um 1525« gemalt habe, verfestigte sich diese vorsichtige Einschätzung in den folgenden Jahrzehnten zur Gewissheit². Der Vergleich mit dem 1516 entstandenen Bildnis Ludwig X. bringt indes ebenso stringente Zusammenhänge zu Tage. Eine Entwicklung der Landschaftshintergründe innerhalb dieses Jahrzehnts scheint weder im Stil noch im Duktus der Malerei evident. Auch die Durchbildung des

Abb. 1 Der Monat Mai, Hans Wertinger, Landshut, um 1516 bis um 1525

Festons hat bereits im Bildnis Ludwig X. ihre volle Ausprägung erfahren. Die bisherige Datierung der Monatsbilder und Szenen des Landlebens ist damit auf den Zeitraum von um 1516 bis um 1525 auszuweiten.

Zum Inhalt der Darstellungen

Sieben der im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrten Tafeln lassen sich als Reste eines Monatsbildzyklus bestimmen, von dem weitere drei Tafeln in deutschem und spanischem Privatbesitz erhalten sind. Die einzelnen Gemälde zeigen charakteristische, an den Jahres- und Monatslauf gebundene bäuerliche Tätigkeiten und knüpfen in vielen Einzelmotiven an die große Bildtradition mittelalterlicher Monats- und Planetenbilder an. Seit dem frühen Mittelalter zählen diese zum festen Bestandteil sakraler wie profaner Bildkultur und begegnen vom Kirchenportal bis zur Chorgestühlwange, von Bildteppichen und Buchmalereien bis zu Glasgemälden und Druckgraphiken. Auch dem höfischen Bildrepertoire der Liebesgärten und Jagddarstellungen sind viele Motive entliehen: So entdeckt man auf dem Monatsbild des Juli (Abb. 17) links eine getarnte Laubhütte. In dieser versteckt sich ein Vogelfänger, der die Vögel mit einem vor der Hütte plazierten Lockkauz anlockt. Die Attrappe wird über einen Mechanismus bewegt, um die Vögel zu erschrecken, die sich dann auf der aus der Hütte herausragenden Klemmfalle – dem sogenannten Kloben – niederlassen sollen. Das Motiv der Vogeljagd mit dem Kloben erfreute sich neben der adligen Falkenjagd großer Beliebtheit in höfischen Jagddarstellungen, da beides auch Sinnbilder für das trickreiche, ausdauernde Liebeswerben und den Mädchenfang waren. Wie doppeldeutig Wertinger solche Motive eingesetzt hat und bis zu welchem Maße er auf die Bildtradition zurückgriff beziehungsweise aus eigener Anschauung schöpfte, ist schwer auszumachen. Sind seine Monatsbilder auch einer langen Tradition verpflichtet, so setzen sie mit dem forcierten Interesse am Landleben und der irritierenden Kontrastierung einzelner Motive doch eigenwillige Akzente und verlassen damit immer wieder den etablierten Bildkanon.

Im Unterschied zu den Monatsbildern lässt sich die zweite, querrechteckige Bildfolge auf Grund ihrer breiteren inhaltlichen Ausrichtung nicht eindeutig benennen. Die bisherige Deutung als Jahreszeitenbilder ist nicht überzeugend. Neben den beiden Tafeln im Germanischen Nationalmuseum, die zum einen Badehaus und Niederwildjagd (Abb. 25), zum anderen Winterfreuden (Abb. 18) illustrieren, zeigen die weiteren erhaltenen Tafeln in London, New York, Bologna, St. Petersburg und Nürnberg Themen wie die Falkenjagd, die Jagd auf Wildschwein und Hirsch, ein Kirchweihfest sowie ein an Dürers Holzschnitt von 1496/97 anknüpfendes Männerbad in Form des ab dem 16. Jahrhundert populär werdenden »Wildbads« in freier Natur. Alle diese Bilder – mit der einzigen Ausnahme des Badehauses – zeigen ein topographisch reizvolles



Abb. 2 Bildnis Herzog Ludwigs X. von München-Landshut, Hans Wertinger, Landshut, 1516. München, Bayerisches Nationalmuseum

Landschaftspanorama mit Hügeln und Wäldern, Flüssen, Wiesen und pittoresken Bauten: Wie im Werbeprospekt werden Schönheit und Reichtum der Kulturlandschaft gepriesen. Eine vergleichbare thematische Ausrichtung zeigt die 1531 im Auftrag des Münchner Bürgers Franz Ridler entstandene bemalte Tischplatte mit der Landkarte von Bayern³. Die nach zwei Himmelsrichtungen orientierte Landkarte, die auf Aventins in Ergänzung zu seinen bayerischen Chroniken entstandenen Landkarten beruht, wird eingerahmt von Darstellungen eines Wildbads beziehungsweise Jungbrunnens mit Männern und Frauen, von einer Flusslandschaft mit Falknerjagd, einer Anlage zum Vogelfang und einer tafelnden Gesellschaft sowie einer Hirsch- und Wildschweinjagd. Viele Motive sind Graphiken Hans Sebald Behams entlehnt.

Zwar ist die bisherige Zuschreibung der Tischplatte an die Wertinger-Werkstatt angesichts der stilistischen Unterschiede und der qualitativ deutlichen Diskrepanz mit einem großen Fragezeichen zu versehen, gleichwohl ist das Werk in seiner Verbindung von Darstellungen des Landlebens mit der Landkarte Bay-

erns für unseren Kontext von besonderem Interesse: Es verweist auf die kulturgeschichtliche Bedeutung, die die Geographie und Landeskunde im beginnenden 16. Jahrhundert als neue humanistische Disziplin und seit 1509 und 1512 auch als Universitäts- und Schulfach spielte. Den Anstoß zur Entwicklung einer humanistischen Länderkunde gab der von Kaiser Friedrich III. zum »poeta laureatus« gekrönte Conrad Celtis mit seinem seit den 1490er Jahren verfolgten ambitionierten, an italienische Vorbilder anknüpfenden Projekt einer »Germania illustrata«. Die Aufgabe erschöpfte sich nicht in der Korrektur des durch Tacitus etablierten antiken Bildes von Germanien, sondern sollte Deutschland in seiner topographischen Gestalt, mit seiner Bevölkerung, den regionalspezifischen Bräuchen und Dialekten im Rahmen eines kosmologisch-geographischen wie ansatzweise auch ethnographischen Lehrgedichts beschreiben. Zwar war Celtis über Ansätze nicht hinausgekommen, doch wurde die Realisierung seiner Idee in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zu einem Hauptanliegen des deutschen Humanismus. Sein Schüler Aventinus, dem 1508 die Erziehung der Prinzen Ludwig und Ernst von Bayern anvertraut und der 1517 von den bayerischen Herzögen Ludwig X. und Wilhelm IV. zum Hofhistoriographen berufen worden war, griff die Idee zu einer »Germania illustrata« auf. Über einzelne Passagen und eine Inhaltsangabe hinaus ist dieses auf die Darstellung deutscher Geschichte fokussierte und im Anschluss an seine 1521 abgeschlossene bayerische Chronik in Angriff genommene Werk jedoch auch nicht gediehen. Neben Aventinus sei hier lediglich Johannes Cochlaeus mit seiner 1512 in Nürnberg für den humanistischen Schulbetrieb verfassten »Brevis Germaniae Descriptio« genannt sowie der wenig beachtete Ulmer Geistliche Johannes Boemus mit seiner an Celtis anknüpfenden, 1520 in Augsburg erschienenen länder- und völkerkundlichen Schrift »Omnium Gentium Mores, Leges et Ritus«.

Bei Boemus finden neben den natürlichen Gegebenheiten wie Flüssen, Gebirgen und dem Bewuchs der Landschaften auch Sitten, Feste und Bräuche Berücksichtigung. Er beschreibt Deutschland als liebeiches Land mit schönen, reinlichen Städten, Burgen und Dörfern und verweist auf das milde Klima, die fruchtbaren Felder, die sonnigen Hügel und rebrtragenden Berge, die von Korn übersäten Fluren, die berühmten Flüsse und glasklaren Bäche, die Süßwasserquellen, die warmen Bäder und die Bergwerke. Besondere Aufmerksamkeit widmete Boemus dem Leben der Bauern, das er durch Schilderung von Beschäftigung, Kleidung und Lebensweise lebendig werden lässt⁴.

Wertingers Tafeln scheinen im selben Geist geschaffen. So wie die humanistische Landeskunde neben literarischen Quellen zusehends die Autopsie für den Erwerb geographischer Kenntnisse favorisierte, scheint auch Wertinger in seiner dokumentarischen Genauigkeit nicht nur auf den Fundus der Monatsbildtradition, sondern ebenso auf eigene Anschauung zurückgegriffen zu haben. Neben der präzisen Wiedergabe der Landarbeiten, Geräte und ihrer Handhabung lässt uns der Maler wie ein Chronist in das

Badehaus schauen (Abb. 25) und weicht damit vom voyeuristischen Blick ab, der die bis ins 14. Jahrhundert zurückgehende Bildtradition prägte. Die Darstellung macht in der Verbindung von Hygiene, Gesundheit und Vergnügen die zentrale Rolle des Bades in der mittelalterlichen Alltagskultur deutlich. In seiner Schilderung erinnert das Gemälde an den berühmten Augenzeugenbericht des italienischen Humanisten und apostolischen Sekretärs Gianfrancesco Poggio Bracciolini von 1416, der das gemeinsame Bad von Mann und Frau im schweizerischen Baden beschreibt⁵. Im freien, unverkrampften Umgang der Geschlechter, im lockeren Gespräch und insbesondere im Fehlen der Eifersucht erblickte der Italiener vorbildliche Sitten, die er sich auch für Italien sehnlich wünschte. So wie Poggios Beschreibung zwischen Tatsachenbericht und stilisierter Überhöhung nordalpiner Lebensart vermittelt, zeigen auch Wertingers Gemälde die Freuden des Landlebens in einer Synthese von authentischer Beobachtung und Idealisierung.

Einzelnen Motiven wäre noch weiter nachzugehen: Ist es nur Zufall, dass sich im Monatsbild des Juni (Abb. 10) die Vespernden ausgerechnet im noch ungemähten Gras niedergelassen haben? Im Monatsbild des Mai (Abb. 1) bedarf die irritierende Kontrastierung von Motiven wie dem Arzt mit dem Uringlas und dem Adligen mit Trinkbecher beziehungsweise des Liebespaares und der Milchmagd – letzteres Motiv erhielt im Stich des Lucas van Leyden 1510 einen erotischen Unterton⁶ – einer Erklärung. Auch die direkte Gegenüberstellung des Schröpfens im Badehaus und des Schlachtens (Abb. 25) wirft Fragen nach dem intendierten inhaltlichen Zusammenhang auf. Es ist zu vermuten, dass es sich bei einzelnen dieser Motive – wie eine Generation später in den Werken von Pieter Bruegel d.Ä. – um bildliche Umsetzungen von Sprichwörtern und Redewendungen handelt, wie sie seit dem 16. Jahrhundert von deutschen Humanisten wie Heinrich Bebel, Johannes Agricola und Erasmus von Rotterdam gezielt gesammelt und herausgegeben worden sind.

Führen die beiden Gemäldezyklen blühende Landschaften und fleißige Landarbeiter vor Augen, enthält jede Tafel auch einen Hinweis auf die Landesherrschaft in Form von Guts- und Verwaltungsbauwerken, Mühlen, Kornscheunen oder Fischwassern. Die kultivierte Natur und ihre Produkte bilden die wirtschaftliche Basis der Herrschaft; nicht von ungefähr steht die Auszahlung an den Kornbauern durch einen Verwalter im Zentrum des Monatsbildes August (Abb. 11). Vor diesem Hintergrund dürften die Darstellungen als Ausdruck einer prosperierenden Herrschaft und eines guten Regiments und damit als Sinnbild fürstlicher Tugend zu verstehen sein. Das Konzept der Darstellungen könnte an eine Idee anknüpfen, wie sie um 1335 in der Sala del Mapomondo im Palazzo Pubblico in Siena in der Kombination von Landkarten und dem berühmten Landschaftspanorama von Ambrogio Lorenzetti oder in den Monatsbildern der »Très Riches Heures du Duc de Berry« vor 1416 realisiert worden war. In Wertingers Gemälden scheint der Landesfürst den Betrachter persönlich durch seine Ländereien zu begleiten, wie es der auf vielen Bildern auftretende

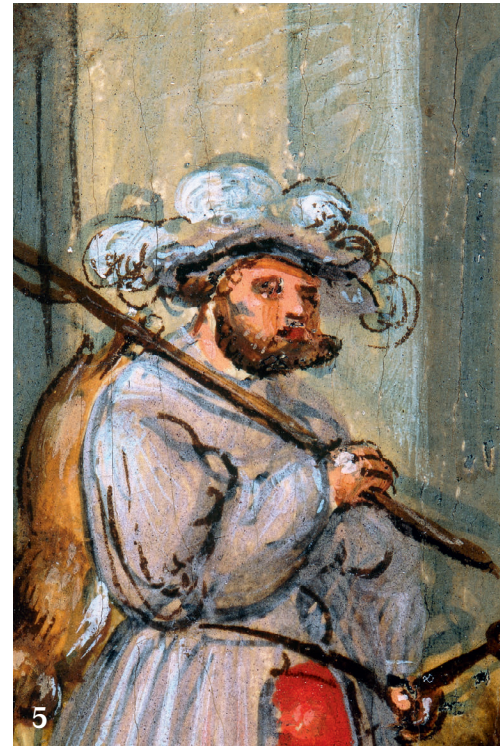


Abb. 3-8 Darstellungen eines Adligen. Details aus Abb. 17, 21, 18, 1 und 25

Adlige mit seinen an Ludwig X. erinnernden Gesichtszügen (Abb. 3-8) nahelegt. Dieser Kunstgriff erinnert an die Genreszenen im Mittelalterlichen Hausbuch, in denen der Auftraggeber als junger Kannenordensritter durch die verschiedenen Episoden höfischen Treibens führt.

In Wertingers Freuden des Landlebens verbindet sich die Tradition der Monatsbilder mit spätmittelalterlich höfischen Themen und dem im Zeitalter des Humanismus neuerwachten Interesse an der Geographie und dem Landleben. Letzteres ist sicherlich auch eine Folge der Rezeption von Vergils »Bucolica« und »Georgica«, in denen neben dem Schäferidyll und der Traumwelt Arkadiens der Landbau als Grundlage von Wirtschaft und Gesellschaft behandelt wird: Nach der lateinischen Ausgabe der »Bucolica« und »Georgica« 1502 war in Straßburg um 1508/12 auch die erste vollständige deutsche Übersetzung der »Bucolica« erschienen. Das Interesse blieb jedoch nicht auf die Rezeption antiker und italienischer Vorbilder beschränkt, sondern führte zum breitgefächerten Anliegen der deutschen Humanisten, ein der italienischen Tradition ebenbürtiges, selbständiges deutsches Kultur- und Nationsverständnis zu begründen und die Vorstellung von einem blühenden Germanien zu etablieren.

Zu Funktion und Auftrag

Auch wenn die skizzenhaft angerissenen, für unsere Gemälde bislang unberücksichtigten kulturgeschichtlichen Aspekte hier nicht

weiterverfolgt werden können, eröffnen die bereits genannten Zusammenhänge mit dem Bildnis Ludwigs X. und die daraus folgende Korrektur der Datierung der Täfelchen auf einen Zeitraum von um 1516 bis um 1525 die Möglichkeit, die beiden Serien in Zusammenhang mit dem prominentesten, archivalisch nachgewiesenen Auftrag an Wertinger zu bringen: Der Maler erhielt im November 1518 nebst einem Hofgewand die enorm hohe, den normalen Etat des Kammermeisters sprengende Summe von 604 Gulden für alle Gemälde, die er in die Hofkapelle, die Ratsstube, die herzogliche Stube und Kammer – auf dafür hergerichteten Holz, wie es heißt – sowie für diverse bis dahin geleistete Hofarbeit und drei Tafelgemälde mit Darstellungen der böhmischen Schlacht lieferte⁷. Ganz offensichtlich handelte es sich um Arbeiten für die Erstaussstattung der im Mai 1516 von Ludwig X. neu bezogenen Landshuter Residenz auf der Burg Trausnitz. Diese wurde nicht nur Wohnstätte und kultureller Mittelpunkt, sondern erfüllte durch die großzügig angelegten Wirtschaftsgebäude auch zahlreiche weitere, in der Stadt nicht unterzubringende Funktionen. Die Burg wurde ab 1516 in mehreren Schritten modernisiert, der Umfang der Arbeiten blieb jedoch bescheiden. Unser Urteil über die Neuaussattung der Burg Trausnitz kann sich nur auf wenige Rudimente stützen: Neben einem 1529 datierten gusseisernen Ofen, dem Baubestand der Kapelle und dem Fragment eines Wandgemäldes mit einer Sonnenuhr sind auf Trausnitz keine Spuren Ludwigs mehr auszumachen. Bis zu dem 1536 begonnenen Bau der Stadtresidenz nach dem Muster eines italienischen Renais-



sance-Palastes, mit dem Ludwig nördlich der Alpen spektakuläre neue Maßstäbe setzte, ist über die Kunstpatronage des Herzogs wenig in Erfahrung zu bringen⁸. Die von ihm angelegte Kunstkammer und Gemäldesammlung ist nach seinem Tod im Münchner Sammlungsbestand aufgegangen und lässt sich bislang nicht rekonstruieren⁹.

So verführerisch es ist, unsere Täfelchen im Rahmen der 1518 abgerechneten Ausstattungsarbeiten zu verorten, bleibt dies trotz der modifizierten Datierung hypothetisch. Da von einigen Bildnissen der Wittelsbacher Herzöge und der Pfalzgrafen bei Rhein nahezu formatgleiche, in Unterzeichnung wie Ausführung eng verwandte, gleichrangige Fassungen aus der Wertinger-Werkstatt erhalten sind, muss davon ausgegangen werden, dass zwei bis drei identische Porträtserien existierten¹⁰. Auch wenn sich unter den bislang bekannt gewordenen Monatsbildern keine Doppelungen nachweisen lassen, ist nicht auszuschließen, dass auch die Monats- und Genrebilder von verschiedenen Zyklen stammen. Neben der Burg Trausnitz in Landshut ist dabei insbesondere an die Residenzen des Fürstbischofs Philipp von Freising zu denken, der von 1517 bis zu seinem Tod 1541 auch als Administrator des Bistums Naumburg-Zeitz eingesetzt war.

Aus inhaltlichen, formalen und technologischen Gründen liegt es nahe, dass die Monatsbilder ursprünglich aus demselben Kontext wie die Genrebilder stammen und vielleicht sogar über diesen angeordnet waren. Neben nahezu identischen Breitenmaßen könnten darauf auch die gemalten Rahmen hindeuten: So zeigen die Monatsbilder an der Unterkante Streifen einer Vergoldung, die einen Anschluss mittels eines gemalten Rahmens vermuten lassen. Die Genrebilder wiederum, deren obere Rahmung vergoldet ist und an die der Monatsbilder anzuschließen scheint, weisen an der Unterkante lediglich eine graue Begrenzung auf. Da jedoch alle Tafeln beschnitten sind – lediglich im Monatsbild des Dezember (Abb. 21) ist oben der originale Grundiergrat erhalten geblieben – sind aus den technologischen Befunden keine konkreten Aussagen zur ursprünglichen Anordnung der beiden Bildserien möglich.

Befunde zur Objektgeschichte

Die neun Tafelbilder wurden vom Germanischen Nationalmuseum in vier Gruppen in den Jahren 1899, 1927, 1930 und 2002 erworben. Ihre Provenienz lässt sich nur bis zum jeweiligen Erwerb aus dem Kunsthandel zurückverfolgen. Zu diesem Zeitpunkt waren sie bereits restauriert: Alle Kanten der rückseitig gedünnten und parkettierten Tafeln sind beschnitten¹¹. Die Oberflächen wurden infolge früherer Firnisabnahmen strapaziert und teilweise reduziert. In der Ausführung der alten Restaurierungen werden Unterschiede in der Art der Parkettierung, der Zusammensetzung des verwendeten Kittmaterials und dem Ausmaß der Retuschen und Übermalungen deutlich. Das heutige Erscheinungsbild ist damit



Abb. 9 Der Monat März,
Hans Wertinger, Landshut,
um 1516 bis um 1525.
Zustand nach der Restaurierung



Abb. 10 Der Monat Juni,
Hans Wertinger, Landshut,
um 1516 bis um 1525.
Zustand nach der Restaurierung

Abb. 11 Der Monat August,
Hans Wertinger, Landshut,
um 1516 bis um 1525.
Zustand nach der Restaurierung



Abb. 12 Der Monat September,
Hans Wertinger, Landshut,
um 1516 bis um 1525.
Zustand nach der Restaurierung



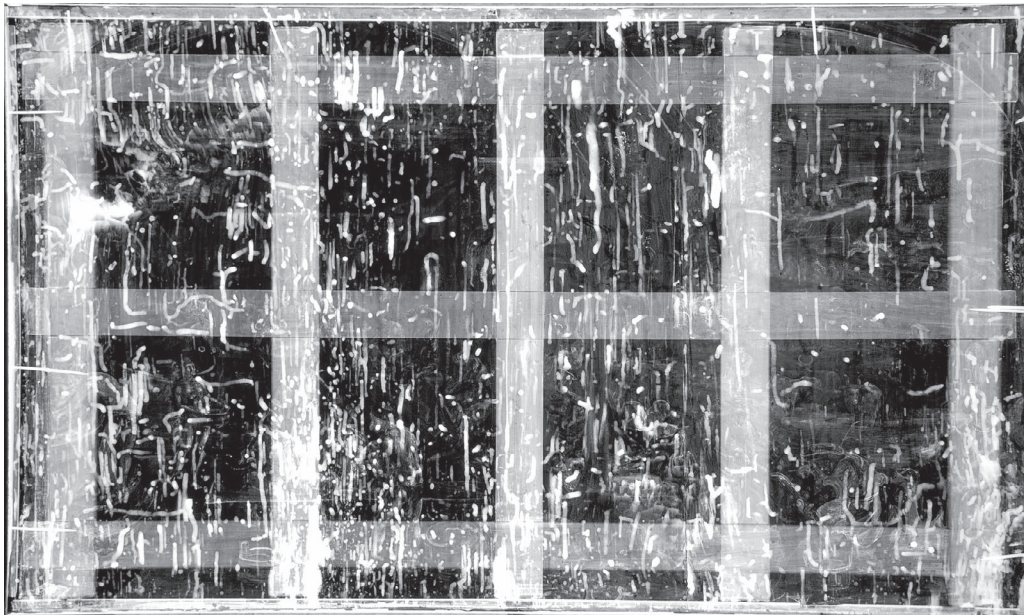


Abb. 13 Wurmfräßschäden und Parkettierung am Gemälde. Badehaus und Schlachtszene. Röntgenaufnahme von Abb. 25

nicht Folge einer gemeinsamen Restaurierungskampagne zum Zeitpunkt der Auflösung des ursprünglichen Kontextes, sondern resultiert aus der wechselvollen, nicht näher bekannten Geschichte der einzelnen Tafeln.

Der heterogene Erhaltungszustand, stark gealterte, fleckige Firnisse, verfärbte Retuschen und Übermalungen, vor allem aber bestandsgefährdende Mängel wie sich abhebende Malschichten, labile Leimfugen und Risse im Bildträger führten zu Fragen nach notwendigen und geeigneten Maßnahmen der Substanzerhaltung und den Möglichkeiten zur Verbesserung des unbefriedigenden Erscheinungsbildes. Hauptursache für die Schäden ist die Parkettierung. Ohne eindeutig nachvollziehbare Notwendigkeit waren die Tafeln gedünnt und mit der rückseitigen Stützkonstruktion versehen worden. Ausführungsmängel bei der Reduzierung der Tafelstärken und beim Aufbringen der Stützkonstruktion hatten zu Verpressungen, Niveauversätzen und Brüchen an den durch Schädlingsbefall geschwächten Holzpartien geführt (Abb. 13). Durch nachträgliches Einsetzen zusätzlicher Führungsleisten und Aufleimen von Holzklötzchen zur Stabilisierung neuer Risse hatte man versucht, Schäden durch Spannungen im Materialgefüge der parkettierten Tafeln zu beheben. Proteinleimreste, die auf das Verleimen offener Brettstücken und Risse im Holz oder auf Kaschierungen zum Schutz der Malschicht im Zuge der Dünnung der Tafeln zurückzuführen sind, stellten eine Gefahr für die Malschicht dar. Die spröden Leimreste waren bräunlich verfärbt und wiesen eine sehr hohe Oberflächenspannung auf, die Abhebungen der Malschicht verursacht hatte. Unterschiede im Schädigungsgrad der Oberflächen infolge früherer Firnisabnahmen lassen sich sowohl zwischen den einzelnen Bildern als auch innerhalb der Malerei der einzelnen Tafeln ausmachen. So zeigte das Monatsbild des Juni (Abb. 10) in der linken Bildhälfte einen teilweise bis auf die

Polimentanlage der Vergoldung reduzierten Feston, während der Feston der rechten Bildhälfte in sehr gutem Zustand erhalten ist. Die partiellen Reduzierungen der Malschichten sind auf den Einsatz riskanter Lösemittelrezepturen zurückzuführen. Tatsächlich sind auf den Bildern stets auch punktuelle Veränderungen der Malschichten festzustellen, die auf die Verwendung von ätzenden Flüssigkeiten schließen lassen. Ungeachtet dieser drastischen Eingriffe liegt ein in überwiegendem Umfang sehr gut erhaltener Bestand ausgesprochen qualitätvoller Malerei vor. Die Lesbarkeit der Bilder und die Wahrnehmung der Finesse in der künstlerischen Gestaltung waren allerdings durch die Überarbeitungen der früheren Restaurierungen beeinträchtigt (Abb. 14).



Abb. 14 Der Monat Juli, Hans Wertinger, Landshut, um 1516 bis um 1525. Zustand vor der Restaurierung

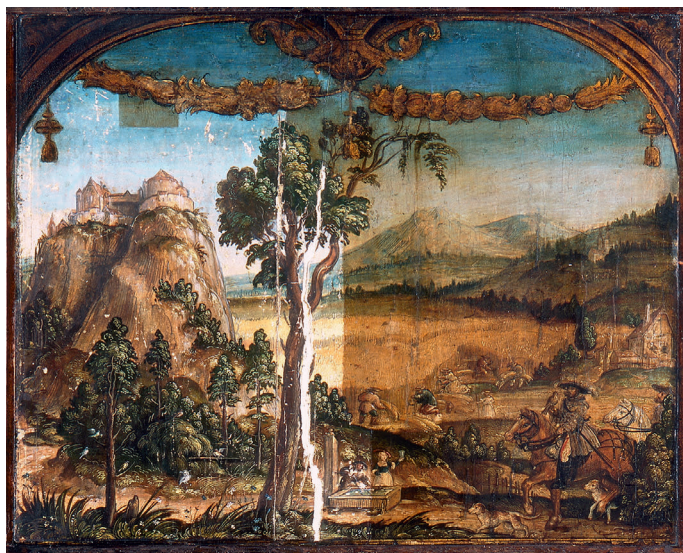


Abb. 15 Monat Juli. Zustand während der Freilegung



Abb. 16 Monat Juli. Zustand nach der Kittung

Restaurierung

Nach sorgfältiger Abwägung wurde ein Konzept entwickelt, das auf eine Rückführung auf den originalen Bestand der Malerei und den Neuaufbau der restauratorischen Ergänzungen in den Fehlstellen abzielte. Anhand von Testreihen wurde der Lösemittel-einsatz für die Abnahme der Firnisse und Übermalungen abgestimmt. Die Abnahme der Firnisse erfolgte mit Isopropanol; ölhaltige Übermalungen waren mit Xylol unter Zugabe von Benzylalkohol zu entfernen (Abb. 15). Durch das Einbinden der verschiedenen Lösemittel in Carbopolgel konnte ihre Wirkung gezielt auf die Oberfläche begrenzt werden. Die Proteinleimreste waren aufgrund der leichten Basizität und der enzymatischen Komponenten mit Speichel besser zu lösen als mit Wasser. Die alten Kittungen reichten in der Regel weit über die eigentlichen Fehlstellen hinaus. Sie wurden mechanisch und unter zurückhaltendem Einsatz von Feuchtigkeit abgenommen. Der Aufbau der Grundierung im Bereich der Fehlstellen erfolgte mit Kreide, in Glutinleim gebunden (Abb. 16). Es wurde besonderes Augenmerk auf eine präzise nivellierte und fehlerstellen-gerechte Ausführung der Kittung gelegt. Niveaueversätze im Bildträger wurden als Folge der Alterung und Restaurierungsgeschichte akzeptiert und nicht durch Anböschungen oder Überkittungen egalisiert.

In Anbetracht der Miniaturhaftigkeit der Darstellungen erwies sich nur die integrierende Retusche für die Herstellung eines ungestörten Gesamteindruckes als zielführend (Abb. 17). Die Retuschetechnik auf Basis ausgewählter Pigmente, gebunden in niedermolekularem Polyvinylacetat¹², kombiniert mit partiellen, in Dammar gebundenen Schlusslasuren stellt eine Methode dar, die den Forderungen nach guter technischer Umsetzbarkeit, günsti-

gen Alterungseigenschaften, Reversibilität und Ästhetik am besten entspricht. Um eine den Miniaturen gerechte Präzision zu erzielen, erforderten sämtliche Restaurierungsschritte den Einsatz optischer Vergrößerung.

Die Bildträger erwiesen sich im Zeitraum der Untersuchungen und der Restaurierung im musealen Klima als stabil. Eingriffe in die Parkettierung waren daher nicht erforderlich. Niveaueversprünge im Bereich von einlaufenden Rissen wurden durch einseitiges Aufleimen von Sicherungen korrigiert. Die Risse blieben als Bewegungspuffer im Falle von klimabedingten Dimensionsänderungen offen. Zum Schutz gegen Kurzzeitschwankungen der Luftfeuchte wurden die Rückseiten der für die Präsentation in der Sammlung mit Schutzverglasung versehenen Bilder am Zierrahmen mit einer Plexiglasscheibe geschlossen.

Um die Maßnahmen in jedem Schritt nachvollziehbar zu halten, wurden die Tafeln vor Beginn der Restaurierung hochauflösend gescannt¹³ und während der Arbeitsschritte fotografisch dokumentiert.

Durch die Restaurierung sind das Kolorit der Malerei, die Farbperspektive als wichtiges Mittel zur Gestaltung der Tiefenstaffelung und viele maltechnische Feinheiten wieder erfahrbar geworden. Als bemerkenswertes Detail sind zum Beispiel die Spuren der zarten Goldhöhungen auf der Ornamentik der Architekturen im Monatsbild des Mai (Abb. 1) sowie beim Badehaus (Abb. 25) anzuführen. Durch die wiedererlangte Wahrnehmbarkeit des originalen Bestandes wird eine zuverlässige Vergleichbarkeit der Werke Wertingers und seiner Werkstatt für die kunstwissenschaftliche Forschung ermöglicht. Die im Kontext der Restaurierung und Untersuchungen gewonnenen Erkenntnisse zum technischen Aufbau der Gemälde lassen verschiedene neue Aussagen zu maltechnischen Besonderheiten zu.



Abb. 17 Monat Juli. Zustand nach der Restaurierung

Die Untersuchungsmethoden beschränkten sich auf bildgebende Verfahren wie Röntgenaufnahmen, Erfassung im Tageslicht- und im Infrarot-Bereich mit Hilfe hochauflösender digitaler Scanverfahren, analoge Erfassung über Tageslicht- und UV-Fluoreszenzfotografie sowie die Beobachtung unter dem Mikroskop. An der miniaturhaften Malerei erfolgte bewusst keine Probenentnahme. Die zerstörungsfreien Analysen sollten primär der Bestandserfassung, der Entwicklung des Restaurierungskonzeptes und der Qualitätssicherung der Maßnahmen dienen. Lediglich für die Überprüfung der Angaben zu den Holzarten wurden Holzproben entnommen, präpariert und mikroskopisch bestimmt¹⁴.

Technologische und maltechnische Beobachtungen

Bei der Untersuchung der Bildträger ließen sich die Holzarten Linde und Erle bestimmen. Während Lindenhholz zu den gebräuchlichen Rohstoffen bei der Herstellung von Gemäldetafeln im süddeutschen Raum zählt, ist der Nachweis von Erlenholz erwähnenswert. Die Verwendung dieses Holzes in der Tafelbereitung ist so selten, dass sie in den gängigen Übersichten keine Erwähnung findet¹⁵ oder aber als Ausnahmeerscheinung für eher abgelegene Kunstlandschaften zitiert wird¹⁶. Obwohl es reizvoll erscheint, die in späteren Quellen beschriebene Verwendung des Erlenholzes zur Herstellung von »Bettladen und Getäfel, weil sich die Wanzen



Abb. 18 Fuchs- und Hirschjagd im Winter, Hans Wertinger, Landshut, um 1516 bis um 1525. Zustand nach der Restaurierung

nicht gern darinn aufhalten sollen¹⁷ als weiteren Hinweis für die Verbindung mit der Ausstattung der herzoglichen Gemächer auf Burg Trausnitz zu sehen, wird es doch vor allem die Verfügbarkeit des Erlenholzes südlich der Donau gewesen sein, die Wertinger dazu brachte, gerade dieses Material zur Herstellung der Landschaftsgemälde zu verwenden. Die physikalischen Eigenschaften des Erlenholzes ähneln dem der Linde. Es weist annähernd dieselbe Dichte auf, der Schwund ist sowohl tangential als auch radial sogar geringer¹⁸. Im weiteren Œuvre Wertingers finden sich laut der Auflistung Ehrets auch vier auf Erlenholz gemalte Bildnisse, die auf das Jahr 1515 datiert und heute im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrt werden¹⁹.

Die Tafeln bestehen aus jeweils zwei bis drei stehenden, stumpf verleimten Brettern. Äste im Holz sind mit dünnen Holzeinlagen ausgesetzt und mit Gewebeflicken überklebt worden. Beim Auftrag der dünnen weißen Grundierung auf die sorgfältig geglätteten Tafeln haben sich an den Rändern Grundiergrate gebildet, die auf einen mitgrundierten Rahmen verweisen²⁰. Mit Hilfe der Infrarotreflektographie lässt sich die auf der Grundierung liegende, überaus lebendige Unterzeichnung sichtbar machen. Die kompakten Linien deuten auf ein flüssiges Zeichnmaterial; die Strichstärken variieren. Offenbar wurden unterschiedliche graphische Werkzeuge eingesetzt. Am Charakter der

an- und abschwelenden Linien wie am Ansatz und Auslauf des Striches ist bisweilen die Verwendung von Pinseln abzulesen.

Besonders aufschlussreich ist der direkte Vergleich zwischen Unterzeichnung und ausgeführter Malerei. Auffällig ist die zeichnerische Erzählfreude, mit der der Unterzeichner in lebhaft lockerem Strich etliche Details angab, die in der späteren Ausarbeitung – zum Vorteil der Übersichtlichkeit – deutlich reduziert ausgeführt oder verändert wurden (Abb. 18–20). Die Unterzeichnung diente folglich nicht als definitiv bindende Festlegung für die malerische Ausführung, sondern ließ einen relativ breiten Spielraum zur Interpretation offen. Deutlich wird dies bei den Festons, die in der Unterzeichnung lässig und summarisch vorgegeben sind. Auf den vollendeten Tafeln gleichen sie sich aber nur vordergründig. In den verschiedenen Festons wird ein grundsätzlich unterschiedlicher Umgang mit den vagen Vorgaben der Unterzeichnung erkennbar. Die Spannweite reicht dabei vom gekonnten Umsetzen über ein Darüber-Hinwegsetzen bis hin zum falschen Verstehen von Detailformen.

Viele Bestandteile der entwerfenden, das Bildfeld einteilenden, zeichnerisch unmittelbar und spontan wirkenden Unterzeichnungen waren offensichtlich nicht für das Auge des späteren Betrachters gedacht²¹. Jedoch offenbart die Infrarotuntersuchung auch Strukturen aus der Ebene der Unterzeichnung, die nahtlos in



Abb. 19 Fuchs- und Hirschjagd im Winter. Ausschnitt

die Ausführung des Bildes übergehen und bereits zum Zeitpunkt der Entstehung das fertige Bild mitbestimmen. Dabei muss man berücksichtigen, dass die Malerei von großer Transparenz geprägt ist. Dies äußert sich zum einen in den wenig kompakten, geradezu lasurhaft dünnen Farbschichten in den Himmelspartien, für die feines azuritblaues Pigment dünn vertrieben wurde, zum anderen im fast changierenden Nebeneinander der Farbwirkung der mit rötlichem Ockerton unterlegten Grünpartien. Deutlich wird das Mitwirken der Unterzeichnung vor allem in Bereichen, in denen die Grundierung sichtbar blieb und lediglich dunklere Schatten beziehungsweise helle Höhungen neben der sparsam angegebenen Lokalfarbigkeit eingetragen wurden (Abb. 22–23). Hier gibt die Unterzeichnung die Konturen und Binnenformen an und bleibt integraler Bestandteil der ausgeführten Malerei. Für die Darstel-

lung der Brücke im Dezemberbild (Abb. 24) reduziert sich die Binnengestaltung in der farbigen Ausführung beispielsweise auf Lichthöhungen im Bereich der Bogenstellungen²². Auch Lavierungen in der Unterzeichnungsebene wirken durch die dünne Malerei hindurch und erzeugen unter den halbdeckenden Farbaufträgen optische Grauwerte, die zum Beispiel im Bereich des Fußbodens der Badhausszene der Formulierung von Schatten dienen (Abb. 25–26). Diese Unterschiede in der Nutzung der Unterzeichnung sind allerdings nicht als Hinweis auf verschiedene Mitarbeiter zu werten, was auch dadurch deutlich wird, dass innerhalb der einzelnen Tafel beide Varianten zu beobachten sind (Abb. 26–27).

Insgesamt haben wir es folglich mit einem malerischen Vorgang zu tun, der nicht streng geteilt ist in die Ebene der Unter-



Abb. 20 Fuchs- und Hirschjagd im Winter. Ausschnitt, Infrarotreflektogramm

zeichnung und einen darauffolgenden schichtenweisen Aufbau der Malerei. Vielmehr ist den Tafeln ein fließender Übergang von Unterzeichnung und Malerei eigen. Die Unterzeichnung wurde im Sinne einer Entwurfszeichnung begonnen und nach und nach durch Schraffuren, Lavierungen, eventuell bereits farbige Lasuren oder punktuell aufgebrachte Kolorierung verfeinert. Wo der gewünschte Effekt eingetreten war, wurde die Malerei nicht weiter bearbeitet, unabhängig davon, ob Reste der Grundierung, der Unterzeichnung oder andere Spuren aus dem Werkprozess die fertige Malerei mitbeeinflussten.

Malmaterial und Motivrepertoire, Unterzeichnung und malerischer Duktus bewegen sich bei den Nürnberger Tafeln innerhalb einer gleichbleibenden Variationsbreite, die keine spezifischen Aussagen zu Auftrag, Zeitstellung oder ausführenden Künstlern

erlaubt. Wie in die Hintergrundlandschaften in Wertingers Bildnissen aus den Jahren 1516 bis 1526 bleibt die Handschrift so konstant, dass sich die Monatsbilder nicht genauer datieren lassen. Für die Ausführung der Nürnberger Tafeln zeichneten mehrere Künstler verantwortlich. Neben Wertinger selbst, den man angesichts der Bedeutung des Auftrags am ehesten für das Bildnis Ludwigs X. verantwortlich machen möchte, waren an den Monats- und Genrebildern weitere Mitarbeiter der Werkstatt beteiligt. Aus den bislang publizierten Quellen wissen wir für die Jahre 1524 und 1526 zumindest von einem Malerknaben und zwei Gesellen beziehungsweise Malerknechten, die mit Wertinger zusammenarbeiteten²³. Obwohl die Variationsbreite im Umgang mit den sparsamen Angaben der Unterzeichnung bei der Ausführung der Malerei zum Stilvergleich und zur »Händescheidung« verführen, lassen die



Abb. 21 Der Monat Dezember,
Hans Wertinger, Landshut,
um 1516 bis um 1525.
Zustand nach der Restaurierung



Abb. 22 Monat Dezember. Detail



Abb. 23 Monat Dezember. Detail, Infrarotreflektogramm



Abb. 24 Monat Dezember. Detail



Abb. 25 Badehaus und Schlachtszene. Hans Wertinger, Landshut, um 1516 bis um 1525. Zustand nach der Restaurierung



Abb. 26 Badehaus und Schlachtszene. Detail, Infrarotreflektogramm



Abb. 27 Badehaus und Schlachtszene. Detail, Infrarotreflektogramm

beobachteten Phänomene keine überzeugende Aufteilung zu. So kreativ und kontinuierlich die einzelnen Gemälde von der Unterzeichnung bis zur Malerei fortentwickelt werden, so wenig sich einzelne Arbeitsphasen in verschiedene Handschriften aufspalten lassen, sind die Gemälde offenbar dennoch Resultat einer engen Zusammenarbeit. Ihr Entstehungsprozess lässt sich jedoch mit der etablierten Vorstellung der spätmittelalterlichen Werkstattpraxis nicht mehr in Deckung bringen, in der die Produkte nach Vorgabe des Meisters in einzelnen arbeitsteiligen Schritten entstanden.

Unterschiede in Aufwand und Durcharbeitungsgrad im malerischen Œuvre Wertingers resultieren folglich nicht in erster Linie aus der Beteiligung verschiedener Hände, sondern reagieren vielmehr auf den unterschiedlichen Anspruch der jeweiligen Aufträge. Wertingers Gemälde kommen darin den Gemälden Albrecht Altdorfers sehr nahe und lassen im Entstehungsprozess wie in der virtuellen Ökonomie der Ausführung enge Parallelen zutage treten.

Daniel Hess, Oliver Mack, Markus Küffner

Anmerkungen

- 1 Vgl. Volker Liedtke: Hans Wertinger und Sigmund Gleismüller, zwei Hauptvertreter der Altlandshuter Malschule. In: *Ars Bavarica*, Bd. 1, 1973, S. 50–83. – Gloria Ehret: Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance. München 1976. – Friedrich Kobler: Bildende Künste und Kunsthandwerk in Landshut zur Zeit der Renaissance. In: *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 14). Hrsg. von Iris Lauterbach – Klaus Endemann – Christoph Luitpold Frommel. München 1998, S. 29–37. – Ausst.Kat. Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen. Landshut 2007, S. 25–29, Nr. 61–64.
- 2 Ernst Buchner: Monats- und Jahreszeitenbilder Hans Wertingers. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Bd. 61, 1927/28, S. 106–112; zum erwähnten Bildnis zuletzt Martin Schawe: *Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei*. Ostfildern 2006, S. 284, 367.
- 3 Bayerisches Nationalmuseum, Inv.Nr. 14/130; grundlegend Carl Graepler, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3. Folge, Band 8, 1957, S. 103–114.

- 4 Zu den erwähnten Werken und ihrem kulturgeschichtlichen Kontext vgl. etwa Paul Joachimsen: *Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluss des Humanismus*. Leipzig–Berlin 1910, S. 155–195. – Ulrich Muhlack: *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung. Die Vorgeschichte des Historismus*. München 1991, S. 196–281. – Gernot Michael Müller, in: *Ausst.Kat. Amor als Topograph. 500 Amores des Conrad Celtis*. Bibliothek Otto Schäfer. Schweinfurt 2002, S. 137–158. – Hermann Wiegand: *Volkkunde und Ethnographie bei Konrad Celtis*, sowie Gernot Michael Müller: »Quod si Chunradi ›Illustrata Germania‹ nobis obtingere potuisset, fuisset profecto susceptus iste labor et certior et faciliior«. Johannes Cochlaeus' ›Brevis Germaniae descriptio‹ und die Bedeutung des Conrad Celtis für die humanistische Landeskunde in Deutschland. In: *Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung*, Bd. 19, Wiesbaden 2004, S. 51–73, 149–181. – Christoph März – Dieter Mertens – Hartmut Kugler – Jörg Robert. In: *Deutscher Humanismus 1480–1520. Verfasserlexikon*, Bd. 1. Hrsg. von Franz Josef Worstbrock. Berlin 2005/2006, Sp. 72–107, 142–163, 209–218, 375–427.

- 5 Poggios Bericht ist abgedruckt in: Franz Irsigler – Arnold Lassotta. Bettler und Gaukler, Dirnen und Henker. Außenseiter in einer mittelalterlichen Stadt. Köln 1300–1600. München 1989, S. 98–103.
- 6 Hans-Joachim Raupp: Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570. Niederzier 1986, S. 203–205, sowie Bernard Aikema – Beverly Louise Brown: Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian. Ausst.Kat. Venedig 1999, Nr. 135.
- 7 V. Liedtke (Anm. 1), S. 76. Bei den Gemälden der böhmischen Schlacht handelte es sich offenbar um Darstellungen des von Maximilian I. im Zuge des Landshuter Erbfolgekriegs am Wenzberg 1504 errungenen Sieges, der von Celtis in dessen »Rhapsodia« besungen worden war.
- 8 Georg Spitzberger – Andreas Tönnemann, in: Lauterbach – Endemann – Frommel 1998 (Anm. 1), S. 11–22 und 23–28. Zur Trausnitz vgl. außerdem Herbert Brunner – Elmar D. Schmid – Brigitte Langer: Landshut. Burg Trausnitz. München 2003, S. 20–33, sowie Sigrid Sangl – Birgitta Heid: Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums. Hrsg. von Renate Eikelmann. München 2007, S. 11–26.
- 9 Vgl. Dorothea Diemer – Peter Diemer – Lorenz Seelig – Brigitte Volk-Knüttel – Peter Volk u. a.: Die Münchner herzogliche Kunstkammer von 1598 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, N. F., H. 129). München 2008, S. 132–134, 151, 168. Peter Diemer, München, danke ich für seine Hilfsbereitschaft und Hinweise.
- 10 G. Ehret (Anm. 1), S. 39–42, Nr. 22–23, 26, 28, 29, 31, 34–35. – Matthias Weniger. In: Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen. Hrsg. von Renate Eikelmann – Ingolf Bauer. München 2006, S. 252–253.
- 11 Parkettierung ist ein etablierter Terminus technicus in der Restaurierung, der den Sachverhalt jedoch nicht treffend beschreibt. Es handelt sich nicht um eine flächige Verstärkung des hölzernen Bildträgers im Sinne eines tatsächlichen Parketts, sondern um die Applikation einer rostförmigen Stützkonstruktion. Dabei werden im Faserverlauf der Holztafel Führungsleisten mit entsprechenden Schlitz für die beweglichen Laufleisten aufgeleimt. Diese Stützleisten werden im 90°-Winkel zum Faserverlauf passgenau eingezogen und sollen die Tafel gegen das Verwerfen stabilisieren, dabei aber die Bewegung der Tafel bei Klimaschwankungen gewährleisten.
- 12 Mowilith 20, Hoechst AG.
- 13 Scannerkamera (Leica S1 pro) basierend auf der Technik eines Trommelscanners, Scanfeld 36 × 36 mm, maximale Auflösung 5140 × 5140 Pixel.
- 14 Vgl. Analysenbericht Frau Dr. Gudrun Weiner vom 29. 02. 2008.
- 15 Vgl. etwa Jørgen Wadum: »Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries« In: The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a symposium at J. Paul Getty Museum, 24–28. April 1995. Hrsg. von Kathleen Dardes – Andrea Rothe. Los Angeles 1998. S. 149–177.
- 16 Jacqueline Marette: Connaissance des primitifs par l'étude du bois. Du XIIe au XVIe siècle. Paris 1961. S. 61. Ihr folgend z. B.: Rolf Straub: Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 1, Stuttgart 1984. S. 134.
- 17 D. Johann Georg Krünitz: Oecologische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Land- und Hauswirtschaft: in alphabetischer Ordnung. Bd. 1, Berlin 1773, S. 556. Vgl. auch Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universalexicon aller Wissenschaften und Künste. Bd. 1, Leipzig 1732, Sp. 1304: »[...] imgleichen sollen in denen Bett-Stätten von Erlen-Holz keine Wanzen oder ander Ungeziefer bleiben können.«
- 18 Nach Bruce R. Hoadley: Chemical and Physical Properties of Wood. In: The Structural Conservation of Panel Paintings (Anm. 15), S. 2–20.
- 19 G. Ehret (Anm. 1), Kat. Nr. 27, 29, 30 und 31. Für die Benutzung von selten nachgewiesenen Hölzern in Malerwerkstätten sei auf das prominente Beispiel des Buchenholzes in Sachsen erinnert.
- 20 Die Grundiergrate haben sich bei den allseitig leicht beschnittenen Tafeln am linken und rechten Rand erhalten, was gegen lediglich an den Hirnholzkanten aufgesetzte Nutleisten im Sinne eines Grundierrahmens spricht. Zumindest teilweise sind die Tafeln über die Grundiergrate mit Malfarbe bedeckt, zum Teil werden sie von einer dünnen Ritzlinie begleitet.
- 21 Dass wir sie heute zum Teil mit bloßem Auge erkennen können, liegt daran, dass die darüber liegenden Farbschichten im Laufe der Zeit durch Alterungsprozesse oder restauratorische Eingriffe einen Teil ihrer Deckkraft eingebüßt haben.
- 22 Art in the Making: Underdrawings in Renaissance Paintings. London 2002, S. 11, führt Wertingers »summer« als Beispiel für mit bloßem Auge sichtbare Unterzeichnung an, nennt allerdings als Grund spätere Veränderungen der Farbschichten. Die mit dünnem braunen Strich auf der Brüstung angegebenen Zuschauer erscheinen allerdings kaum berieben oder durch Alterung beeinträchtigt, so dass in diesem Bereich keine Malschichtreduzierungen anzunehmen sind.
- 23 V. Liedtke (Anm. 1), S. 83. Bei den von G. Ehret (Anm. 1), S. 82–83., erwähnten »Werkstattzeichen« auf den Glasgemälden handelt es sich nicht um Signaturen sondern um Versatzmarken, wie sie in der Glasmalerei seit dem Hochmittelalter nachweisbar sind.

Abbildungsnachweis

München, Bayerisches Nationalmuseum: 2; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1, 3–12, 14–19, 21–22, 24–25 (Markus Küffner), 20, 23, 26–27 (Oliver Mack), 13 (Josef Pröll).

Sieben Tafeln aus einer Folge von Monatsbildern

Hans Wertinger (um 1466–1533), Landshut, um 1516 bis um 1525

- Der Monat März, Malerei auf Erlenholz, H. 32,1 cm, B. 40,9 cm, Gm 1237. Erworben 1930
- Der Monat Mai, Malerei auf Erlenholz, H. 32,4 cm, B. 40,7 cm, Gm 1236. Erworben 1930
- Der Monat Juni, Malerei auf Erlenholz, H. 33,6 cm, B. 41 cm, Gm 1130. Erworben 1927
- Der Monat Juli, Malerei auf Erlenholz, H. 33,5 cm, B. 41 cm, Gm 1131. Erworben 1927
- Der Monat August, Malerei auf Lindenholz, H. 32,2 cm, B. 39,3 cm, Gm 1238. Erworben 1930
- Der Monat September, Malerei auf Lindenholz, H. 32 cm, B. 40,7 cm, Gm 1239. Erworben 1930
- Der Monat Dezember, Malerei auf Erlenholz, H. 32,4 cm, B. 41,1 cm, Gm 1240. Erworben 1930

Literatur: Ernst Buchner: Monats- und Jahreszeitenbilder Hans Wertingers: In: Zeitschrift für Bildende Kunst 61, 1927/28, S. 106–112. – Gloria Ehret: Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance. München 1976, S. 27–30, Nr. 6–12. – Kurt Löcher: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 540–549.

Zwei Tafeln aus einer Folge von Bildern des Landlebens

Hans Wertinger (um 1466–1533), Landshut, um 1516 bis um 1525

- Fuchs- und Hirschjagd im Winter, Malerei auf Erlenholz, H. 23 cm, B. 40,4 cm, Gm 316. Erworben 1899
- Badehaus und Schlachtszene, Malerei auf Erlenholz, H. 23,8 cm, B. 39,3 cm, Gm 2300. Erworben 2002

Literatur: Ernst Buchner: Monats- und Jahreszeitenbilder Hans Wertingers: In: Zeitschrift für Bildende Kunst 61, 1927/28, S. 111. – Gloria Ehret: Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance. München 1976, S. 30–33, Nr. 14, 16. – Kurt Löcher: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 549–550. – Daniel Hess: Hans Wertinger, Jahreszeiten- oder Monatsbild mit Badehaus und Schlachtszene. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2004, S. 181–182.

Untersuchung und Restaurierung: Diplom-Restaurator Markus Küffner, Burghausen, in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, Juli 2005 bis Mai 2007.



Faszination der Präsenz

DIE WACHSBÜSTE DES JOHANN WILHELM LOEFFELHOLZ

In seiner letzten Nummer des Jahres 1861 meldete der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, die in Veilhof bei Nürnberg residierenden Freiherren von Loeffelholz hätten dem Germanischen Nationalmuseum »verschiedene alterthümliche Gegenstände, worunter namentlich ein vortrefflich gearbeitetes, lebensgroßes Porträt in Wachs aus dem 16. Jahrhundert, zur Aufstellung übergeben«. Die damals an die Öffentlichkeit gelangte Büste zeigt Johann Wilhelm Loeffelholz (1558–1600), und tatsächlich verdient das in den vergangenen Jahrzehnten wegen seines lädierten Zustands im Depot verwahrte Bildwerk aufgrund seiner bemerkenswerten Qualität und außergewöhnlichen Wirklichkeitsnähe besondere Aufmerksamkeit (Abb. 1).

Die stattliche Gestalt wendet ihr von dichtem, kurzem Haar bedecktes Haupt leicht zur linken Schulter. Markante Nase und schmale Brauen verleihen dem Antlitz ebenso Charakter wie der gepflegte, die äußeren Wangenpartien bedeckende, am Kinn spitz gestutzte und die Oberlippe buschig überlappende Vollbart, die gefurchte Stirn und die fein modellierten Augenhöhlen. Eine kostbare weiße Halskrause, auch als Kröse oder Mühlsteinkragen bekannt, hebt den Kopf prägnant vom Körper ab, der in ein schwarzes Wams mit darüber liegendem Koller gekleidet ist, ein vor der Brust geknöpftes, ärmelloses Obergewand, das hier die Schultern mit Achselstücken betont¹. Die aufwendige Oberflächenstrukturierung lässt keinen Zweifel daran, dass der Kragen ein Erzeugnis aus teurer Spitze imitiert. Das Untergewand soll ein Kleidungsstück aus feinem geschlitzten Stoff wiedergeben, und mit den Knöpfen dieses mit die Schultern betonenden Achselstücken versehenen Kollers sind kostspielige Posamentierarbeiten gemeint.

Lebensgröße und Haut imitierende Oberflächenqualität des Werkstoffes Wachs, naturnahe farbige Fassung von Antlitz und Tracht sowie die gläsernen Augen sind wesentliche Träger einer bestechenden Präsenzfaszination der Figur. Überdies verstärkt die Einhausung in einen rechteckigen, von einem eingezogenen Segmentbogen mit profiliertem Aufsatz überfangenen Schrein aus Nussbaumholz, dessen Front sich mittels einer bleiverglasten Tür

öffnen lässt, die merkwürdige, im Wortsinn täuschend echte Erscheinung der Gestalt.

Der Dargestellte und sein Bild

Johann Wilhelm Loeffelholz von Colberg entstammte einer seit dem 13. Jahrhundert nachweisbaren Bamberger Ministerialenfamilie, die Anfang des 15. Jahrhunderts nach Nürnberg übersiedelt und in das Patriziat der Freien und Reichsstadt aufgestiegen war. Ab 1440 gehörte die Sippe dem Inneren Rat der Stadtrepublik an. Seit Anfang des 16. Jahrhunderts, als Thomas Loeffelholz (1452–1527) Truppen für den bayerischen Herzog Albrecht IV. (1465/67–1508) befehligt und dafür Schloss Colberg bei Altötting erhalten hatte, nannte sich die Familie nach diesem Besitz. Sie brachte Geistesgrößen wie den humanistischen Rechtsgelehrten und Dichter Johann Loeffelholz (1448–1509) hervor, vor allem aber geschäftstüchtige Kaufleute.

Auch Johann Wilhelm Loeffelholz war Kaufmann. 1581 heiratete er Helena Imhof (1563–1638), und 1585 trat er in den Rat der Reichsstadt ein. Er, so wusste der Pfarrer und Genealoge Johann Gottfried Biedermann (1705–1766) 1748 aufschlussreich zu berichten, »wohnete auf dem Schwabenberg und ward insgeheim der reiche Loeffelholz genennet«². Der Patrizier war jedoch nicht nur als Vorstand eines Handelshauses erfolgreich, sondern auch als Ehemann. Mit seiner Frau zeugte er neun Kinder, von denen nur drei im frühen Alter verstarben. Darüber hinaus ist aus seinem Leben allerdings kaum etwas überliefert. Im November 1600, als er für »seine Söhne Tuch und andere Waaren einkauffen wollte, ward er von einem Schlag Fluß übereilet« und starb kurz darauf. Seinen Leichnam bestattete man auf dem Friedhof von St. Jobst.

Offenbar kurz vor seinem Tod wurde eine Bildnismedaille in Auftrag gegeben, die in mehreren, sowohl in Silber und Bronze als auch in Blei und in Zinn ausgeführten Exemplaren erhalten ist (Abb. 2)³. Während einige dieser Stücke auf der Rückseite das Bild seiner Gattin tragen, besitzen andere dort eine leere Fläche. Die Existenz dieser Varianten deutet auf zwei verschiedene Anlässe beziehungsweise Konstellationen hin: Werden Beauftragung, Modellierung und Anfertigung der doppelseitig ausgeprägten

Abb. 1 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz, Nürnberg, 1600, Zustand nach der Restaurierung



Abb. 2 Bildnismedaille auf Johann Wilhelm Loeffelholz, Nürnberg, 1600. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Schaumünze noch zu Lebzeiten von Loeffelholz erfolgt sein, dürfte die einfache, plakettenartige Ausführung im Zusammenhang mit dem Ableben des Dargestellten entstanden sein. Also ist zu folgern, dass die nur einseitig reliefierten Stücke zwar aus derselben Form, aber als Gedächtnisbildnisse anlässlich des Begräbnisses oder danach hergestellt worden sind. Die einzelnen Exemplaren auf dem Brustausschnitt vertieft eingezeichnete Jahreszahl 1600 beziehungsweise 1601 datiert die jeweilige Ausführung und scheint diesen Schluss zu bestätigen.

Jedenfalls gibt die anonyme, von einem Perlstab gesäumte Medaille den Patrizier als Brustbild im Dreiviertelporträt wieder und zeigt somit starke Ähnlichkeit mit der lebensgroßen Wachsbüste. Barhäutig mit kurzem Spitzbart stellt sich Loeffelholz auch auf dem kleinformatischen Reliefbild im Damastkoller mit Mühlsteinkragen vor. Eine goldene Kette betont hier seine Würde. Die umlaufende Inschrift nennt Name und Alter des 42jährigen. Vermutlich war das kleinformatische Porträt das Vorbild für das lebensgroße Konterfei. Der Schöpfer der Medaille beziehungsweise des Medaillenmodells ist allerdings ebenso unbekannt wie der Künstler, der die Wachsbüste schuf.

Wachsbildnerei in Nürnberg

In der Bildhauerei kam dem Werkstoff Wachs aufgrund seiner Eigenschaft der leichten Modellierbarkeit und der daraus folgenden Verwendung zur Herstellung von Modellen grundsätzlich hohe Bedeutung zu. In Nürnberg hatte sich, soweit heutige Kenntnisse reichen, zwar keine eigenständige Wachsbildnerei etabliert. Da die Stadt jedoch im 15. und 16. Jahrhundert eines der bedeutendsten deutschen Zentren für künstlerischen Bronze- beziehungsweise Messingguss darstellte und das Material zwangsläufig zu den unentbehrlichen Voraussetzungen zur Herstellung entsprechender plastischer Vorarbeiten für erzene Bilder gehört, ist davon auszugehen, dass die hiesigen Künstler der Renaissance mit dem Stoff umzugehen verstanden. Die Herstellung von Wachsmodellen gehörte überdies zu den geläufigen Arbeitsschritten von Goldschmieden, die in der Stadt ein hohes künstlerisches Niveau vertraten.

Nicht zuletzt wegen der vielfältigen Verwendung von Wachs in Nürnberg, vor allem im Zusammenhang mit den Modellen des künstlerischen Messinggusses, ist es erstaunlich, dass aus dem 16. Jahrhundert kein größeres Bildwerk in diesem Material überliefert ist. Das Fehlen von Vorgängerwerken ist also allemal bemerkenswert. Auf jeden Fall stellt die Plastik somit das älteste großformatige Nürnberger Wachsbildwerk dar.

Eine konkrete Vorstellung von der entsprechenden lokalen Bildnerei lässt sich erst ab dem frühen 17. Jahrhundert gewinnen. Der renommierteste, auf diesem Gebiet hier tätige Künstler war Georg Holdermann (1585–1629). Er lernte bei seinem Vater Dietrich Holdermann († 1609), der aus Burgsteinfurt in Westfalen zugewandert war, 1577 das Nürnberger Bürgerrecht erhalten und sich als Goldschmied betätigt hatte. Auch Georg Holdermann dürfte zunächst auf diesem Gebiet gearbeitet haben, wird er doch im Todesjahr des Vaters als Goldschmied genannt. Später, ab 1614, kommt er in den Schriftquellen allerdings nur noch als »Wachsbossierer« und »Conterfetter« vor, das heißt Porträtist für Medaillen. Anzunehmen ist daher, dass er nun vornehmlich Modelle für Güsse arbeitete und Wachsporträts schuf.

Die frühesten von ihm verbürgten oder ihm stilistisch zuzuweisenden eigenständigen Bildnisse in dem leicht formbaren Stoff stammen vom Beginn des zweiten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts. Dazu gehören großformatige Tafeln mit kleinen Porträtmedaillons der Septemviren, den entscheidenden Machthabern im Nürnberger Rat, kleinformatische Ganzfigurenbildnisse oder Büsten im Relief⁴. Das 1611 datierte und in der gedrechselten, ursprünglich dafür bestimmten Holzkapsel verwahrte Brustbild des Nürnberger Ratsherrn Jobst Friedrich Tetzl (1556–1612) etwa vermittelt einen guten Eindruck von diesem wichtigen Aufgabenfeld der Wachsbildnerei und der künstlerischen Könnerschaft des Schöpfers solcher Arbeiten (Abb. 3).

Nichtsdestotrotz existiert kein triftiger Anhaltspunkt, Holdermann die vermutlich 1600 geschaffene Loeffelholz-Büste zuzu-



Abb. 3 Bildnis des Jobst Friedrich Tetzl, Georg Holdermann, Nürnberg, 1611. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

schreiben, wäre eine solche Zuweisung doch schon aufgrund seines Alters problematisch. Fehlende Bezüge zum Schaffen seines Vaters verbieten eine Verbindung des lebensgroßen Loeffelholz-Porträts mit dem zugewanderten Goldschmied ebenso wie mit seinem damals als Wachsbossierer tätigen Schwager, dem 1632 verstorbenen Kaufmann Heinrich Kramer, oder jenem Justinus Psalmair, einem aus Stuttgart ausgewiesenen Goldschmied und Wachsbossierer, der 1597 in Nürnberg auftauchte, ab 1608 in Wöhrd und später in Gostenhof wohnte⁵.

Zur gleichen Zeit wirkte Johann Philipp van der Pütt (um 1570–1619) in der Stadt. Der aus Dordrecht stammende Medailleur und Wachsbossierer war 1589 Nürnberger Bürger geworden. Sein im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandenes Bildnismedaillon Hans VII. Praun (1556–1608) zeigt diesen in Gestalt, Haltung und Tracht der Darstellung des Johann Wilhelm Loeffelholz eng verwandt, doch reichen solche Ähnlichkeiten und die derzeitigen Kenntnisse vom Werk des Meisters für eine Zuschreibung der Büste im Germanischen Nationalmuseum nicht aus (Abb. 4)⁶.

Schließlich käme auch der aus Augsburg stammende Matthäus Carl (um 1560–1609) als Schöpfer unseres Wachsbildes in Frage. Der 1585 in Nürnberg als Meister bestätigte und eingebürgerte Künstler, der 1602 nach Amberg abwanderte, wurde in den städtischen Akten als »goldarbeiter und conterfetter in wachs« geführt⁷. Dass er lebensgroße Wachs bildwerke anzufertigen verstand, lässt die Nachricht vermuten, Kurfürst August von Sachsen habe ihm 1590 einen Diamanten zukommen lassen, der für den



Abb. 4 Bildnis des Hans VII. Praun, wohl Johann Wilhelm von der Pütt, Nürnberg, um 1590/1600. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 5 Bildnis des Paulus Praun, Matthäus Carl, Nürnberg, 1584. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 6 Halbfigur des Willibald Imhoff, Johann Gregor van der Schardt, Nürnberg, 1570. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung

Elefantenorden eines – zwangsläufig lebensgroßen – Porträts König Friedrichs von Dänemark bestimmt war. Das Werk ist nicht überliefert. Von der Qualität seines Könnens zeugen heute jedoch noch kleinformatige Arbeiten wie das auf Schiefer modellierte Bildnismedaillon des Paulus Praun aus koloriertem Wachs von 1584, das sich in einer originalen verglasten Holzkapsel befindet (Abb. 5)⁸.

So wichtig und dringend sich die Frage nach der Autorschaft der Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz also stellt und so verlockend sich einige Künstler dafür auch anbieten mögen, lässt der gegenwärtige Kenntnisstand zur Nürnberger Wachsbildnerei um 1600 eine konkrete Zuschreibung an einen hier wirkenden Meister nicht zu.

Inspirationsquellen

Wiewohl aus den Jahrzehnten um 1600 eine Anzahl in Nürnberg geschaffener Wachsporträts existiert, kommt den Dimensionen der Büste keines jener Stücke nahe. Daher ist sie angesichts der Verwendung des speziellen Materials in der Kunst der alten Reichsstadt einzigartig. Allerdings überkam eine in Größe und Präsenzfaszination vielfach vergleichbare Plastik in einem anderen Werkstoff: die Halbfigur des Willibald Imhoff (1509–1580),



Abb. 7 Bildnisbüste Friedrichs II. von Dänemark, Johann Gregor van der Schardt, um 1577/78. Hillerød, Frederiksborg Museum

Enkel des Humanisten Willibald Pirckheimer (1470–1530). Das lebensnah polychromierte Brustbild besteht aus gebranntem Ton und zeigt den energischen Handelsherrn und kenntnisreichen Kunstsammler bärtig, in Wams und schwarzer Schube, einen Ring in der Linken betrachtend (Abb. 6). Es entstand im Jahr 1570, also gut eine Generation früher als das Loeffelholz-Porträt⁹.

Die Plastik stammt von dem in Nimwegen geborenen und in Rom geschulten Bildhauer Johann Gregor van der Schardt (um 1530–1591), der unter anderem für Kaiser Maximilian II. und den dänischen König Friedrich II. tätig war. Er darf als einer der bedeutendsten plastischen Porträtisten seiner Zeit nördlich der Alpen gelten. Gerade seine lebensgroßen Werke sind von einer kaum zu überbietenden haptischen Präsenz gekennzeichnet. Meisterliche plastische Schilderung von Oberflächenstrukturen, lebensnahe, teilweise veristische Farbfassung und ungewöhnlich starke psychische Durchdringung der porträtierten Gestalten erklären sie zu Spitzenwerken der ausgehenden Renaissance.



Abb. 8 Bildnis des Paulus Praun, Johann Gregor van der Schardt, Nürnberg, 1580. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Bildnisse wie die Halbfigur Imhoffs dürften seinerzeit in der Nürnberger Oberschicht besondere Aufmerksamkeit erregt und hohe Wertschätzung genossen haben, und man muss vermuten, dass dem unbekanntem Wachsbildner diese Arbeiten von der Schardts bekannt waren. So befand sich damals im berühmten Kunstkabinett des Patriziers Paulus Praun (1548–1616) die fast lebensgroße Terrakotta-Büste Friedrichs II. von Dänemark (1534–1559), die 1577/78 vielleicht als Vorarbeit zu einer heute auf Schloss Rosenborg in Kopenhagen aufbewahrten Bronze entstanden war. Das im 19. Jahrhundert als vermeintliches Werk des Nürnberger Gießers Georg Labenwolf (um 1530–1585) in die Königlichen Museen zu Berlin gelangte Stück wird heute im Frederiksborg Museum in Hillerød aufbewahrt (Abb. 7)¹⁰. Es zeigt den in Plattenharnisch mit Halskrause gekleideten dänischen Monarchen mit leicht nach links gewandtem Haupt. Dichtes Haupt- und Barthaar sind lebendig, jede Falte des Gesichtes in weicher, scheinbar hautähnlicher Konsistenz gebildet. Die bemerkenswerte Polychromie sucht den Verismus der dreidimensionalen Darstellung auf ihre Weise noch zu steigern.

Neben diesen beiden lebensgroßen Bildnissen existierten in Nürnberg eine Reihe kleinerer Porträts, die der Künstler offenbar während seines Aufenthaltes in der Stadt im Jahr 1580 geschaffen hatte. Imhoff, Praun und andere Patrizier hatten sich damals in Gestalt von Reliefmedaillons eingeschriebenen Profilbüsten konterfeien lassen¹¹. Selbst diese weit unter Lebensgröße bleibenden Bildwerke bezeugen eindrucksvoll das Können des Künstlers, die Hautoberfläche stofflich zu schildern.



Abb. 9 Bildnis des Johann Eisen, Lorenz Strauch, Nürnberg, 1610. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Bis auf Willibald Imhoff, der auf seinem damals geschaffenen Abbild wie in der zehn Jahre zuvor gefertigten Halbfigur die schon in der Reformationszeit gebräuchliche Schaubie trägt, kleiden sich sämtliche damals porträtierten Nürnberger Herren in das über das Wams mit dem Mühlsteinkragen gezogene, vor der Brust geknöpft Koller. Das etwa 23 cm im Durchmesser große Medaillon mit dem Brustbild Paulus Prauns im Germanischen Nationalmuseum beispielsweise zeigt das vornehme Obergewand mit der markanten Knopfleiste und dem hochstehenden, die Halskrause vorteilhaft staffierenden Stehkragen in exemplarischer Weise von der Seite (Abb. 8)¹². Das von Lorenz Strauch (1554–1630) 1610 gemalte Porträt des Nürnberger Zuckerbäckers und Kaufmanns Johann Eiser (1565–1638) dokumentiert solch ein Kleidungsstück sogar so detailliert, dass die »zerschnittenen« Muster aus Kreuz- und Rautenmotiven sowie die Posamentierung der Knöpfe zu sehen sind (Abb. 9)¹³.

Ein aus Seide bestehendes süddeutsches Exemplar aus derselben Zeit im Germanischen Nationalmuseum bezeugt mit dem auf diese Weise musterartig geschlitzten Stoff und textil umhüllten Knöpfen die Eleganz und Kostspieligkeit jener Obertheile, die in der Bauchgegend oftmals prall ausgestopft waren (Abb. 10)¹⁴.

Zur Entstehungszeit dieser Porträts trugen die im besten Alter befindlichen Herren also das schwarze Koller, während der schon im Greisenalter stehende Willibald Imhoff der altertümlichen Schaube treu blieb. Daher ist zu schlussfolgern, dass das Mitte des 16. Jahrhunderts aus der Söldnerkleidung in die bürgerliche Tracht übernommene ärmellose Überwams ab den 1560er Jahren auch in Nürnberg zur modernen, repräsentativen Tracht der jüngeren Patrizier und Kaufleute gehörte. Johann Wilhelm Loeffelholz präsentiert sich sowohl auf seiner Medaille als auch in der Wachsbüste auf eben diese Weise.

Johann Gregor van der Scharchts lebensnahen Porträts konnte in der Stadt damals niemand nur annähernd Gleichartiges zur Seite stellen. Hinsichtlich des plastischen Konterfeis hatte er Maßstäbe gesetzt. Dass die Idee zu einer nach Illusion strebenden Büste des Johann Wilhelm Loeffelholz von diesen Werken inspiriert war, ist daher auf jeden Fall in Betracht zu ziehen. So stellte auch van der Scharchts Medaillon mit dem Haupt Paulus Prauns (Abb. 8) die Vorlage für das kleine, vier Jahre später von Matthäus Carl angefertigte Wachsbildnis dar (Abb. 5).

Die Frage der Zweckbestimmung

Schaumünzen mit dem eigenen Bildnis, gegebenenfalls zusätzlich mit dem der Gattin oder dem Familienwappen prägen oder gießen zu lassen, gehörte in der sozialen Schicht, der Loeffelholz zuzurechnen ist, nahezu zum guten Ton. Sie dienten als repräsentative Geschenke oder postume Erinnerungsstücke. Ein lebensgroßes plastisches Porträt anfertigen zu lassen war dagegen bei weitem ungewöhnlicher. Die Frage, welche Gesinnung und Zweckbestimmung diesem Auftrag zugrunde lagen, ist daher nur folgerichtig.

Die Halbfigur Willibald Imhoffs, die zu den bedeutendsten Bildnissen der deutschen Renaissance zählt, gehört zu den frühesten plastischen bürgerlichen Porträts nördlich der Alpen und besitzt seine Vorbilder in Oberitalien. Beachtenswert ist darüber hinaus der geschilderte Moment, die Vertiefung in die Betrachtung eines Fingerrings. Gemeinhin war das Motiv des Rings mit Ehepaarbildnissen verbunden, wo das Schmuckstück den partnerschaftlichen Bund zu signalisieren hatte. Hinsichtlich des Imhoffschen Konterfeis geht man davon aus, dass es den Kenner bezeichnen sollte. Warum sich der Dargestellte eingedenk dieser Intention nicht eher mit einer Medaille, Plakette oder einer anderen Kleinplastik schildern ließ, wäre zumindest zu fragen. Ohne Zweifel ist die Pose für die Darstellung eines Paarbildnisses eher seltsam. Außerdem wird davon ausgegangen, dass die in den Dimensionen geringere Halbfigur seiner Gemahlin, der Anna Imhoff (1528–1601), erst im Zusammenhang mit dem Nürnberger Aufenthalt Gregor van der Scharchts 1580 entstand. Ob die Patriziergattin vor oder nach dem Tod ihres in jenem Jahr verschiedenen Ehemannes porträtiert wurde, ist allerdings auch nicht gewiss. Das schwarze, hochgeschlossene Kleid und das Gebetbüchlein, das sie in den bis

zu Sehnen und Adern präzise modellierten Händen hält, artikulieren zwar Wohlanständigkeit und fromme Ausrichtung des Lebens, Aufschluss über ihren Stand vermittelt die Tracht jedoch nicht.

An welchem Ort Imhoffs Porträt in seinem Anwesen damals aufgestellt war, ist ebenfalls unbekannt. Sollte die geschilderte Geste tatsächlich den Kunstkenner meinen, könnte diesbezüglich etwa ein Kabinett in Betracht gezogen werden. Als das tönernerne Figurenpaar 1858 an die Königlichen Museen zu Berlin verkauft wurde, wo es seitdem zum Bestand der heute im Bodemuseum beheimateten Skulpturensammlung gehört, befand es sich jedenfalls in der Hauskapelle des Imhoffschen Stadthauses¹⁵. Ob diese Platzierung als ursprüngliche angesehen werden kann, ob sie etwa in die Zeit der Komplettierung mit der Frauenfigur zum Paarbildnis, in die unmittelbare Periode nach dem Tod des Patriziers zu datieren ist oder aber zu einem noch späteren Zeitpunkt erfolgte, lässt sich derzeit nicht entscheiden.

Wiewohl sich dieser Punkt als Problem darstellt, ist es erstaunlich, dass diese Frage bisher noch nie gestellt worden ist, zielt sie doch wesentlich auf Bedeutung, Funktion und Rezeption solcherart lebensgroßer plastischer Porträts. Wann immer auch die verbürgte Aufstellung in der Hauskapelle vorgenommen wurde, darf zumindest vermutet werden, dass sie ihre Intention im Totengedächtnis hatte. Schließlich besitzt die Herstellung lebensgroßer, extrem naturalistisch gebildeter Bildnisse seine Wurzeln und eine lange Tradition in Funeralbrauchtum und Votivwesen¹⁶.

Erfolgte also die Modellierung der Büste des Johann Wilhelm Loeffelholz etwa aus solcherart Beweggründen und einer diesbezüglichen Zweckbestimmung? War die extrem illusionistische Gestaltung nicht wie bei Imhoff der Repräsentation künstlerischer Kennerschaft und Modernität, sondern von Anfang an vor allem dem Andenken des Porträtierten geschuldet und dem Werk von Beginn an ein Zweck eigen, der auf die Memoria zielte? Immerhin entstand die Loeffelholz-Büste im Todesjahr des Dargestellten, höchstwahrscheinlich sogar erst nach seinem Ableben. Auch dass die Verwendung des Werkstoffes Wachs auf dem Gebiet der Begräbnis- und Totengedächtniskultur einen hohen Stellenwert besaß und das treibende Motiv dabei die möglichst große Annäherung an die lebende Form des menschlichen Körpers war, rückt das aufgrund der Ausstrahlung einer leibhaftigen Gegenwart bemerkenswerte Stück des Germanischen Nationalmuseums zumindest in dieses Licht.

Doch auf diesem Gebiet sind möglichen Schlüssen ebenfalls Grenzen gesetzt. Der gegenwärtige Kenntnisstand zur Geschichte des privaten Lebens in Nürnberg um 1600 ist zu gering, als dass er die Beantwortung der spannenden Frage nach der ursprünglichen Funktion der Loeffelholzschen Wachsplastik heute bereits zuließe. Während dieser Aspekt also der zukünftigen Forschung vorbehalten bleiben muss, gelang es dagegen aufgrund der jüngst angestrebten kunsttechnologischen Untersuchung, die Herstellungstechnik des lange Zeit magazinierten Stückes bis in Einzelheiten hinein zu erhellen.

Herstellungstechnik

Bisher war bekannt, dass die Porträtbüste im Wesentlichen aus Wachs besteht, einem Material, mit dem sich – wie es in einem 1715 veröffentlichten Künstlerlehrbuch heißt – Darstellungen von Menschen schaffen ließen, »dass man/ wann man sie gähe erblickt/ fast vermeint/ es seye ein lebendiger Mensch«¹⁷. Sie ist in einen vitrinenartigen Kasten aus Nussbaumholz eingefügt, der gemeinhin als nachträgliche Zutat angesehen wurde und als Werk des 17. Jahrhunderts galt. Die Untersuchung zeigte jedoch, dass er zeitgleich mit der Porträtbüste angefertigt worden sein muss. Die Plastik ist nämlich direkt auf jene Holztafel modelliert, welche die Rückwand des Gehäuses bildet und die so die praktische Möglichkeit bietet, die Büste von hinten aus dem Kasten zu nehmen.

Bevor das wächserne Bildwerk Schritt für Schritt aufgebaut wurde, erhielt jene Tafel eine schwarze Farbfassung. Da diese Monochromie an mehreren Stellen auch auf den Außenkanten der aus fünf Brettern gebildeten Wand zu finden ist, wurde deren Form, welche notwendigerweise auch die des Kastens ist, nie verändert. Daher ist mit Sicherheit davon auszugehen, dass der Kasten für die Aufbewahrung des plastischen Bildnisses bestimmt war und diesem Zweck von Anfang an diente.

Um den Herstellungsprozess im Detail nachvollziehbar zu machen, wurde das Objekt mikroskopisch untersucht und geröntgt: In die schwarz gefasste, rückseitige Holztafel des Schreins hatte man von hinten mehrere handgeschmiedete Nägel eingeschlagen. Ihre Spitzen ragen vorn einige Zentimeter aus den Brettern heraus. Um diese Nägel ist die Wachsbüste an die Holztafel modelliert worden. Wie an der Unterseite zu erkennen, wurde die Grundform des Büstenkörpers mit Hilfe eines Gerüsts aus mehrlagig gegautschter Pappe aufgebaut (Abb. 11)¹⁸. Von innen erhielt das Pappgerüst durch eine eingegossene, rotbräunlich glänzende Masse Festigkeit. Bei diesem sehr harten, spröden und leicht transparenten Material handelt es sich vermutlich um ein Harz. Zur eigentlichen Modellierung des Körpers in zeitgenössischer Bekleidung mit Wams und Koller diente schwarze Wachsmasse, mit welcher das Gerüst außen überzogen ist. An der Unterseite des Wamses bedeckt das schwarze Wachs die harzartige Füllung. Laufspuren zeigen, dass es in flüssigem Zustand aufgebracht und in verschiedene Richtungen verteilt wurde. Die Büste muss dafür mit der Unterseite nach oben gedreht und geschwenkt worden sein.

Im Vergleich mit dem zeitgenössischen Wams aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums wird deutlich, in welchem hohem Maß eine naturgetreue Nachbildung bei der Gestaltung der Wachsbüste angestrebt wurde (Abb. 10). Nach der Mode der Zeit finden sich an den Ärmeln des wächsernen Wamses geschlitzte Muster, wie sie auch an dem textilen Beispiel ausgeführt sind. Vor allem gleichen sich die Knöpfe der beiden Objekte. Bei den Posamentenknöpfen des Kleidungsstücks sind Kordeln um einen hölzernen Knopfkern geflochten (Abb. 12)¹⁹. Die Knöpfe auf den



Abb. 10 Männerwams, Süddeutschland, um 1580/1600. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 11 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz, Unterseite

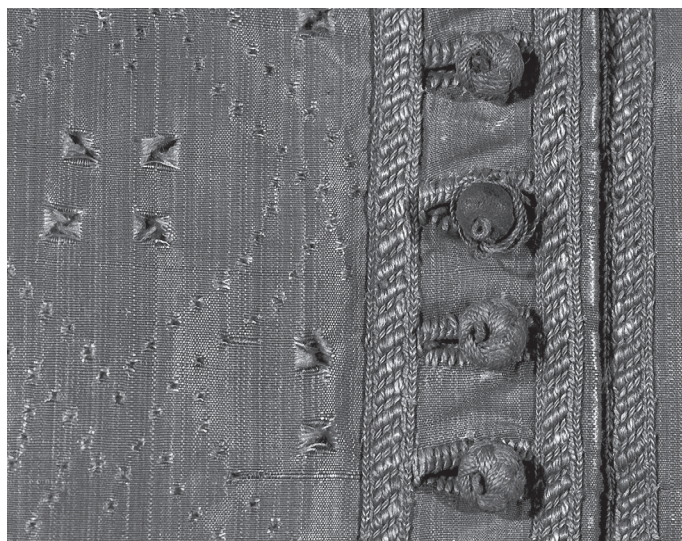


Abb. 12 Männerwams, Süddeutschland, um 1600, Posamentenknöpfe, Borten und Schlitzmuster im Seidengeewebe. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 13 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz, geschlitzte Oberfläche des Ärmels, nachgeahmte Posamentenknöpfe und aufgesetzte Borten



Abb. 15 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz, Mühlsteinkragen mit Resten aufgesetzter Spitzenimitation

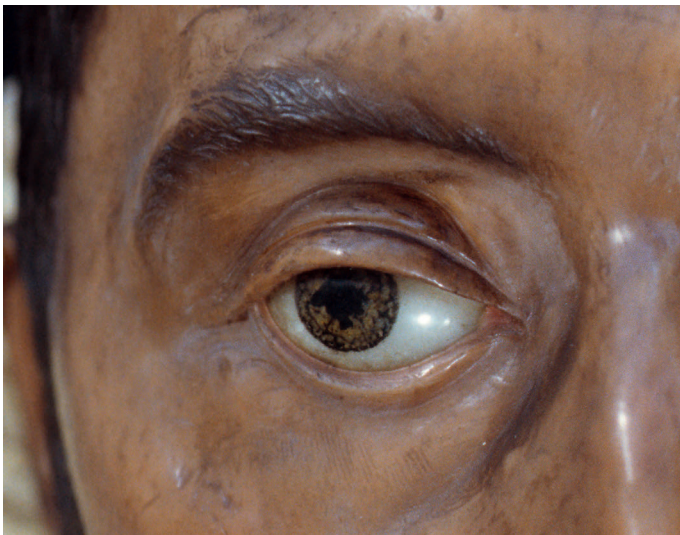


Abb. 14 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz, Glasaug

Ärmelstücken und am Wams der Wachsbüste entsprechen dieser Gestaltung vollkommen (Abb. 13). Sie wurden mit schwarzem Wachs in einer Form gegossen, wobei die Drahtstifte, mit denen sie am Wams befestigt sind, beim Guss mit eingearbeitet wurden. Die beiden größeren vergoldeten Knöpfe am Koller sind aus rotem

Wachs gefertigt. Weiterhin sind das Wams sowie das darüber getragene Koller mit erhabenen schmalen Borten besetzt, in die ein Kreuzmuster geprägt ist. Ihre Übereinstimmung in Breite und Erscheinungsbild lässt auf die Verwendung eines Modells oder Prägewerkzeugs schließen.

Das für die Modellierung des Hauptes verwendete Wachs hat eine blasse gelblich-orange Tönung. Vermutlich ist es mit Bleiweiß und Zinnober eingefärbt. Die beim Röntgen benötigte Strahlungsenergie erreichte nahezu die für Metall erforderliche Größenordnung. Folglich müssen schwermetallhaltige Pigmente Bestandteil der Wachsmasse sein.

Auf den Röntgenaufnahmen sichtbare Hohlräume deuten darauf hin, dass der Kopf hohl gegossen wurde²⁰. Die Augen zeichnen sich im Röntgenbild als ovale Scheiben ab. Es handelt sich hier also nicht um echte kugelförmige Glasaugen, wie sie etwa in Quellschriften erwähnt werden, sondern um halbe Glasschalen²¹. In diesen Glasschalen sind die Augäpfel und Pupillen offensichtlich von hinten mit verschiedenfarbigen Wachsmassen gestaltet worden (Abb. 14). Nachdem der Kopf gegossen war, wurden die Löcher für die Augen ausgeschnitten und die vorbereiteten Glasaugenschalen von hinten befestigt. Wahrscheinlich diente zu ihrer Arretierung eine Masse auf Wachsbasis²². Haare und Bart sind ebenfalls aus der hautfarbenen Wachsmasse gearbeitet.



Abb. 16 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz, Zustand vor der Restaurierung

Nach Fertigstellung der plastischen Gestaltung wurde der Kopf ganzflächig gefasst. Aufgrund des Erscheinungsbildes und der Wasserunlöslichkeit der Fassung sowie der historischen Quellenlage zur Fasstechnik auf Wachs kann man davon ausgehen, dass es sich um eine Ölfarbe, eventuell mit Harzanteil handelt²³. Der Farbauftrag ist relativ dünn. Im Inkarnat sind verschiedene Farbschattierungen weich ineinander vertrieben. Die braune Fassung von Bart und Haupthaaren ist jedoch in sich kaum differenziert.

Im letzten Arbeitsgang entstand der weiße Mühlsteinkragen. Er weist in den Vertiefungen am Rand zwei kleine Löcher auf, durch die Hohlräume in den Falten sichtbar sind. Bei der Herstellung wurden folglich weiße Wachsplatten in Falten gelegt und am Hals befestigt. Die bei der Fältelung entstandenen Röhren schloss man

am äußeren Rand mit Wachs und schuf so eine scheinbar massive Form. Zur Imitation von Spitze schmückten kleine Prägemuster an den vorderen Rändern den Kragen. Diese Muster wurden offenbar separat in kleine Wachsplättchen geprägt und anschließend auf dem Kragen befestigt (Abb. 15).

Schadensbild

Die Porträtbüste wies zahlreiche Schäden auf. Starke Staubablagerungen verfälschten die ursprüngliche Farbigkeit. Die einzelnen Bretter der Holztafel, an welcher die Porträtbüste modelliert ist, waren alterungsbedingt geschwunden und hatten sich voneinan-



Abb. 17 Bildnisbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz während der Verleimung der Holztafel

der gelöst. Aus diesem Grund war die schwarze Rückwand mit einem groben Gewebe, einem Rupfen, beklebt worden (Abb. 16). Der Zeitpunkt dieser Maßnahme ist unbekannt, allerdings ließ sich feststellen, dass es sich um ein bereits industriell gefertigtes Textil handelte. Als Klebemittel zur Befestigung diente eine starke Glutinleimlösung. Jeweils links und rechts des Kopfes wies das Gewebe einen weißen Belag, vermutlich Pilzbefall, auf. Außerdem waren zu beiden Seiten des Hauptes Teile vom Kragen abgebrochen. Sie befanden sich jedoch noch nahezu in ihrer ursprünglichen Lage, da sie an der Rupfenbespannung der Rückwand klebten.

Im Kopfteil liegen, einlaufend in die Wangen, zwei Risse. An der Unterseite der Büste verlaufen ebenfalls Risse im Harz und in der Wachsmasse. Sie gehen jeweils von den geöffneten Fugen zwischen den Brettern der Rückwand aus, sind also dem Alterschwund des Holzes geschuldet. Außerdem existierten etliche Ausbrüche im Wachs. Am Gewand sind die aufgesetzten profilierten Schmuckbänder teilweise verloren, darüber hinaus fehlen fünf Knöpfe. Die Fassung ist im Gesicht vor allem an Stirn und Nase berieben.

Konservierung und Restaurierung

Zunächst wurde der lose aufliegende Staub mit einem weichen Haarpinsel und dem Feinstaubsauger entfernt. Danach erfolgte eine feuchte Oberflächenreinigung mit Blitz-Fixschwämmchen. Als Reinigungsflüssigkeit diente destilliertes Wasser, dem das nichtionische Tensid Marlipal in 0,4%iger Konzentration zugesetzt war. Schließlich wurden Rückstände der Tensidlösung mit destilliertem Wasser entfernt. Das grobe Textil hatte sich bereits an

einigen Stellen von der Rückwand gelöst. Der Glutinleim, mit dem es aufgeklebt war, zeigte sich stark versprödet, so dass sich der größte Teil des Gewebes leicht trocken abziehen ließ. Wo das Gewebe noch stark fixiert war, ließ es sich nach kurzer Anquellzeit mit wenig Feuchtigkeit ablösen. Verbliebene Leimreste wurden mit dem Skalpell abgenommen.

Die durch den Alterungsschwund des Holzes entstandenen Fugen zwischen den Brettern der Rückwand wurden mit Lindenh Holz ausgefüllt. Anschließend konnten die losen Bretter der Rückwand wieder zu einer stabilen Tafel verleimt werden (Abb. 17). Die abgebrochenen Teile der Mühlsteinkrause ließen sich mit dem Skalpell leicht vom Rupfengewebe lösen. Nach der Oberflächenreinigung wurden sie mit Polyethylenglycol 6000, 30%ig in Ethanol wieder an der Büste fixiert. Zum Schließen der Fehlstellen in der Wachsmasse kam Polyethylenglycol 6000 in Ethanol, 60%ig, zum Einsatz. In Vorbereitung der anschließenden Retusche war das Ergänzungsmaterial mit Trockenpigmenten eingefärbt worden. Ein gut erhaltener loser Knopf wurde zur Herstellung einer Silikonform verwendet, mit deren Hilfe die Ergänzung der fünf fehlenden Exemplare erfolgte. Als Material diente Cosmoloid, eingefärbt mit Rußschwarz. Alle gekitteten Fehlstellen und auch durch Fassungsverluste stark fleckige Stellen im Gesicht, vor allem die Stirn, wurden abschließend mit Aquarellfarbe retuschiert (Abb. 1).

Aufgrund der beschriebenen Substanzsicherung und Restaurierung der polychromen Oberfläche erhielt das pittoreske Bildwerk eine der ursprünglichen weitestgehend entsprechende Wirkung zurück. Wie einst sicherlich schon dem Zeitgenossen des Porträtierten vermittelt es heute wieder die starke, beeindruckende Ausstrahlung der lebensgroßen Figur.

Frank Matthias Kammel, Anke Lorenz

Anmerkungen

- 1 Max von Boehn: Die Mode. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock. 5. Aufl. München 1996, S. 287. – Ingrid Loschek: Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart 1987, S. 302. – Wiebke Koch-Mertens: Der Mensch und seine Kleider, T. 1. Düsseldorf-Zürich 2000, S. 231.
- 2 Johann Gottfried Biedermann: Geschlechtsregister des hochadeligen Patriats zu Nürnberg. Bayreuth 1748, Tab. CCCIX.
- 3 Karl Domanig: Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht. Wien 1907, S. 107, Nr. 682, Abb. Taf. 76. – Christoph Andreas im Hof: Sammlung eines Nürnbergschen Münz-Cabinetts, T. I, Abt. II. Nürnberg 1782, S. 476–477, Nr. 11, 12.
- 4 Claudia Diemer: Georg Holdermann und Heinrich Kramer. Zu Nürnberger Wachsreliefs des frühen 17. Jahrhunderts. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1979, S. 121–140. – Claudia Maué: Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Mainz 1997, S. 37–51.
- 5 Oskar Gessert: Nürnberger Wachsbozzierer um 1600 (Thomas Stöhr?). In: Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde, Bd. 5, 1925/26, S. 6–9. – C. Diemer (Anm. 4).
- 6 Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Caracci. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1994, Nr. 189, S. 368.
- 7 Nürnberger Künstlerlexikon. Hrsg. von Manfred H. Grieb. München 2007, S. 217–218.
- 8 Kunst des Sammelns (Anm. 6), Nr. 188, S. 367–368.
- 9 Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. 3: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Großplastik. Bearb. von Theodor Demmler. Berlin-Leipzig 1930, S. 374–375. – Hanne Honnes de Lichtenberg: Johan Gregor van der Schardt. Bildhauer bei Kaiser Maximilian II. am dänischen Hof und bei Tycho Brahe. Kopenhagen 1991, S. 138–142.
- 10 Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, Bd. 4: Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder. Bearb. von Wilhelm Vöge. 2. Aufl. Berlin 1910, S. 169, Nr. 360. – H. Honnes de Lichtenberg (Anm. 9), S. 142–145.
- 11 H. Honnes de Lichtenberg (Anm. 9), S. 158–163.
- 12 H. Honnes de Lichtenberg (Anm. 9), S. 161–163. – Jeffrey Chipps Smith: German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520–1580. Art in the Age of Uncertainty. Princeton/New Jersey 1994, S. 357. – Kunst des Sammelns (Anm. 6), Nr. 186, S. 363–365. – Rainer Schoch: Das Praunsche Kabinett – Eine Kunstsammlung als »Vorschickung«. In: Mäzene, Schenker, Stifter. Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 5. Gesamtkoordination und Redaktion von Annette Scherer. Nürnberg 2002, S. 48.
- 13 Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Bearb. von Andreas Tacke. Mainz 1995, S. 251–253, Nr. 127.
- 14 Janet Arnold: Patterns of Fashion. The Cut and Construction of Cloths for Men and Women c. 1560–1620. London 1985, S. 80–81. – Jutta Zander-Seidel: Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500–1650. München 1990, S. 199.
- 15 Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. 3 (Anm. 9), S. 374–375. – H. Honnes de Lichtenberg (Anm. 9), S. 138–142.
- 16 Julius von Schlosser: Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 24, H. 3, 1911.
- 17 C.I.C.A.L.C.: Neue und wohl approbirt Haus- und Kunst-Übung [...]. Nürnberg 1715, S. 317. Zitiert nach Eva Eis: Die Oberflächengestaltung von Wachsarbeiten. Seminararbeit TU München, Studiengang Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaften, 2004, S. 3.
- 18 Bei der handwerklichen Papierherstellung bezeichnet das Gautschen den ersten Entwässerungsschritt nach dem Schöpfen des Papiers, das Ablegen des frisch geschöpften Papierbogens vom Sieb auf eine Filzunterlage. – Die für die Wachsarbeiten verwendete Pappe ist sehr kurzfasrig und wirkt völlig ungeleimt. Sie enthält sowohl ligninhaltige Bestandteile als auch Zellulosefasern. Außerdem wurden Wollfasern identifiziert. Pappe wurde zur Herstellungszeit der Büste üblicherweise aus Lumpen gefertigt. Dennoch ist Wolle als Bestandteil ungewöhnlich und zeigt, dass es sich um eine Pappe minderer Qualität handelt. – Für diese Information gebührt Dipl.-Restaurator Roland Damm und der Restauratorin Sabine Martius, Germanisches Nationalmuseum, freundlicher Dank.
- 19 Reinhold Reith: Lexikon des alten Handwerks. München 1990. S. 133.
- 20 Das Gießen von Wachs wird ausführlich beschrieben bei Reinhard Büll: Das große Buch vom Wachs. München 1977. – J. Meisl: Die Kunst der Wachsarbeit. Linz 1837. S. 443.
- 21 R. Büll (Anm. 20). – J. Meisl (Anm. 20).
- 22 Das Einsetzen der Augen beschreiben u. a. J. Meisl (Anm. 20) und Johann Melchior Cröker: Der wohl anführende Mahler. Jena 1736. Nachdruck hrsg. von Ulrich Schiebl. Mittenwald 1982, S. 318–319.
- 23 E. Eis (Anm. 17), S. 13. Eva Eis listet die in historischen Quellen erwähnten Bindemittel für die Fassung von Wachs auf. Als wasserunlösliche werden am häufigsten Ölfarben aufgeführt, darüber hinaus Wachs, Ölfirnis und Eiweiß.

Abbildungsnachweis

Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst: 7; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1, 2, 9 (Monika Runge), 10, 12 (Sabine Martius), 3–6, 8 (Jürgen Musolf), 11, 13–17 (Anke Lorenz).

Porträtbüste des Johann Wilhelm Loeffelholz

Nürnberg, 1600

Wachs, gefärbt, Glasaugen, Unterbau aus Pappe, Kasten aus Nussbaumholz mit Glaskasten, Rückwand Holztafel aus fünf Brettern (Bretter Laubholz, zwei Einschubleisten Nadelholz), H. 49 cm, Br. 68 cm, T. 15,5 cm (Büste), H. 75,5 cm, Br. 77 cm, T. 27 cm (Holzkasten)

Depositum der Freiherrlich von Loeffelholz'schen Familienstiftung, Nürnberg, seit 1861

Inv.Nr. Pl.O. 797

Literatur: Chronik des germanischen Museums. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Nr. 12, 1861, Sp. 441. – Hans Bösch: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890, S. 72. – Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg 1910, S. 390, Nr. 692.

Untersuchung und Restaurierung: Diplom-Restauratorin Anke Lorenz, Nürnberg, in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, April bis Juli 2007.



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

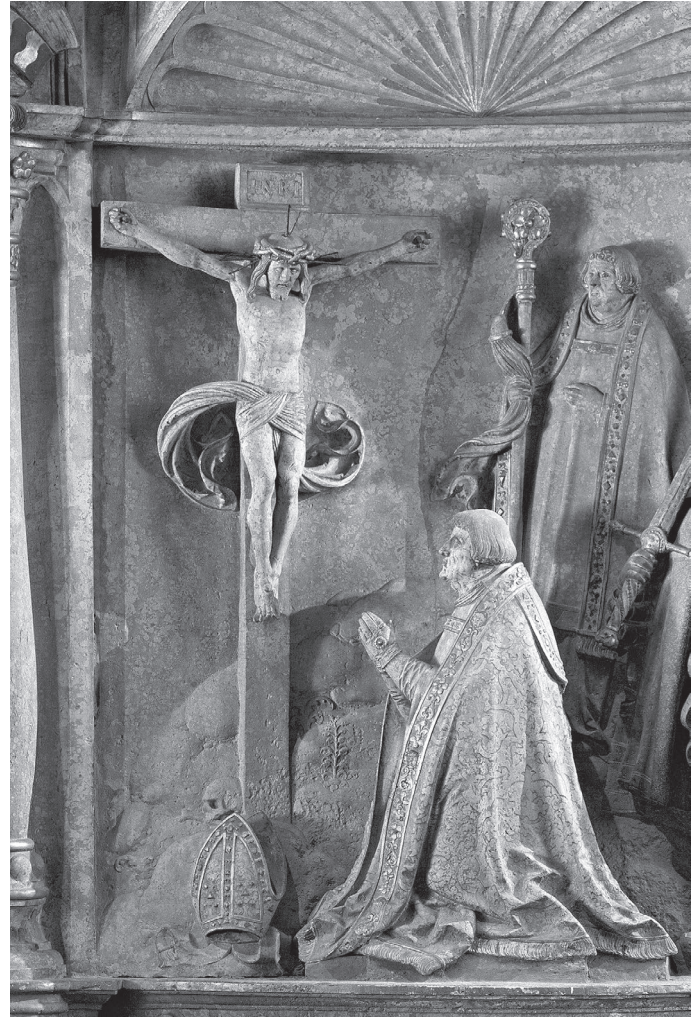


Abb. 3 Kruzifix aus dem Thüngen-Epitaph, Loy Hering, Eichstätt 1541/43. Würzburg, Dom

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

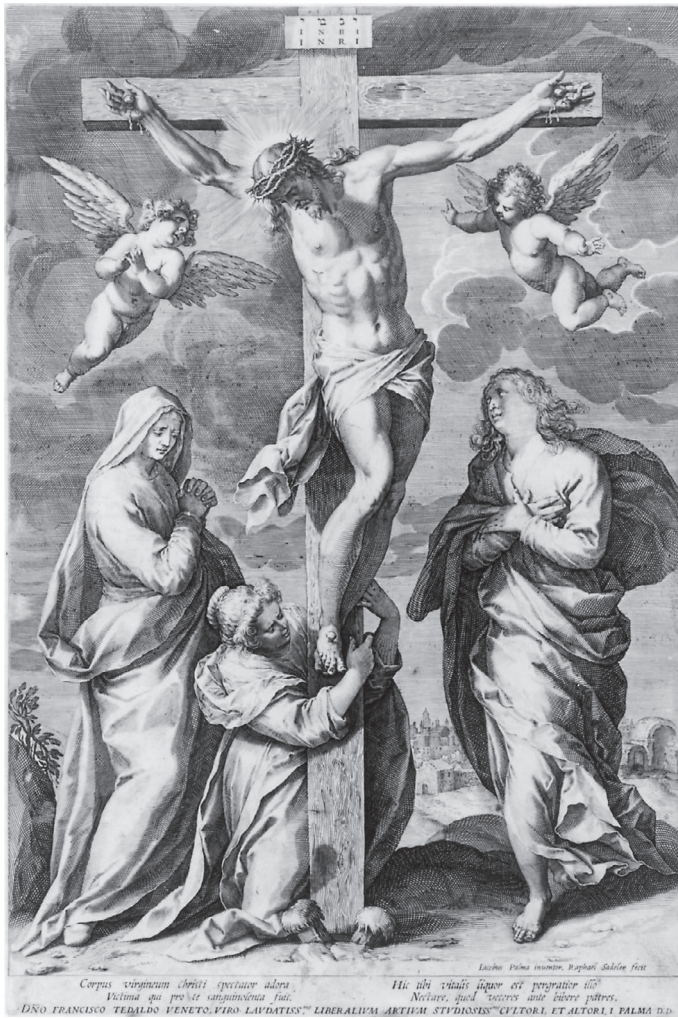


Abb. 4 Kreuzigung Christi, Kupferstich, Raphael Sadeler I nach Jacopo Palma il Giovane, um 1599. München, Staatliche Graphische Sammlung

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 rekuriert 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

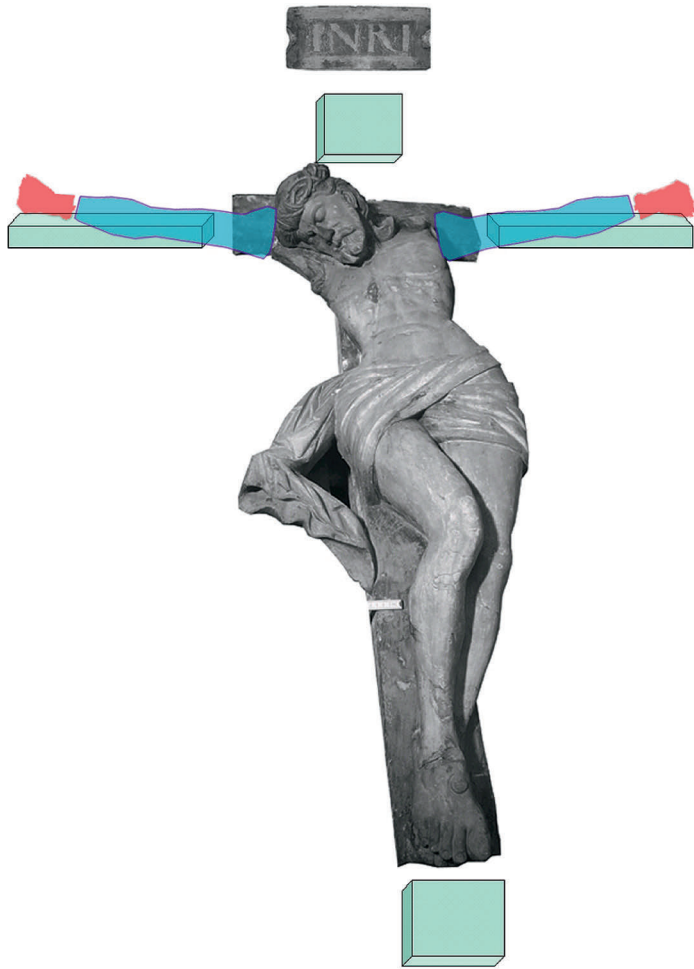


Abb. 5 Kreuzifix, schematische Darstellung des konstruktiven Aufbaus

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. Augsburgs 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 Natio-

- 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).

nationalmuseums, 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.



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 entstand¹. 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 vollendete². 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*³.

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)⁴. 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 ab⁵. 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.«⁶ 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-

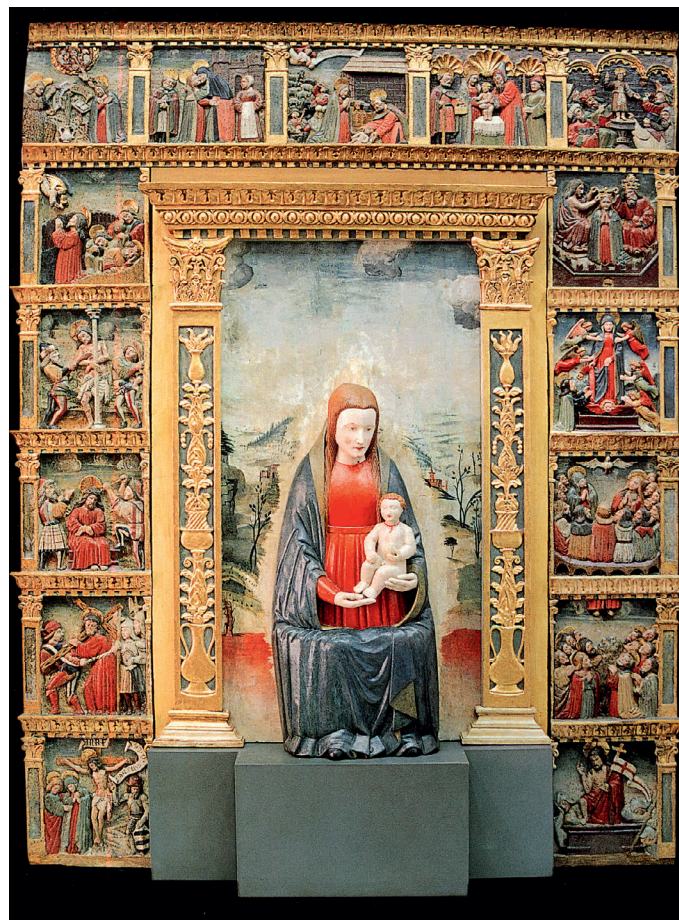


Abb. 3 Rosenkranzretabel, Meister der Madonna von Pornassio, Ligurien, um 1490/1500. Pornassio, San Dalmazzo

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«⁷. 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 Glas-tür 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 Fassungs Spuren 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)⁸.

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 Gebetschnüre 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 Graubünden⁹.

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 worden¹⁰. 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 kopiert¹¹. 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)¹². 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)¹³.

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)¹⁴. 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 Ardenno¹⁵. 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 aus¹⁶. 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)¹⁷. 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 darstellen¹⁸.

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 auf¹⁹. 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 ziehen²⁰.

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)²¹. 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 gleicht²². 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 Lostalio, um 1640, oder das in San Rocco zu Soazza²³, 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

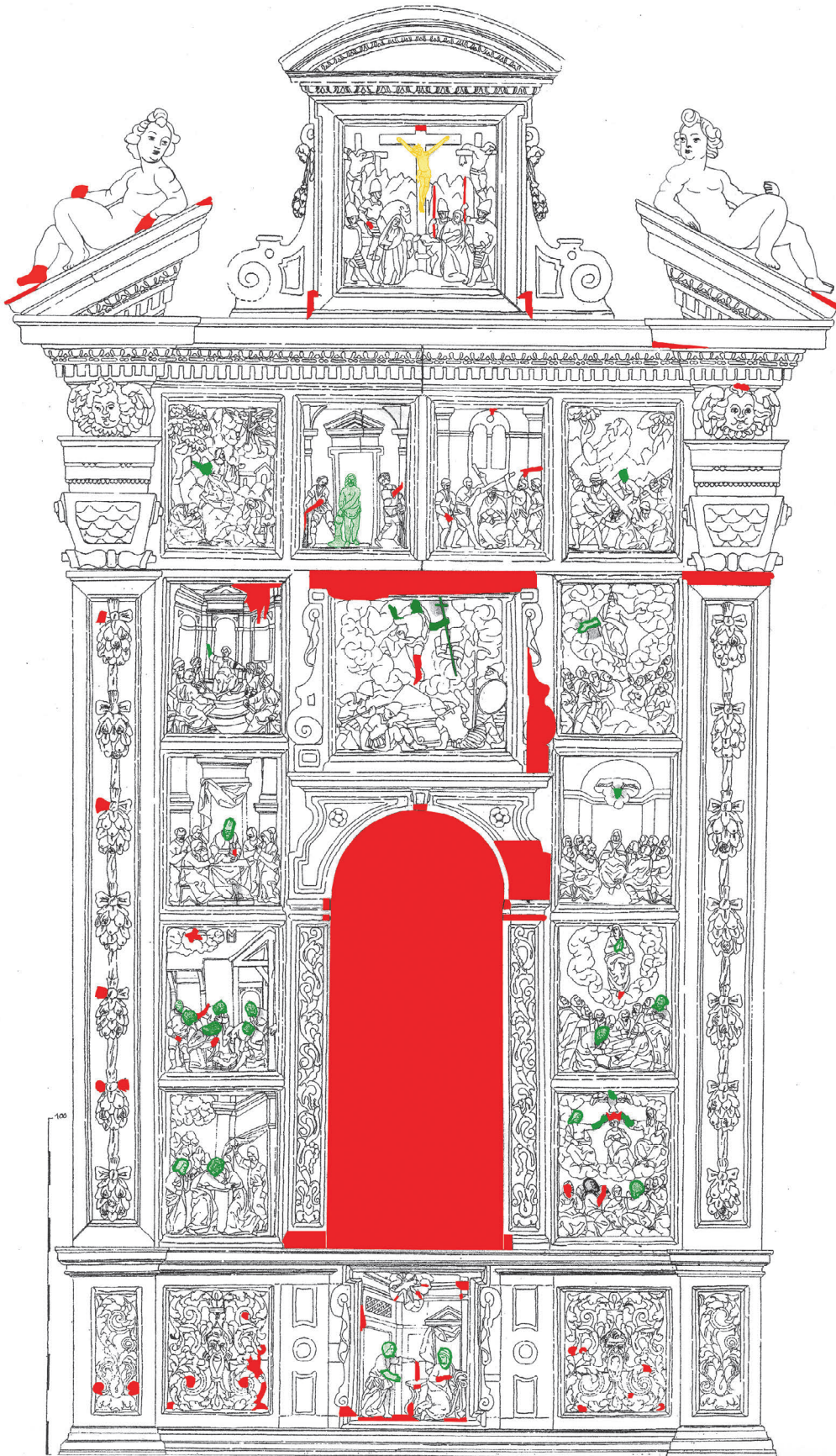


Abb. 9 Rosenkranzretabel,
Rekonstruktionszeichnung mit fehlen-
den Teilen (rot), Ergänzungen des
19. Jahrhunderts (grün) und sekun-
därer Christusfigur im Kreuzigungs-
relief (gelb)



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, geschnitzt²⁴. 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 grundiert²⁵. 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 verziert²⁶. 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 Verzierung²⁷.

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

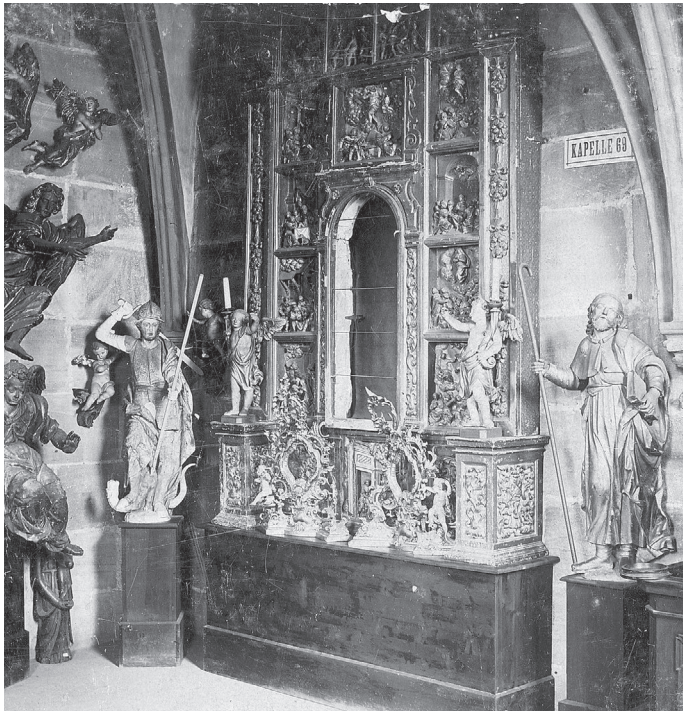


Abb. 14 Das Rosenkranzretabel an der Nordwand der Volckamer-Kapelle, um 1900

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«²⁸. 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«²⁹.

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 Gemädegalerie« zu wenden³⁰.

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)³¹. 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 an³². 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 durchgeführt³³. 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 entschieden³⁴.

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).
- 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.

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, Sgrafitomustern, 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-

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.



Barocker Heiligenkult in Niederösterreich

MARTIN JOHANN SCHMIDTS ALTARGEMÄLDE FÜR DIE PFARRKIRCHE ST. VITUS IN STOCKERN

Das im Germanischen Nationalmuseum bewahrte »Martyrium des heiligen Veit« (Abb. 1) ist eines von unzähligen Altargemälden, die Martin Johann Schmidt (1718–1801) im Laufe seiner langen Malerkarriere für Kirchen und Klöster Österreichs und dessen Nachbarländer schuf. Mit einem Œuvre von mehr als 11.000 Werken kann der Meister als einer der produktivsten österreichischen Barockmaler des 18. Jahrhunderts gelten¹.

Johann Martin Schmidt wurde am 25. September 1718 in Grafenwörth an der Donau (Niederösterreich) als Sohn des Bildhauers Johannes Schmidt (1684–1761) und seiner aus St. Pölten stammenden Frau Katharina Anna Maria geboren. Sein erster Lehrer war der an der Wiener Akademie bei Peter Strudel geschulte Freskant Johann Gottlieb Starmayr, der den Jungen wohl um 1629 im Stift Dürnstein in die Lehre nahm². Möglicherweise lernte Schmidt außerdem bei dem ebenfalls in Stift Dürnstein tätigen Baldassare Rosaforte. Die Forschung geht jedoch davon aus, dass Schmidt die wegweisenden Anregungen zur Entwicklung seines malerischen Stils nicht von seinen ersten Lehrmeistern erhielt, sondern wesentliche Grundlagen seiner Kunst im Eigenstudium erwarb³. Einerseits orientierte er sich an den barocken Vorbildern, die er in Kirchen und Klöstern seiner heimatlichen Umgebung, vor allem aber in Wien studieren konnte; andererseits besuchte er die graphischen Sammlungen der nahe gelegenen Stifte⁴. Schmidt besaß also keine akademische Ausbildung. Trotzdem wurde er 1768 unter der Bezeichnung »Historienmaler« in die Wiener Akademie aufgenommen⁵.

Die meisten seiner Altargemälde schuf Schmidt nicht am Bestimmungsort der Werke, sondern in seinem Atelier in dem Donaustädtchen Stein bei Krems, wo der Meister seit 1749/50 bis zu seinem Tod lebte⁶. 1755 erwarb er ein großes Bürgerhaus beim Brückentor. Dort richtete er eine Werkstatt in zwei übereinander liegenden Räumen ein, die durch eine Öffnung in der Decke miteinander verbunden waren, so dass auch größere Leinwände aufgestellt und im oberen Teil bearbeitet werden konnten. Nach Fertigstellung eines Altargemäldes wurde die Leinwand aufgerollt und so zum Aufstellungsort transportiert, wo sie von Mitarbeitern

der Schmidtschen Werkstatt oder lokalen Handwerkern montiert wurde. Der Meister legte großen Wert auf eine möglichst lange Erhaltung seiner Werke und gab den Auftraggebern daher Ratschläge für konservierende Maßnahmen. So empfahl er etwa, die Leinwand mit ausreichendem Abstand von der Wand anzubringen, um auf diese Weise Fäulnis und Schimmelbildung zu vermeiden⁷.

Auftrag, Geschichte und Themenstellung der Altarblätter für St. Vitus in Stockern

Schmidt schuf das in Nürnberg aufbewahrte Altarblatt mit dem Martyrium des heiligen Veit 1772 für den Hochaltar der Pfarrkirche St. Vitus im niederösterreichischen Stockern. Den Auftrag erhielt der Maler im Zuge der Planung der Innenausstattung des Langhauses der Kirche, das zwischen 1771–1773 auf Betreiben von Ferdinand Franz von Engelshofen (gest. 1800), Herr der Herrschaft Stockern und Patronatsherr der Pfarrkirche, neu errichtet wurde⁸. Ferdinand Franz hatte die Herrschaft Stockern erst 1769 erworben und ging offensichtlich sogleich daran, seine Pfarrkirche zu modernisieren. Finanziert wurden die Baumaßnahme und die Innenausstattung der Kirche mit Hilfe Sophias von Engelshofen, der verwitweten Mutter von Ferdinand Franz, die 2000 Gulden zur Verfügung stellte⁹. Die Bezahlung der von Schmidt ausgeführten Werke ist in der Kirchenbaurechnung von 1771/73 dokumentiert. Darin quittiert der Maler den Erhalt von 138,38 Gulden für das Hochaltarblatt sowie 90 Gulden für zwei weitere Bilder, die für Altäre an den Seitenwänden der Kirche vorgesehen waren. Die beiden Seitenaltargemälde befinden sich heute in Privatbesitz und zeigen die Heiligen Florian (Abb. 2) und Johannes Nepomuk (Abb. 3).

Wegen starker Überschwemmungsschäden musste die Pfarrkirche in Stockern Anfang des 20. Jahrhunderts geschlossen werden. Um den Bau einer neuen Kirche finanzieren zu können, verkaufte die Gemeinde die drei von Schmidt geschaffenen Altarblätter im Jahr 1905 an Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este (1863–1914), der sie für die neue Hofburg in Wien erwarb. Das Gemälde des heiligen Veit gelangte bald darauf in den Wiener Kunsthandel und wurde 1932 vom Germanischen Nationalmuseum angekauft. Die beiden Seitenaltarbilder kamen zu einem

Abb. 1 Das Martyrium des hl. Veit, Martin Johann Schmidt, Stein bei Krems, 1772. Zustand nach der Restaurierung



Abb. 2 *Der hl. Florian rettet durch sein Gebet das brennende Schloss Stockern, Martin Johann Schmidt, Stein bei Krems, um 1772. Privatbesitz. Zustand nach der Restaurierung*

nicht genau bekannten Zeitpunkt vor 1938 in den Besitz des Wiener Großindustriellen Dr. Richard Neumann (1879–1961)¹⁰. Im Zuge der Konfiszierung jüdischen Eigentums durch das NS-Regime wurden sie 1938 zusammen mit weiteren Werken aus der Sammlung Neumann vom Wiener Magistrat »sicher gestellt« und an das Städtische Museum (Weinstadtmuseum) in Krems gegeben. Dort befanden sich die Bilder bis zu ihrer Restituierung an die heute in den USA lebenden Erben Neumanns im April 2007. Beide Gemälde wurden 2007/08 in Wien von Martina Ruttin restauriert. Ehe sie zu ihren Eigentümern in die Vereinigten Staaten gehen, werden die Werke nun noch einmal mit dem ebenfalls jüngst restaurierten Martyrium des heiligen Veit im Rahmen der Nürnberger Ausstellung vereint, um so an ihre ursprünglich gemein-

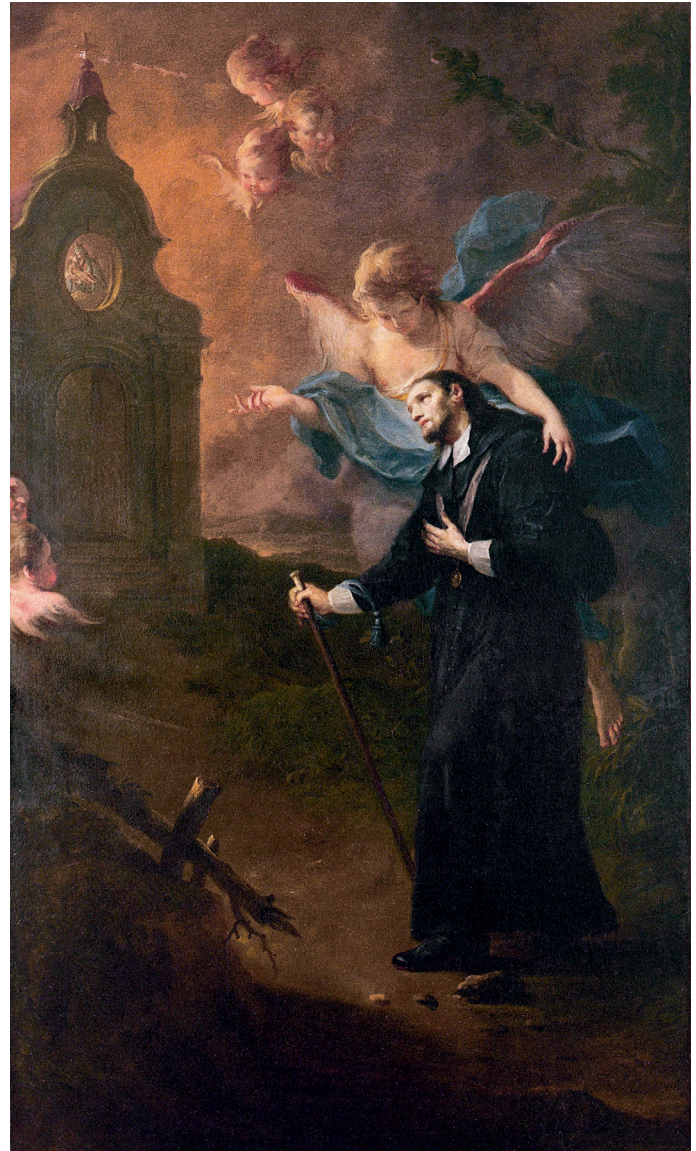


Abb. 3 *Der hl. Johannes Nepomuk vor der Gnadenmadonna von Bunzlau, Martin Johann Schmidt, Stein bei Krems, um 1772. Privatbesitz. Zustand nach der Restaurierung*

same Aufstellung und die eigentliche Funktion der Gemälde zu erinnern.

Als Schmidt den Auftrag für die Ausführung des Hochaltartabls der Pfarrkirche in Stockern erhielt, gab der Auftraggeber mit hoher Wahrscheinlichkeit das Thema des Bildes vor. Die Wahl einer Darstellung des heiligen Veit lag nahe, da die Kirche unter dessen Patrozinium stand. Der Legende nach wurde der aus Sizilien stammende Veit (lat. Vitus) um 304/05 n. Chr. zusammen mit seiner Amme Crescentia und seinem Erzieher Modestus auf Befehl Kaiser Diokletians in einen Kessel mit siedendem Öl oder Pech geworfen, weil sie sich geweigert hatten, den christlichen Glauben abzulegen. Veit und seine Begleiter wurden jedoch von Engeln gerettet und blieben unversehrt. Der Heilige gehört zur Gruppe der

14 Nothelfer und vereint eine große Zahl verschiedener Patronate. Die in der bildenden Kunst seit dem 15. Jahrhundert geläufigste Szene aus dem Leben Veits zeigt seine Ölmarter.

Die beiden Seitenaltäre der Kirche in Stockern waren dem hl. Florian und dem hl. Johannes Nepomuk geweiht¹¹. Der hl. Florian wurde als Schutzpatron gegen Hochwasser, Sturm, Dürre und Feuergefahr verehrt. Der Mühlstein unten links auf dem Gemälde (Abb. 2) verweist auf das Martyrium Florians, der im 4. Jahrhundert mit einem Stein um den Hals in die Enns geworfen worden war. Im 15. Jahrhundert setzte sich die Legende durch, Florian habe in seiner Jugend ein brennendes Haus durch sein Gebet errettet. Auf Schmidts Gemälde erscheint der Heilige als Feuerpatron fürbittend in den Himmel schwebend, während ein Engel einen Brand in dem unten dargestellten Schloss löscht. Mit dem geflügelten Gottesboten wiederholt Schmidt die Engelsfigur auf einer anderen Florians-Darstellung, die er 1771 für die Chorfrauenkirche in Kirchberg am Wagram gemalt hatte¹². Die Werke aus Stockern und Kirchberg gleichen sich kompositorisch, nicht jedoch in ihren Details. Das Gebäude auf dem Gemälde für St. Vitus etwa ist als das wirklichkeitsgetreu wiedergegebene Wasserschloss des Freiherrn von Engelshofen in Stockern zu identifizieren¹³. Die Darstellung spielt offenbar auf einen Brand im Schloss an. Der Florians-Altar könnte als Dank für die erfolgreiche Bekämpfung des Feuers, aber ebenso als Bitte um Schutz vor künftigen Bränden gestiftet worden sein.

Der auf dem Gegenstück dargestellte, um 1350 geborene Johannes Nepomuk war Generalvikar der Erzdiözese in Prag und Kanoniker des Prager Veitsdoms. 1393 hatte ihn König Wenzeslaus IV. von Böhmen in der Moldau ertränken lassen, da Johannes sich der Überlieferung nach geweigert hatte, das Beichtgeheimnis preiszugeben. Auf Schmidts Gemälde wird der Heilige auf einer Wallfahrt von einem Engel zu einer Marienkapelle mit der Gnadenmadonna von Bunzlau geführt.

Das Martyrium des heiligen Veit: Erfindung und Vorbilder

Als mehrfigurige Komposition behandelte Schmidt das Thema der Marter des heiligen Veit im Laufe seiner Karriere vier Mal, wobei das effektvolle Bild in Nürnberg den Anfang markiert¹⁴. Schmidt beschränkt sich darin auf die Darstellung relativ weniger, nahezu lebensgroßer Figuren. Einerseits bringt er dem Betrachter das Geschehen auf diese Weise besonders nahe, andererseits verstärkt die Größe der Figuren im Zusammenspiel mit der leichten Untersicht die im Bildaufbau angelegte monumentale Wirkung des Gemäldes.

Das Altarblatt zeigt, wie der Heilige von drei Folterknechten in den prominent in der Bildmitte angeordneten Kessel mit Öl geworfen wird. Ein vierter, in Rückenansicht dargestellter Scherge, dem rechts eine weitere Figur zur Seite gestellt ist, kniet am Boden und facht das Feuer unter dem Kessel an. Links neben ihm liegen die abgelegten Kleider des Heiligen. Von oben schwebt ein Engel mit



Abb. 4 Das Martyrium des hl. Laurentius, Lucas Vorsterman nach Peter Paul Rubens, 1621, Kupferstich. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

einem Lorbeerkranz herab, den allein der Gemarterte zu sehen scheint. Ein berittener Offizier und ein Fähnrich beaufsichtigen die Hinrichtung.

Die atmosphärische Wirkung des Bildes ergibt sich aus dem am Werk Rembrandts geschulten Einsatz forcierter Helldunkel-Kontraste und der insgesamt brauntonig-warmen Farbpalette, die durch kühle Akzente in Blau belebt wird. Schmidt hatte sich bereits Ende der 1740er Jahre intensiv mit Werken Rembrandts auseinandergesetzt und arbeitete zeit seines Lebens in der sogenannten »Rembrandtschen Manier«, die sich im 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum großer Beliebtheit erfreute¹⁵.

Im Veits-Martyrium ist die irdische Sphäre der Folterknechte und Soldaten durch die rot-bräunliche Farbgebung der Inkarnate der Figuren und die warmen, dunklen Töne ihrer Gewänder deutlich von der Sphäre des Heiligen abgesetzt: Märtyrer und Engel weisen ein wesentlich helleres Inkarnat auf; in ihren Gewändern dominieren Weiß, Blau und zartes Rosa. In der Gesamtanlage folgt die Komposition einer Spiralform, die sich von der unten knienden Figur über die stehende Rückenfigur und den Heiligen bis hin zum Engel nach oben zu schrauben scheint. Dieser Eindruck entsteht



Abb. 5 Das Martyrium des hl. Veit. Zustand vor der Restaurierung

durch die Wiedergabe der beleuchteten Figuren in jeweils verschiedenen Ansichten. Schon in den 1750er Jahren und vermehrt seit den 1770er Jahren setzte Schmidt eine solche Figurenanlage bei Altarbildern ein. Als geläufiges, Pathos steigerndes Kompositionsprinzip der Barockmalerei findet sich ein spiralförmiger Bildaufbau auch im Werk seiner Vorbilder Johann Michael Rottmayr, Paul Troger, Daniel Gran und Franz Anton Maulbertsch. Schmidt könnte sich allerdings auch unmittelbar an dem 1734/36 von Johann Georg Schmidt (um 1685–1748) für die Pfarrkirche St. Veit in Krems geschaffenen Hochaltargemälde orientiert haben, da dieses ebenfalls das Martyrium des heiligen Veit und eine sich nach oben schraubende Bildanlage zeigt¹⁶. Im Unterschied zu der vielfigurigen Szene des Kremser Bildes verdichtet Martin Johann Schmidt die Handlung jedoch durch die Konzentration auf wenige Figuren. Ein seit Carravaggio ebenfalls verbreitetes Motiv ba-

rockter Malerei ist die im unteren Bereich des Bildes kniende Rückenfigur. Sie dient einerseits als Repoussoir, andererseits führt sie den Betrachter ins Bildgeschehen ein, da sie sich auf derselben Ebene befindet und seine Blickrichtung teilt.

Schmidts umfangreiches Œuvre ist geprägt durch die intensive Auseinandersetzung mit Vorbildern unterschiedlichster Provenienz. Als Grundlage seiner Kompositionen dienten häufig Stichvorlagen, die der Meister seinen eigenen künstlerischen Intentionen gemäß abwandelte¹⁷. Bei Schmidts Tod befanden sich mehr als 12.000 Kupferstiche in seinem Besitz. Darüber hinaus besaß er eine umfangreiche Sammlung von Ölgemälden und Zeichnungen bekannter älterer und zeitgenössischer Künstler.

Für das Martyrium des heiligen Veit lässt sich eine unmittelbare Vorlage zwar nicht benennen, doch erinnern verschiedene Elemente der Komposition an Werke anderer Meister. So ist etwa der Offizier im Hintergrund eindeutig als rembrandteskes Motiv zu verstehen: Die Haltung der Figur und ihre orientalisierende Ausstattung mit federgeschmücktem Turban erinnern an einen Typus des Reiters, der wiederholt auf den Historienbildern Rembrandts begegnet. Die von Schmidt gewählte Darstellung zweier neben- beziehungsweise hintereinander am Bildrand platzierter Reiter kommt allerdings auch auf Bildern anderer Meister vor, so etwa auf Rubens Martyrium des heiligen Laurentius (Schloss Schleissheim)¹⁸, das 1621 von Lucas Vorstermann im Kupferstich reproduziert wurde (Abb. 4). Rubens Gemälde könnte Schmidt, der sich häufig von Werken des Flamen inspirieren ließ, durch den Stich Vorstermanns bekannt gewesen sein¹⁹. Abgesehen von den beiden Reitern lassen sich weitere Parallelen feststellen: Schon bei Rubens findet sich die diagonale Präsentation des hellen Leibes des Heiligen, der von zwei Seiten von Schergen festgehalten wird. Rechts unten auf dem Stich kniet ein in Rückenansicht dargestellter Knecht, der das Feuer anheizt. Zwar gleicht der Scherge dem Knienden auf Schmidts Gemälde nicht im Detail, doch entsprechen sich die Figuren mit Blick auf ihre kompositorische und inhaltliche Funktion.

Schon Johann Georg Schmidt hatte in seinem Kremser Veits-Martyrium auf die bei Rubens vorgebildete schräge Anordnung des Heiligen und die Rückenfigur des Feuer schürenden Knechts zurückgegriffen²⁰. Martin Johann Schmidt kann also sowohl das Altargemälde seines Namensvetters als auch den Stich nach Rubens als Anregung für sein Hochaltarblatt genutzt haben, wobei er die Vorbilder allerdings stark umformte. Darüber hinaus bediente sich Schmidt auch des eigenen Werkes als Vorlagenschatz und übertrug einmal gefundene Motive in neue Bildzusammenhänge. Die stehende Rückenfigur etwa orientiert sich eng an dem Henker mit Schwert auf einer »Enthauptung der hl. Katharina«, die Schmidt 1767 für die ehemalige Stiftskirche in Dürnstein (Niederösterreich) geschaffen hatte²¹.

Schmidts Arbeitsweise zeichnet sich durch einen besonders ökonomischen und zugleich auf Effekte abzielenden Umgang mit den malerischen Mitteln aus²². Er verbindet die in den Niederlan-

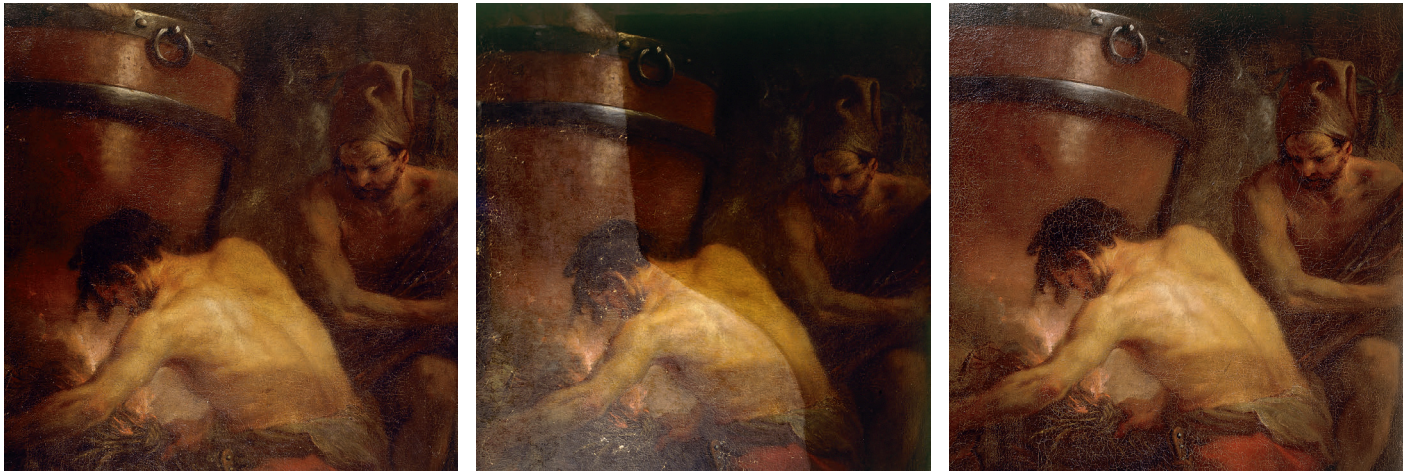


Abb. 6–8 Hl. Veit, Detail mit Kessel und kniender Rückenfigur. Zustand vor der Restaurierung, Zwischenzustand nach halbseitiger Firnisabnahme sowie Zustand nach der Restaurierung

den entwickelte Lasurtechnik mit der italienisch geprägten, nass-in-nass ausgeführten Prima-Malweise (»fa-presto«-Malerei). Über eine rötliche Grundierung legte Schmidt in der Regel zunächst eine olivbrauntonige Imprimatur, so auch im Nürnberger Gemälde. Anschließend skizzierte er in breiten Pinselstrichen die großen Formen der Komposition. Die braunen Hintergrundflächen des Gemäldes führte er in flüssigem Malauftrag und zum Teil lasierend aus. Gegenstände und Figuren sind in zügiger Ölmalerei, nass-in-nass modelliert. Auch hier arbeitete Schmidt allerdings zum Teil mit Lasuren, so dass die unteren Farbschichten durchschimmern und den Farbklang der Gegenstände mitbestimmen. Souverän setzte der Meister zum Schluss helle Lichtakzente und verstärkte die Plastizität der Figuren, indem er unter Verwendung von Bleiweiß deckende Höhungen auftrug. Eine Unterzeichnung oder nennenswerte Pentimenti lassen sich nicht feststellen.

Erhaltungszustand und Restaurierung

Die 2008 im Germanischen Nationalmuseum von Christine Götz durchgeführte Restaurierung des Gemäldes des heiligen Veit schließt an eine Reihe früherer Maßnahmen an. Das Altarblatt wurde bereits 1868 restauriert, die Stockerner Seitenaltarblätter 1877 – einem Bericht im Monatsblatt des Altertums-Vereins zu Wien von 1893 zufolge allerdings in unsachgemäßer Weise²³. Um 1895 restaurierte dann Eduard Rietschel, Restaurator der kaiserlichen Sammlungen, unter Mithilfe seines Sohnes die drei Altargemälde in Wien²⁴. Wahrscheinlich erfolgte schon zu diesem Zeitpunkt eine Doublierung der Leinwand des Veits-Martyriums. Weitere Maßnahmen im 20. Jahrhundert sind nicht dokumentiert, aber anzunehmen.

Das Erscheinungsbild des Hochaltargemäldes war vor seiner jüngst abgeschlossenen Restaurierung durch die verschiedenen älteren Eingriffe und durch Alterung stark beeinträchtigt (Abb. 5).

Die Vergilbung des Firnis hatte zu einer deutlichen Dämpfung und Verfremdung der ursprünglichen, kräftigen Farbigkeit geführt. Feinheiten und Details, wie etwa die Gesichtszüge der Figuren, waren an vielen Stellen kaum noch zu erkennen. Hinzu kam, dass die auf der gesamten Bildoberfläche verteilten, partienweise sehr großflächig ausgeführten früheren Überarbeitungen im Laufe der Zeit stark nachgedunkelt waren. Dadurch wirkte die Darstellung äußerst unruhig und fleckig. Ziel der Restaurierung war die Entfernung des vergilbten Überzugs und der entstellenden Zutaten früherer Maßnahmen. Die vorhandenen Fehlstellen sollten im Anschluss neu überarbeitet werden, um dem ursprünglichen Erscheinungsbild des Gemäldes wieder näher zu kommen. Großflächige Verputzungen, vor allem in den braunen Farbbereichen, die wahrscheinlich bei früheren »Reinigungsversuchen« entstanden waren, konnten freilich ebenso wenig rückgängig gemacht werden wie das vor allem in der linken Bildhälfte deutlich ausgeprägte Krakelee.

Zunächst wurden Firnis, frühere Übermalungen und Überkittungen entfernt. Am Beispiel der Figur des knienden Schergen lässt sich gut nachvollziehen, wie sehr sich die Farbwirkung des Bildes durch die Abnahme des Überzugs veränderte (Abb. 6–8). Gerade das Inkarnat der Figuren gewann deutlich an Leuchtkraft, wie auch der Zwischenzustand der teilgereinigten Veitsfigur veranschaulicht (Abb. 11). Ein weiteres Detail zeigt das Erscheinungsbild der Fehlstellen nach Abnahme des Firnis und der früheren Übermalungen (Abb. 9). Die Aufnahme des Vorzustands unter UV-Licht verdeutlicht, dass die gekitteten Fehlstellen nicht präzise retuschiert, sondern großflächig übermalt worden waren (Abb. 10): Die UV-Strahlung lässt die im Vergleich mit der ursprünglichen Farbsubstanz weniger stark gealterten, späteren Übermalungen als dunklere Flecken hervortreten. Die früheren Retuschen lagen also zu großen Teilen auf intakter originaler Malschicht, was ebenso für viele der älteren Kittungen gilt. Das Ausmaß der



Abb. 9 Hl. Veit, Detail mit Veit und Engel. Zwischenzustand nach halbseitiger Abnahme des Firnis und der alten Übermalungen, sichtbare Fehlstellen mit alten Kittungen

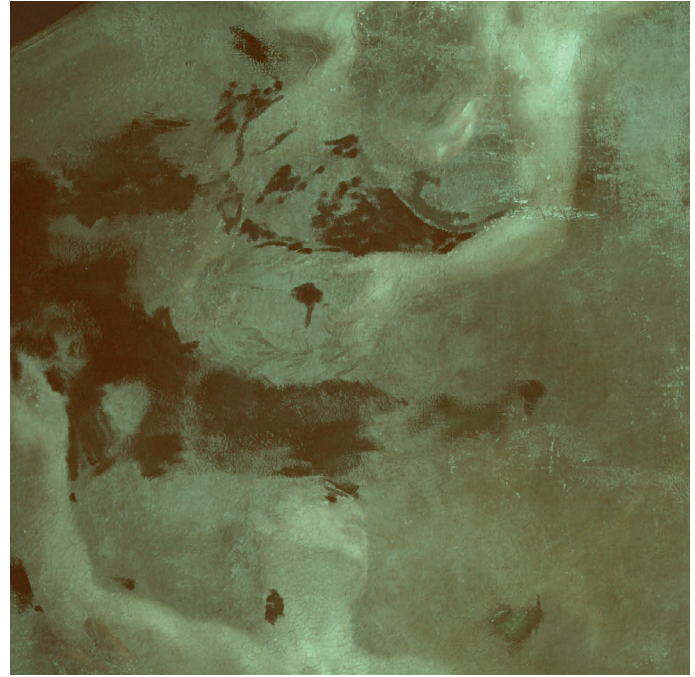


Abb. 10 Hl. Veit, Detail mit Veit und Engel. Vorzustand mit alten Retuschen unter UV-Licht

tatsächlichen Schäden war demnach geringer, als die umfanglichen Überarbeitungen hatten vermuten lassen.

Die Abnahme der älteren Kittungen und Übermalungen erwies sich als schwierig, da die sehr stark gebundenen Materialien fest auf der Malschicht anhafteten. Die Entfernung erfolgte in mehreren Arbeitsgängen sowohl chemisch, unter Einsatz von verschiedenen Gelen und Lösemitteln, als auch mechanisch mit dem Skalpell. Die Fehlstellen wurden mit Kreide-Leim-Kitt geschlossen, der nach seiner Trocknung mechanisch geglättet wurde. Ältere Kittungen, die passgenau auf den Fehlstellen lagen und nicht zu bindemittelreich waren, wurden belassen und nur vereinzelt mit dem Skalpell nachbearbeitet.

Die größte Fehlstelle weist das Gemälde unterhalb der rechten Bildmitte auf (Abb. 12). Dort verläuft ein Riss knapp unterhalb einer rückseitigen Querleiste des Spanrahmens. Möglicherweise wurde die Leinwand bei einem Sturz des Gemäldes an der Kante der Querleiste beschädigt. Während einer früheren Restaurierung ist die Fehlstelle mit einer Intarsie aus zwei Textilstücken ausgebessert worden. Die Intarsie wurde belassen, doch war der Auftrag

von Kitt in diesem Bereich etwa vier Mal breiter als der eigentliche Schaden es erfordert hätte und musste entfernt werden. Abb. 12 zeigt die Fehlstelle mit neuer, präzise ausgeführter Kittung.

Nach der Ergänzung aller Fehlstellen erfolgte die Retusche des Gemäldes zunächst mit Aquarellfarben. Danach wurde ein dünner Zwischenfirnis aufgetragen. Die Schlussretusche wurde nach ausreichender Trocknungszeit mit ausgemagerten Harz-Öl-Farben durchgeführt. Zum Schutz der Oberfläche und der neuen Retuschen, aber auch um dem Gemälde Tiefenlicht und Glanz zu verleihen, wurde als abschließende Maßnahme ein neuer Firnis aufgebracht (Abb. 8, 13).

Nach der Entfernung des alten Firnis und der zu großen und dunkel gewordenen Überarbeitungen kommen das kräftig-warme Kolorit und die Feinheiten der Malerei des Veits-Martyriums wieder zur Geltung. Damit wird die besondere Stellung gewürdigt, die Schmidts Darstellung als einzigem monumentalen Altargemälde innerhalb der vielfältigen Sammlung österreichischer Barockmalerei im Germanischen Nationalmuseum zukommt.

Dagmar Hirschfelder, Christine Götz

Anmerkungen

- 1 Zum Gesamtwerk Schmidts vgl. zuletzt Rupert Feuchtmüller: Der Kremser Schmidt. 1718–1801. Innsbruck–Wien 1989.
- 2 R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 20–23.
- 3 Günter Brucher: Staffeleimalerei. In: Die Kunst des Barock in Österreich. Hrsg. von Günter Brucher. Salzburg–Wien 1994, S. 297–368, hier S. 347. – Gregor M. Lechner in Göttweig & Kremser Schmidt. Zum 200. Todesjahr des Malers Martin Johann Schmidt (1718–1801). Ausst.Kat. Graphisches Kabinett und Kunstsammlungen Göttweig, Stiftsarchiv und Göttweig inkorporierte Pfarren. Be-

- arbeitet von Gregor M. Lechner – Michael Grünwald. Melk 2001, S. 5. – Michael Grünwald: »Kam mit der Weinfuhr von Krems auch ein 20 Schuh langes und 10 Schuh hohes Bild«. Der Maler Martin Johann Schmidt (1718–1801) und seine Kunsttransporte. In: Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich. Hrsg. von Friedrich Polleroß. Petersberg 2004, S. 171–186, hier S. 171.
- 4 R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 28–44. – Ausst.Kat. Göttweig (Anm. 3), bes. S. 47–57.
- 5 R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 73–77, 589, Nr. 2.
- 6 Hierzu sowie zum Folgenden vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 190f. – Manfred



Abb. 11-13 Hl. Veit, Detail mit Veit und Folterknecht. Zwischenzustand nach teilweiser Firnisabnahme, Zwischenzustand nach Abnahme der alten Übermalungen und Kittungen, mit neuer Kittung der Fehlstellen sowie Zustand nach der Restaurierung

- Koller: Zur Maltechnik der Altarbilder des Kremser Schmidt. In: R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 195–198, hier S. 195; M. Grünwald (Anm. 3), bes. S. 171–172, 174.
- 7 Vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 193 f. – M. Koller (Anm. 6), S. 195.
- 8 Vgl. hierzu sowie zum Folgenden Geschichtliche Beilagen zu den Consistorial-Currenden der Diözese St. Pölten, Bd. 1, S. 333. – P. F. Endl in Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. 3, 1892, Nr. 3, S. 161–164. – Hans Tietze: Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras. Mit Beiträgen von Moritz Hoernes und Johann Krahuletz (Österreichische Kunsttopographie, Bd. 5). Wien 1911, S. 116–117, 119. Für Literaturhinweise und weiterführende Informationen zur Herrschaft Stockern danke ich Frau Dr. Waltraud Winkelbauer (St. Pölten, Niederösterreichisches Landesarchiv und Niederösterreichisches Institut für Landeskunde).
- 9 P. F. Endl und H. Tietze (Anm. 8) interpretieren die Kirchenbaurechnung falsch, wenn sie angeben, die Witwe von Ferdinand Franz (nicht seine verwitwete Mutter) habe die Kosten mitgetragen.
- 10 Vgl. hierzu sowie zum Folgenden Sophie Lillie: Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens. Wien 2003, S. 791–797. Für weitere Informationen zur Geschichte der Seitenaltarbilder danke ich Frau Mag. Sophie Lillie. Zur Geschichte der Sammlung Neumann vgl. demnächst Sophie Lillie: Restitution als zweite Enteignung? In: Raub und Restitution: Jüdisches Kulturgut als Objekt von Vernichtungs- und Vergangenheitspolitik. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Berlin. Erscheint Sept. 2008.
- 11 Zu den Seitenaltarbildern vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 96, Nr. 417, 418, S. 433.
- 12 Zu dem Kirchberger Gemälde vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 93–94, Nr. 392, S. 429.
- 13 Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. 4, 1895, Nr. 3, S. 192. – H. Tietze (Anm. 8), S. 115.
- 14 Vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), Nr. 416, S. 433, Nr. 505, S. 448, Nr. 561, S. 456, Nr. 919a–922, S. 526–527.

Das Martyrium des heiligen Veit

Martin Johann Schmidt, gen. Kremser Schmidt (1718–1801)
 Stein bei Krems (Niederösterreich), 1772
 Bezeichnet: »Martin Joh. / Schmidt P[inxit]. / 1772«
 Öltempera auf Leinwand, Leinwanddichte: 8 Schuss- und 5 Kettfäden pro cm², Leinwand rückseitig doubliert, H. 315 cm, Br. 158 cm
 Provenienz: seit 1772 ehemalige Pfarrkirche St. Vitus in Stockern (Niederösterreich); 1905 Verkauf an Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este; vor 1925 im Wiener Kunsthandel
 Erworben von der Galerie Dr. Fröhlich, Wien, 1932
 Inv.Nr. Gm 1271

Literatur: Geschichtliche Beilagen zu den Consistorial-Currenden der Diözese St. Pölten, Bd. 1, 1878, S. 333–334. – Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. 3, 1892, Nr. 3, S. 161–164; Bd. 4, 1893, Nr. 12, S. 71–72; Bd. 4, 1894, Nr. 5, S. 112; Bd. 4, 1895, Nr. 3, S. 192. – Hans Tietze: Die Denkmale der Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras. Mit Beiträgen von Moritz Hoernes und Johann Krahuletz (Österreichische Kunsttopographie, Bd. 5).

- 15 Vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 36, 38, 40, 43. – Martin Johann Schmidt, genannt der Kremser Schmidt (1718–1801). Ausst.Kat. Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz, anlässlich des 200. Todestages vom Kremser Schmidt. Bearb. von Christine Rabensteiner und Karin Leitner. Graz 2001, S. 10. – Zum Einfluss Rembrandts auf die österreichische Kunst des 18. Jahrhunderts vgl. Elisabeth Herrmann-Fichtenau: Der Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts. Wien-Köln-Graz 1983.
- 16 Zu dem Gemälde in Krems vgl. Thomas Karl: Johann Georg Schmidt genannt der »Wiener Schmidt« (um 1685–1748). Diss. masch. Wien 1983, S. 139–141, 327–329.
- 17 Vgl. Hubert Vogl: Wiederholung, Kopie und Steigerung im Werk Martin Johann Schmidts. In: Ostbairische Grenzmarken, Bd. 35, 1993, S. 141–145, hier S. 143–144. – Ausst.Kat. Göttweig (Anm. 3).
- 18 Zu Rubens Gemälde vgl. Hans Vlieghe: Saints, 2 Bde. (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 8). London–New York 1972/73, Bd. 2, Nr. 126, S. 107–108, Abb. 71.
- 19 Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Bd. 43: Lucas Vorsterman I. Bearb. von Christiaan Schuckmann. Roosendaal 1993, Nr. 88, S. 84–85.
- 20 Vgl. auch Th. Karl (Anm. 16), S. 139–140.
- 21 R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 70–71, Nr. 262, S. 405.
- 22 Zur Malweise Schmidts vgl. R. Feuchtmüller (Anm. 1), S. 46. – M. Koller (Anm. 6). – G. M. Lechner in Ausst.Kat. Göttweig (Anm. 3), S. 5–6.
- 23 Geschichtliche Beilagen (Anm. 8), Bd. 1, S. 333. – Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. 4, 1893, Nr. 12, S. 71–72.

Abbildungsnachweis

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1, 4, 5 (Monika Runge), 6–13 (Anke Lorenz); Wien, Martina Ruttin: 2, 3.

Wien 1911, S. 115–119. – Karl Garzarolli-Thurnlackh: Das graphische Werk Martin Johann Schmidts – »Kremser Schmidt« 1718–1801. Zürich–Wien–Leipzig 1925, S. 16, 145. – Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Nürnberg 1934, S. 62–63. – Peter Strieder: Deutsche Malerei: Germanisches Nationalmuseum, 2 Bde. München 1964, Bd. 2, Nr. 19, S. 18–19. – Fritz Dworschak – Rupert Feuchtmüller – Karl Garzarolli-Thurnlackh – Josef Zykan: Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt der »Kremser Schmidt«: 1718–1801. Wien 1955, S. 260. – Rupert Feuchtmüller: Der Kremser Schmidt. 1718–1801. Innsbruck–Wien 1989, S. 96, Nr. 416, S. 433. – Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 2004, S. 219.

Untersuchung und Restaurierung: Diplom-Restauratorin Christine Götzt, Blaubeuren, in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, Januar bis Juni 2008.

