Die Kruzifixsammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren



Herausgegeben von Astrid Pellengahr, Petra Weber und Caroline Wolf

Bauer-Verlag

Kaufbeurer Schriftenreihe Band 12 Herausgegeben von Stadtarchiv, Stadtmuseum und Heimatverein Kaufbeuren

Die Kruzifixsammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren

Kaufbeurer Schriftenreihe Herausgegeben von Stadtarchiv, Stadtmuseum und Heimatverein Kaufbeuren e. V. Band 12 Schriftleitung: Dr. Stefan Dieter

Dieser Band der Schriftenreihe ist Wolfgang Sauter zum 75. Geburtstag gewidmet. Er hat sich als Museumskustos jahrzehntelang ehrenamtlich und engagiert um die Kruzifixsammlung und das Stadtmuseum gekümmert.

Das Titelbild zeigt einen um 1220 entstandenen romanischen Kruzifixus aus der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren (Inv.-Nr. 3076).

Autoren, Schriftleitung und Verlag danken der Stadt Kaufbeuren für die finanzielle Zuwendung und dem Kaufbeurer Heimatverein e.V. für seine Entschlossenheit, auch diesen Band der Schriftenreihe seinen Mitgliedern als Jahresgabe zuzueignen.

Impressum:

Gesamtherstellung: © Bauer-Verlag, Thalhofen 2013 ISBN 978-3-95551-023-7 Alle Rechte, auch der Bildvergabe, sind vorbehalten.

Die Kruzifixsammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren

Herausgegeben von Astrid Pellengahr, Petra Weber und Caroline Wolf

> Mit Beiträgen von Erwin Emmerling Erich Hackel Elisabeth Herzog Christoph Kürzeder Steffen Mensch Astrid Pellengahr Heide Tröger Petra Weber Matthias Weniger

BAUER-VERLAG Thalhofen 2013

Vorwort

Nach über zehn Jahren der Schließung präsentiert sich das Stadtmuseum Kaufbeuren nun in völlig neuem Gewand: Das denkmalgeschützte Museumsgebäude erfuhr eine Sanierung von Grund auf, ein moderner Anbau erweitert die Ausstellungsflächen und ein Teil der Sammlungsbestände wurde restauriert und kann den Besucherinnen und Besuchern in ansprechender Form präsentiert werden.

Doch erschöpft sich Museumsarbeit nicht nur darin, die vorhandene Sammlung zu bewahren, zu erweitern und dem Publikum zu präsentieren. Vielmehr gehören zu den Aufgaben eines richtigen Museums auch die Inventarisierung, Dokumentation und Erforschung der historischen Zusammenhänge seiner Objekte. Dass das Stadtmuseum Kaufbeuren diese Arbeiten mit einer seiner herausragenden Sammlungen begonnen hat, ist dabei kein Zufall: Gehört die Kruzifixsammlung mit ihren rund 300 Exponaten aus allen kunstgeschichtlichen Epochen doch zu den bedeutendsten und umfangreichsten ihrer Art in Süddeutschland und genießt damit Bedeutung weit über Kaufbeuren und das Allgäu hinaus.

Als Zufall ist es auch nicht anzusehen, dass die Veröffentlichung der Forschungsergebnisse über die Kruzifixsammlung in der "Kaufbeurer Schriftenreihe" erfolgt: Mit ihrem Bestreben, "die Zeugnisse der Vergangenheit wieder für die Gegenwart beredt zu machen", wie es im Vorwort zu ihrem 1. Band heißt, bietet sie ein ideales Publikationsforum für die wissenschaftlichen Erträge des Stadtmuseums.

Dabei bleibt – und dies ist besonders erfreulich – die Veröffentlichung des Stadtmuseums über die Kruzifixsammlung in der "Kaufbeurer Schriftenreihe" keine einmalige Angelegenheit. Seine Mitwirkung ist vielmehr auf Dauer angelegt, was sich daran erkennen lässt, dass das Stadtmuseum auch in den Kreis der Herausgeber eingetreten ist. Ab diesem, dem 12. Band, heißt es also: "Kaufbeurer Schriftenreihe, herausgegeben von Stadtarchiv, Stadtmuseum und Heimatverein Kaufbeuren".

Bei dieser Gelegenheit sei den beiden anderen Herausgebern für das bisher geleistete Wirken im Zusammenhang mit der Schriftenreihe Dank abgestattet: Dem Stadtarchiv in erster Linie für die Gewinnung und Betreuung der Autorinnen und Autoren und die Sicherstellung der Finanzierung im Rahmen der städtischen Haushaltsplanungen; dem Heimatverein, aus dessen Reihen viele Autorinnen und Autoren stammen, insbesondere für die Bereitschaft, fast jeden der bisher erschienenen Bände als Jahresgabe für seine Mitglieder zu erwerben und damit sowohl für eine breite Streuung der "blauen Bände" als auch für eine solide finanzielle Basis zu sorgen. Mein Dank gilt auch dem Schriftleiter und den Mitarbeitern des Bauer-Verlags für ihre sorgfältigen Arbeiten.

Zusammen mit allen, die an der reichen Geschichte Kaufbeurens interessiert sind, freue ich mich über diesen und auf die zukünftigen Bände der "Kaufbeurer Schriftenreihe" und wünsche Stadtarchiv, Stadtmuseum und Heimatverein eine gedeihliche Zusammenarbeit.

Stefan Bosse Oberbürgermeister der Stadt Kaufbeuren

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
Astrid Pellengahr	
Die Kruzifixsammlung im Stadtmuseum Kaufbeuren und ihr Begründer Richard Wiebel	10
Steffen Mensch und Christoph Kürzeder	
Das neue Konzept der Dauerausstellung der Kruzifixsammlung im Stadtmuseum Kaufbeuren	16
Erich Hackel	
Die Neugestaltung der Kruzifixsammlung im Stadtmuseum Kaufbeuren	30
Erwin Emmerling	
Ein mittelalterlicher Kruzifixus (um 1200) aus der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren	38
Matthias Weniger	
Zur künstlerischen Einordnung eines romanischen Kruzifixus aus der Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums	72
Katalog	88
1. Die Kreuzesverehrung – eine Einführung	90
2. Christus der Siegende – im Kreuz ist Heil	98
3. Christus der Leidende – im Kreuz ist Schmerz	120
4. Christus der Sterbende – im Kreuz ist Tod	144 170
5. Christus der Erlöste – im Kreuz ist Leben6. Die Schatzkammer	188
7. Sakrale Skulpturen	238
Literaturverzeichnis Katalog	262
Abbildungsverzeichnis	266

Einleitung

Die Kruzifixsammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums Entstehung und Sammlungsgeschichte

Die Stadt Kaufbeuren erwarb 1936 von Pfarrer Richard Wiebel eine Sammlung mit 106 Kruzifixen sowie einige wenige sakrale Skulpturen und Bilder aus seinem Besitz. Damit war der Grundstock gelegt für eine außergewöhnliche Sammlung, die bis heute auf über 300 Objekte angewachsen ist. Von 1936 bis zur Schließung des Stadtmuseums aus statischen Gründen im Jahr 2002 war die Spezialsammlung so präsentiert, wie Wiebel sie konzipiert hatte. Die Aufstellung folgte ikonografischen Kriterien. Was für ein Fachpublikum durchaus reizvoll war, führte bei Besuchern, die kaum vertiefte Kenntnisse auf diesem Gebiet mitbrachten, schnell zu Gleichgültigkeit gegenüber den an sich hochinteressanten und teils sehr qualitätvollen Exponaten.

Bedingt durch die Schließung des Museums und die anschließende Sanierung des denkmalgeschützten Gebäudes galt es, die Kruzifixsammlung mit einem zeitgemäßen didaktischen Konzept zu unterlegen und neu zu präsentieren. Die Exponate aus der Wiebel'schen Sammlung waren beim Erwerb 1936 vom Bayerischen Landesamt für



Dr. Annelene Mann inventarisierte in den 1950er Jahren die Bestände in 16 bayerischen Stadt- und Heimatmuseen. Bei den Inventarisierungsarbeiten im Kaufbeurer Stadtmuseum wurde sie von dem 13-jährigen Schüler Peter Pius Irl sowie von Anni Seeger unterstützt. Als "Büro" diente die Eggenthaler Stube, deren Herrgottswinkel im Bildhintergrund zu sehen ist.

Denkmalpflege einer knappen wissenschaftlichen Beurteilung unterzogen worden und zuletzt 1957 im Auftrag des Denkmalamtes durch Dr. Annelene Mann in einer Schnellinventarisierung erfasst worden. Eine eingehende wissenschaftliche Betrachtung und Auseinandersetzung hatte aber bis 2002 nicht stattgefunden. Daher beauftragte das Stadtmuseum Kaufbeuren zwei ausgewiesene Fachleute mit der Inventarisierung. Im Jahr 2007 wurde die komplette Kruzifixsammlung von dem Volkskundler und Theologen Dr. Christoph Kürzeder sowie dem Kunsthistoriker Dr. Steffen Mensch inventarisiert und sowohl hinsichtlich ihres kunsthistorischen und theologischen Aussagewertes wie auch im Hinblick auf Erkenntnisse über Glaubenspraktiken untersucht. Auf dieser Arbeit basierte die daraufhin erfolgte Neukonzeption der Sammlung für die im Juni 2013 wiedereröffnete Dauerausstellung des Stadtmuseums Kaufbeuren. Die umfangreich ergänzten Angaben im Inventar bilden auch die Grundlage für die Ausführungen im Katalogteil, der den überwiegenden Teil dieser Publikation ausmacht.

Christoph Kürzeder und Steffen Mensch legten 2008 einen Konzeptentwurf vor, der von anderen, ganz neuen Prämissen ausging als das Wiebel'sche Konzept. Dem Wunsch des Stadtmuseums entsprechend lag der Ausgangspunkt der Überlegungen beim lebensweltlichen wie theologischen Kontext der Kreuzigungsdarstellungen. Dank des von beiden Wissenschaftlern bis ins Detail ausgearbeiteten theologisch-anthropologischen Konzeptansatzes, der in einem eigenen Artikel ausführlich dargelegt wird, erschließt sich die Sammlung mit der Wiedereröffnung auch Besuchern, die keiner christlichen Konfession angehören. Die zuvor nach chronologischen Gesichtspunkten aufgestellte Sammlung, die kunsthistorische Aspekte in den Vordergrund rückte, erhielt eine gänzlich neue Struktur und eine den Grundsätzen zeitgemäßer musealer Vermittlung folgende inhaltliche Aussage.

Die räumliche Umsetzung dieses Konzeptes war eine von zwei Aufgaben, die bei der Suche nach einem Museumsgestaltungsbüro, das die Raumplanung, die Innenarchitekturplanung sowie die grafische Gestaltung übernehmen sollte, von verschiedenen Bewerbern gelöst werden musste. Aus verschiedenen Gründen entschied sich die Jury für das Münchner Atelier Erich Hackel, das insbesondere bei der Präsentation seiner Gestaltungsidee für die Kruzifixsammlung sensibel mit den durch den Altbau vorgegebenen räumlichen Bedingungen umging, eine funktionierende Raumstruktur vorschlug, die den Andachtsobjekten auch im musealen Kontext genügend Raum und Wirkungsmöglichkeit ließ und sowohl die Bedürfnisse der Einzelbesucher wie der Gruppenbesucher berücksichtigte. Das Gestaltungskonzept wird in der vorliegenden Publikation von Erich Hackel ebenfalls eingehend beschrieben.

Waren mit diesen beiden Marksteinen, dem neuen inhaltlichen und didaktischen Konzept sowie der Gestaltungsidee, zwei wichtige Hürden auf dem Weg zur Neupräsentation der Sammlung gemeistert, galt es daneben den konservatorisch bedauerlichen Zustand der Exponate zu verbessern. Bereits 1936 musste die Eröffnung der Kruzifixsammlung verschoben werden, da es in den im Erdgeschoss gelegenen Räumen zu feucht war. Der Hinweis, dass sich an dieser Situation bis 2002 wenig verändert hatte, wirft einen Schatten auf den Umgang mit jener Sammlung, auf die die Stadt damals wie heute sehr stolz ist. Zwar wies der ehrenamtliche Museumskustos Wolfgang Sauter, dessen zielgerichteter Erwerbspolitik die Sammlung viele interessante und wichtige Ergänzungen zu verdanken hat, immer wieder auf die insgesamt unbefriedigenden Bedingungen hin, unter denen die Sammlung präsentiert wurde. Doch insgesamt fehlten die finanziellen Mittel, um eine grundlegende Anderung herbeizuführen. Eine Entscheidung fällte dann letztendlich das Gebäude quasi selbst. 1750 als Wohnhaus erbaut, erlebte das Anwesen im Kaisergäßchen 12 verschiedene Umbauten, die die Statik des Gebäudes in ihrer Summe stark beeinträchtigten und letztlich zur Schließung des Museums im Juli 2002 führten. Bevor die Objekte ins 2003 neu geschaffene Depot transportiert werden konnten, folgten umfangreiche Notsicherungen an der Malschicht vieler Holzkruzifixe sowie Schimmelreduzierungs- und Schädlingsbekämpfungsmaßnahmen. Auf der Grundlage des o.g. didaktischen Konzeptes wurden ab 2008 zielgerichtet jene Kreuze und Kruzifixe konserviert und restauriert, die ab 2013 in der neuen Dauerausstellung zu sehen sind. Dabei galt es, jedes Objekt einzeln anzuschauen und für jedes Exponat in der Diskussion mit den Restauratorinnen ein Restaurierungskonzept zu entwickeln. Nur dank der finanziellen Unterstützung vieler Spender und Donatoren war es möglich, so manch umfangreiches Restaurierungsvorhaben finanziell zu stemmen. Besonderer Dank gebührt in diesem Zusammenhang dem Freundeskreis des Kaufbeurer Stadtmuseums e.V., der bereits 2007 mit einer vierseitigen Zeitungsbeilage dazu aufrief, Patenschaften für Kruzifixe zu übernehmen - mit Erfolg: Sogar aus München erreichten den Förderverein Spenden von Privatleuten.

Das mit Abstand umfangreichste Restaurierungsvorhaben galt einem romanischen Kruzifix, das das Stadtmuseum mit der Wiebel'schen Sammlung erworben hatte. Durch eine unfachmännisch durchgeführte "Auffrischung" hatte das 800 Jahre alte Andachtsbild Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts eine Übermalung erhalten, die der Qualität der Bildschnitzerei in keiner Weise gerecht wurde. Versehen mit viel zu kleinen, stümperhaft ausgeführten Ergänzungen der Füße und einem viel zu kleinen Kreuzbalken, warf das Kruzifix im Zuge der Inventarisierung mehr Fragen auf, als aufgrund der Möglichkeiten vor Ort Antworten gefunden werden konnten. Daher nahm das Stadtmuseum Kontakt mit dem Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaften der Technischen Universität München auf. In einem vierjährigen Projekt wurde der romanische Kruzifixus unter der Leitung von Professor Erwin Emmerling auf seine ursprüngliche Bemalung freigelegt. Die Restauratorin Kerstin Wittenburg arbeitete sich, unterstützt durch ihre Kollegin Anna Rommel, durch mehr als sieben Übermalungen. Das umfangreiche Projekt, das begleitet war von zahlreichen Untersuchungen und fachlichen Diskussionen, konnte nur dank der finanziellen Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung durchgeführt werden, der an dieser Stelle mein aufrichtiger Dank gebührt. Die Ausgangslage, die verschiedenen Untersuchungen und Arbeitsschritte der Freilegung des romanischen Kruzifixes werden im Beitrag von Erwin Emmerling in diesem Band ausführlich dargelegt.

Sieht man von der unveröffentlichten Dissertation von Eduard Syndicus 1954 ab, wurde der romanische Kruzifixus aus der Kaufbeurer Sammlung bislang von der Forschung nicht beachtet. Der Kunsthistoriker Dr. Matthias Weniger, Referent für Skulptur und Malerei vor 1550 beim Bayerischen Nationalmuseum, greift die Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchungen auf und legt in dieser Publikation eine erste kunsthistorische Einordnung des Bildwerks vor.

Die Restaurierung des romanischen Kruzifixes, genauer gesagt die zunächst erfolgte Freilegung auf die barocke Fassung und die spätere Freilegung auf die romanische Fassung, wurden von 3D-Scans begleitet. Der Restaurator Felix Horn hat in Zusammenarbeit mit der Firma Arctron 3D-Modelle von den verschiedenen Restaurierungsstadien erstellt, die in der Dauerausstellung in einer Medienstation die Restaurierung für die Besucher nachvollziehbar machen sollen. In Zusammenarbeit mit der Firma P.medien, die die Restaurierung filmisch begleitete, entstand eine mediale Vermittlungseinheit, die interessante Details erschließt. Finanziert werden konnte diese aufwändige Technik nur dank der finanziellen Unterstützung der Stadt- und Kreissparkasse Kaufbeuren und der Bayerischen Sparkassenstiftung. Beiden gebührt an dieser Stelle mein ausdrücklicher Dank.

Die Exponate, die in der Dauerausstellung zu sehen sind, werden mit der vorliegenden Publikation erstmals einem breiten Lesepublikum zur Kenntnis gebracht. Die Kunsthistorikerin Petra Weber, die Restauratorin Heide Tröger und die Kunsthistorikerin Elisabeth Herzog haben ihr Fachwissen in die zahlreichen Katalogartikel eingebracht, deren Redaktion von Seiten des Museums weitgehend durch die Kulturwissenschaftlerin Caroline Wolf erfolgte sowie durch den Schriftleiter der Publikationsreihe, Dr. Stefan Dieter. Allen, die zum Gelingen des Buchprojektes beigetragen haben, sei gedankt. Insbesondere beim Heimatverein Kaufbeuren e.V., beim Freundeskreis des Kaufbeurer Stadtmuseums e.V. und bei der Stadt Kaufbeuren möchte ich mich für die Finanzierung des Buches bedanken. Mein Dank gebührt auch dem Bauer-Verlag für die angenehme und engagierte Zusammenarbeit.

Astrid Pellengahr

Die Kruzifixsammlung im Stadtmuseum Kaufbeuren und ihr Begründer Richard Wiebel

Als Wiebel'sche Kruzifixsammlung wird die Spezialsammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums in Erinnerung an ihren Begründer, Richard Wiebel (1869-1945), nach wie vor bezeichnet, auch wenn sie durch Erwerb weiterer Sammlungen und Einzelstücke von einstmals 106 Kreuzen aus dem Besitz Wiebels von 1936 bis heute auf über 300 Objekte angewachsen ist. Noch mit Einwilligung Wiebels wurden 1938 vier Kruzifixe bei einer Auktion aus der Sammlung Schuster in München erworben sowie ein Jahr später 39 Kruzifixe aus der Sammlung von Pfarrer Kottmayr aus dem oberbayerischen Ort Tittmoning. Seither ist es das Bestreben aller Kaufbeurer Museumsleiter und Kustoden gewesen, die außergewöhnliche Sammlung sinnvoll zu ergänzen. 1952 erwarb Fritz Schmitt für das Stadtmuseum weitere sieben Kruzifixe aus der Sammlung von Pfarrer Frick aus Obergermaringen. Sowohl Museumskustos Fritz Schmitt wie auch sein Nachfolger, Wolfgang Sauter, verfolgten eine durchdachte und verantwortungsbewusste Erwerbspolitik, die in der Summe dazu führte, dass die Sammlung heute interessanter und geschlossener denn je ist. Auch wenn die Sammlung weitgehend abgerundet ist, konnten auch in den letzten Jahren immer noch wichtige und aussagekräftige Einzelstücke erworben werden.

Mit dem Pfarrer, Kunstsammler und Forscher Richard Wiebel, dem das Stadtmuseum den Grundstock seines Bestandes an Kreuzen und Kruzifixen sowie ein bis heute gültiges Sammlungskonzept verdankt, hat sich Ulrich Müller in einer Publikation des Heimatvereins Kaufbeuren 1989 ausführlich befasst. Seinen detailreichen Ausführungen, die auf fundierter Recherche beruhen, ist wenig Neues hinzuzufügen. Da eine Veröffentlichung über die Kaufbeurer Kruzifixsammlung nicht auf eine Beschäftigung mit dessen Urheber verzichten kann und will, sollen hier in aller Kürze Wiebels wichtigste Lebensstationen nachgezeichnet werden. Ergänzt werden können die Ausführungen von Ulrich Müller dabei um einige Fotos und Abbildungen von Objekten aus dem Besitz Richard Wiebels, die im Jahr 2004 von den Schwestern Hildegard und Gisela Gutensohn der Stadt Kaufbeuren geschenkt wurden, darunter bislang unveröffentlichte Fotos. Der Vater der Schwestern Gutensohn, Richard Gutensohn, war das Patenkind und zugleich der Neffe von Richard Wiebel. Der Sohn der älteren Schwester Wiebels, Maria, erbte den Nachlass Wiebels von dessen jüngerer Schwester, Eleonore. Seither wurde dieser Nachlass in der Familie wertgeschätzt und dankenswerterweise zum Erhalt für die Nachwelt dem Stadtarchiv und dem Stadtmuseum in Kaufbeuren übergeben.

Richard Wiebel wurde am 6. Mai 1869 in Lauingen geboren. Vater Anton (1834-1917) war dort als Lehrer tätig, Wiebels Mutter Maria Michaela, geborene Mayrhofer (1845-1932), entstammte ebenfalls einer Lehrerfamilie. 1871 zog die Familie nach Lindau um, wo Richard Wiebel die Volksschule und die ersten Jahrgänge des Gymnasiums besuchte. Die weitere Schulzeit verbrachte Wiebel in Neuburg a.d. Donau sowie in Kempten,

wo er 1888 das Abitur ablegte. Danach nahm er das vierjährige Studium der Theologie in Dillingen auf, wo der Absolvent 1892 zum Priester geweiht wurde. Es folgten Kaplanstellen in Ettenbeuren, zwischen Ichenhausen und Jettingen gelegen, sowie in Heimenkirch im Westallgäu. Nach fünfeinhalbjähriger seelsorgerischer Tätigkeit in Unterbleichen nahe Krumbach (Schwaben) trat Richard Wiebel am 28. April 1904 die Pfarrstelle in Irsee an. Dort war er 32 Jahre tätig, bis er am 31. Juli 1936 auf eigenen Wunsch aufgrund gesundheitlicher Probleme vom Pfarrdienst entbunden wurde.



Richard Wiebel als Abiturient, aufgenommen in einem Fotostudio in Aeschach bei Lindau, 1888



"Photogr. Aufnahme von A. Keller, cand. med in Heimenkirch 1890", so lautet die Bildbeschriftung auf der Rückseite dieser Fotografie, die Wiebel als jungen Mann zeigt. Ob die Aufnahme 1890 während seiner Studienjahre entstand oder zu seiner Zeit als Kaplan in Heimenkirch 1894-1897, bleibt unklar.

Nach Angaben von Museumskustos Fritz Schmitt (1888-1966), der Richard Wiebel persönlich kannte, begann jener bereits als junger Pfarrer um das Jahr 1900 mit dem Sammeln von Kruzifixen. Als Wiebel 1935 aus gesundheitlichen Gründen an den Ruhestand dachte, stellte die Unterbringung der zwischenzeitlich auf über 100 Objekte angewachsenen Sammlung eine zu lösende Aufgabe dar. War diese ohne Probleme in einem großen Pfarrhof unterzubringen gewesen, so sprengte sie ohne Frage jegliche Möglichkeiten einer aus einer Pension zu bezahlenden Mietwohnung. Das Kaufbeurer Stadtmuseum war zu diesem Zeitpunkt gerade von Schmitt neu eingerichtet und seit Juli 1934 als Heimatmuseum neu eröffnet worden. Erstmals waren alle Sammlungen, das seit 1879 im Rathaus untergebrachte Localmuseum mit den stadthistorischen sowie vor- und frühgeschichtlichen Beständen, das seit 1902 im Kaisergäßchen bestehende Museum für Volkskunde und Volkskunst sowie die 1928 ebenfalls dort eingerichtete



Richard Wiebel, wohl 1892 als Kaplan in Ettenbeuren, zusammen mit Malern, die eine Kirche renovieren.

Ganghofer-Gedenkstätte in einem Haus vereint. Nun bot sich die Chance, den ohnehin schon qualitätvollen Bestand des Stadtmuseums durch die Wiebel'sche Kruzifixsammlung zu bereichern. Offenbar hatten sowohl Fritz Schmitt als auch das Landesamt für Denkmalpflege Interesse daran, die Sammlung für Kaufbeuren zu sichern. Von wem die Initiative letztlich ausging, ob von Richard Wiebel selbst oder den beiden Vorgenannten, ist nicht eindeutig zu rekonstruieren, da die Schriftquellen in der Regel nichts über bereits erfolgte informelle Vorgespräche berichten. Fest steht jedoch, dass Prof. Dr. Georg Lill, Direktor des Landesamtes für Denkmalpflege, sich offiziell im Auftrag von Bürgermeister Hans Wildung mit Pfarrer Wiebel ins Benehmen setzte, wie es förmlich im Aktenvermerk des Bürgermeisters an den Museumskustos vom 6. April 1935¹ heißt. Man kann davon ausgehen, dass Wiebel und Schmitt bereits über die Angelegenheit gesprochen hatten. Das Landesamt für Denkmalpflege, damals wie heute eine Institution mit Fachkenntnis und Gewicht, mag jedoch wie ein Katalysator für das Vorhaben gewirkt haben. Lill signalisierte Wiebel, dass die Stadt bereit sei, "die Sammlung gegen eine bestimmte Renten- und Altersversorgung seiner Schwester zu erwerben",2 wie Lill dem Bürgermeister am 16. April 1935 schrieb. Damit waren die beiden Hauptanliegen Wiebels erfüllt: Die Sammlung sollte geschlossen erhalten bleiben und für die Öffentlichkeit zugänglich sein. Gleichzeitig war mit der erwähnten Rente für

Ebd.

¹ Stadtarchiv Kaufbeuren, Akten Heimatmuseum, Signatur 321/6.

Wiebels Schwester Eleonore Augusta (1870-1956), die ihm zeit ihres Lebens den Pfarrhaushalt geführt hatte, das Problem von deren Versorgung gelöst. Der Wert der Sammlung wurde von Lill persönlich sowie seinem Mitarbeiter Dr. Joseph Ritz im September 1935 auf 20.000 Reichsmark geschätzt. Die von beiden aufgestellte Inventarliste ist leider bis heute das einzige Schriftstück, das aus zweiter Hand Auskunft darüber gibt, woher die Kruzifixe stammen. Von Wiebel selbst gibt es bedauerlicherweise keinerlei Aufzeichnungen darüber, wo und von wem er die Objekte erworben hat. Vieles bekam er geschenkt, einiges kaufte er im Kunsthandel. Die Provenienz der Exponate ist daher bis heute nicht rekonstruierbar.

Zur Berechnung der von Wiebel geforderten monatlichen Leibrente für seine Schwester zog Fritz Schmitt einen Versicherungsmathematiker der Bayerischen Versicherungskammer zu Rate, der einen monatlichen Betrag von knapp 130 RM errechnete.³ Parallel dazu wurde in Verhandlungen zwischen Bauverwaltung, Kämmerei und Museumsverwaltung die Raumfrage gelöst, stand doch zu Beginn der Verhandlungen mit Wiebel kein Raum in angemessener Größe zur Verfügung. Für 4.300 RM wurde das Gebäude Kaisergäßchen 14 erworben, das fortan als Hausmeisterwohnung diente.⁴ Diese Nutzung wurde erst mit den Umbaumaßnahmen im Museum 2008 beendet. Die Wiebel'sche Sammlung wurde in der ehemaligen Hausmeisterwohnung untergebracht, die sich im Gewölberaum im Erdgeschoss des Hauses Kaisergäßchen 12 befunden hatte. Der Raum, der über ein Tonnengewölbe und einen Natursteinbelag als Fußboden verfügt, eignet sich aufgrund seiner Anmutung gut für die Präsentation sakraler Objekte, sein langer, schmaler Zuschnitt jedoch stellt Museumsgestalter damals wie heute vor Herausforderungen. Die Umbaumaßnahmen im Museumsgebäude erfolgten in enger Abstimmung mit dem Landesamt für Denkmalpflege. Für den Umbau sowie den Ausbau zur Kruzifixausstellung wurden insgesamt 2.900 RM in den Haushalt eingestellt.⁵ Schon damals mussten staatliche Stellen wie das Denkmalamt oder die Regierung von Schwaben mit Kreismitteln der Stadt Kaufbeuren finanziell unter die Arme greifen, damit die museale Aufgabe zu stemmen war.

Erschreckend ist aus heutiger Sicht folgender Hinweis in den Akten: "Im Wiebel-Raum ist es trotz ständiger Lüftung derart feucht, daß die Gegenstände in den Schränken, welche ebenfalls Lüftung haben, in kürzester Zeit Schimmel ansetzen.", wie Bürgermeister Wildung am 26. August 1936 schriftlich vermerkte. Er forderte Vorschläge zur gründlichen Beseitigung der Feuchtigkeit beim Stadtbauamt an, denn "die wertvollen Stücke sind dadurch gefährdet; nach dem Gutachten des Landesamts muß unbedingt etwas geschehen, damit die Sammlung Wiebel nicht weiter gefährdet ist." Es ist müßig auszuführen, dass sich an den Zuständen nichts änderte, das Museumsgebäude vielmehr im Lauf der Jahrzehnte immer stärker einem Schwamm ähnelte, der im Erdgeschoss die aus dem Boden gesogene Feuchtigkeit in die Museumsräume abgab. Die vom Landesamt für Denkmalpflege

Bbd., Aktenvermerk vom 29.11.1935.

Ebd., Aktenvermerk von Fritz Schmitt vom 23.10.1935 sowie Aktenvermerk von Bürgermeister Wildung vom 05.12.1935.

⁵ Ebd., Aktenvermerk von Bürgermeister Wildung vom 13.03.1936.

⁶ Ebd., Aktenvermerk von Bürgermeister Wildung vom 26.08.1936.

prognostizierte Schädigung der Objekte setzte ein und ein erhebliches Schimmelproblem begleitete die Exponate bis zu ihrem Umzug ins klimatechnisch geeignete Museumsdepot im Jahr 2003.

1946 überarbeitete Fritz Schmitt das Ausstellungskonzept der Sammlung unter Berücksichtigung der Neuzugänge und stellte die Exponate, die seit 1941 in Teilen kriegsbedingt als Schutzmaßnahme ausgelagert gewesen waren, neu auf. Die geplante Wiedereröffnung verzögerte sich allerdings, denn "im Raum der Wiebel'schen Kruzifixsammlung muß der Mauerputz größtenteils abgeschlagen werden ... wg. Feuchtigkeit".7 1974 erfolgte eine erneute Überarbeitung der Aufstellung in Zusammenarbeit mit der Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern. Erst siebzig Jahre nach den ersten Mahnungen der Fachleute wurde die Stadt Kaufbeuren ihrer Verantwortung für die Wiebel'sche Kruzifixsammlung wirklich gerecht und investierte eine erkleckliche Summe in den Erhalt und die Restaurierung ihres außergewöhnlichen Bestandes. Umso schöner ist es, dass die Sammlung nun mit einem neuen Konzept und einer neuen Gestaltung wieder ganz im Sinne Richard Wiebels, den Kunst von Jugend an faszinierte, als ein ästhetisches Erlebnis präsentiert werden kann.



Pfarrer Wiebel war ein vorzüglicher Organist. Manche freie Stunde saß er am Spieltisch der herrlichen Barockorgel in der Klosterkirche Irsee.

Ebd., Signatur 321/2/2, Schreiben von Bürgermeister Volkhardt an das Landesamt für Denkmalpflege vom 01.06.1946.

Das neue Konzept der Dauerausstellung der Kruzifixsammlung im Stadtmuseum Kaufbeuren

Voraussetzungen – die Sammlung und ihre bisherige Präsentation

Das Stadtmuseum Kaufbeuren, das bereits 1879 gegründet wurde und über umfangreiche kunst- und kulturgeschichtliche Sammlungen verfügt, erhielt 1936 auch eine einzigartige Sammlung von Kreuzen und Kruzifixen aus dem Besitz des Pfarrers Richard Wiebel. Diese wurde im Laufe der Zeit um zahlreiche Erwerbungen ergänzt, so dass sie heute über 300 Objekte umfasst. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt bei Kruzifixen aus Süddeutschland und im Besonderen aus Bayerisch-Schwaben. Da die frühesten Stücke der Sammlung aus der Zeit der Romanik stammen und die jüngsten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vermag die Sammlung den Variantenreichtum des wichtigsten religiösen Symbols im zweiten christlichen Jahrtausend darzustellen.

Die bisherige Aufstellung folgte einer traditionell-chronologischen Ordnung, die darauf abzielte, formale Entwicklungslinien aufzuzeigen und die Fülle des Sammlungsbestandes zu präsentieren. Dies entsprach dem Denken des Sammlers Richard Wiebel, der, ganz im Sinne seiner Zeit, versuchte, seine Sammlung und die Phänomenologie des Kruzifixes anhand stilistischer Kriterien zu beschreiben, die Objekte zu datieren und zu klassifizieren. In der Einführung zu seinem Aufsatz über das Kruzifix, der 1909 in der Zeitschrift "Deutsche Gaue" erschien, bezeichnet er diesen Ansatz als "knapp und praktisch". Folgerichtig mündet seine Abhandlung in einer zusammenfassenden Tabelle, die es anhand der gestalterischen Merkmale von acht Details eines Kruzifixes ermöglichen soll, dieses in eine der genannten acht Kunstepochen von der Romanik bis zum Klassizismus einzuordnen. Den Schöpfungen des 19. Jahrhunderts konnte Richard Wiebel nicht viel abgewinnen, weshalb auch Kruzifixe aus der Zeit nach 1800 in der Sammlung eher selten anzutreffen sind.

Kunsthistorisch, anthropologisch, theologisch – Gründe für ein neues Ausstellungskonzept

Die im Vorfeld der Neukonzeption durchgeführte Erfassung der Objekte und ihre Beschreibung, ergänzt durch wissenschaftlich relevante Daten und verwaltungstechnische Angaben, führten sowohl zu einem Überblick über die Gesamtheit der Sammlung als auch zu einer intensiven Beschäftigung mit einzelnen Objekten. Im Zuge dessen konnten außerdem gezielt notwendige konservatorische und restauratorische Maßnahmen eingeleitet werden, durch die weitere Erkenntnisgewinne erzielt und zahlreiche Objekte in ihrer ursprünglichen Intention wieder erfahrbar wurden. Die genannten Maßnahmen reichten vom Reinigen barocker Skulpturen aus Elfenbein, was

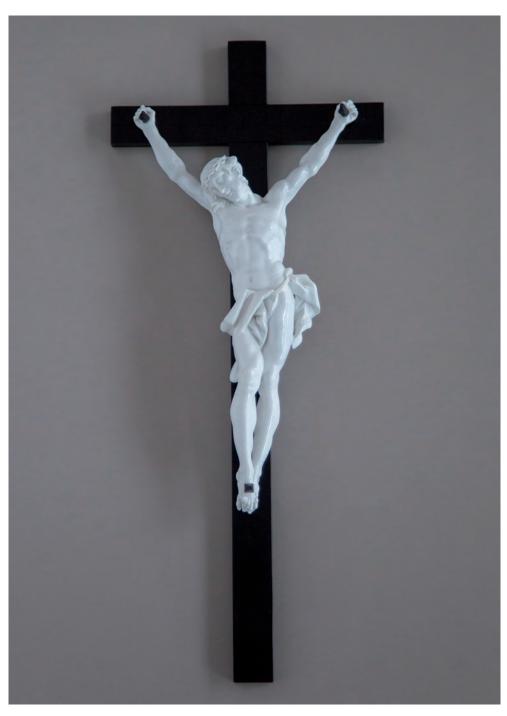


Das Rokoko-Kruzifix aus dem Franzikanerkloster St. Anna in München, das 2007 erworben wurde, rundet die Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren ab (vgl. Kat.-Nr. 28).

dem Betrachter im Ergebnis die Schönheit, das heißt die ästhetische wie auch symbolische Makellosigkeit des Materials, wieder vor Augen führen kann, bis hin zur aufwändigen, hochspezialisierten und langandauernden Restaurierung eines romanischen Korpus des Gekreuzigten, die ebenfalls die ursprüngliche Intention sowie vertiefte Erkenntnisse über die Geschichte des außergewöhnlichen Kunstwerks mit sich brachte.

Die Beschäftigung mit den zahlreichen Objekten zeigte aber vor allem, dass eine rein chronologische Aufstellung dem weiten Spektrum der Sammlung und dem Reichtum der gestalterischen, materiellen und funktionalen Varianten der Kreuze und Kruzifixe nicht gerecht werden konnte. Die kunsthistorische Betrachtung der Kruzifixe als Werke der Plastik und der Bildhauerkunst schloss große Gruppen, wie einfache handwerkliche Erzeugnisse und serielle Fertigungen, Werke der sogenannten "Volkskunst", Devotionalien und Amulette aus. Das für die Sammlung erst 2007 erworbene Kruzifix aus der Zeit um 1770 erfüllt ebenso wie die virtuos modellierten Porzellanfiguren des Gekreuzigten von Franz Anton Bustelli oder Ignaz Günther für die Nymphenburger Porzellanmanufaktur die stilistischen Kriterien, wie sie für die Zeit des bayerischen Rokoko typisch sind, und bestätigt damit auch Wiebels Charakterisierung eines "Naturalismus mit gesteigertem Affekt". Wie sollte jedoch die Darstellung des gemarterten Heilands am Kreuz, ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert, diesen Kriterien genügen, die, nach Wiebel, den "Leidensmann am Marterholz" zeigt und als typisch für das 14. Jahrhundert betrachtet wird? Im Sinne der christlichen Passionsmystik, die nicht zuletzt durch die Offenbarungen der hl. Crescentia von Kaufbeuren noch im Spätbarock wichtige bildprägende Impulse erhielt, steht das Werk sowohl stilistisch als auch frömmigkeitsgeschichtlich ganz in seiner Zeit. Devotionalien und Amulette folgen wiederum meist einer lange tradierten Form und sind nicht mit dem Anspruch künstlerischer Neuerung gestaltet. Ihre formale Gestaltung folgt gerade bei den Kreuzamuletten häufig den mittelalterlichen Reliquiaren von Kreuzpartikeln, und ihre Bedeutung liegt in der Sehnsucht der Menschen, geweihte und mit der Kraft der Kreuzreliquie aufgeladene Sakramentalien mit sich zu tragen oder im Haus zu verwahren. Sie sollten den Besitzer, dessen Familie und die existenziellen Lebensgrundlagen schützen und im Falle von bedrohlichen Situationen als Heil- und Segensmittel dienen. Die in der Sammlung zahlreich vorhandenen Kreuzamulette wurden dementsprechend unter anderem gegen Unwetter, Rattenplagen und Krankheiten angewendet. Als weiteres Beispiel können Erzeugnisse der Oberammergauer Hauskunst angeführt werden. Die weithin verbreiteten, meist mit Reliquien versehenen Kruzifixe wurden üblicherweise als Sterbekreuze verwendet. Auch einfache, massenhaft gefertigte Formen von Sterbekreuzen aus dem fortschreitenden 19. und dem beginnenden 20. Jahrhundert befinden sich in der Sammlung. Diese Objekte sind in ihrer Gesamtheit ebenfalls nicht in ein chronologisch-stilistisches Konzept zu integrieren. Der häufig gewählte Ausweg, eine Unterabteilung für volkskundliche Objekte zu schaffen, schien ebenfalls ungünstig, da die Übergänge häufig fließend sind und eine wertende Klassifizierung einen Bruch in der Sammlungsstruktur bedeutet hätte.

Die Lösung dieses Problems bildet die Präsentation der Sammlung nach einem thematischen Konzept, was im Falle einer Sammlung von Kreuzen und Kruzifixen nur auf



Der Christuskörper aus Porzellan (Inv.-Nr. 5890) entstand nach einem Modell von Franz Anton Bustelli aus dem Jahr 1758. Entsprechend dem Geschmack der Zeit greifen in Bustellis Christusdarstellungen Schönheit und Leiden ineinander. Sowohl die zeitgenössischen Abgüsse als auch der Nachguss aus dem 19. Jahrhundert entstanden in der Nymphenburger Porzellanmanufaktur.

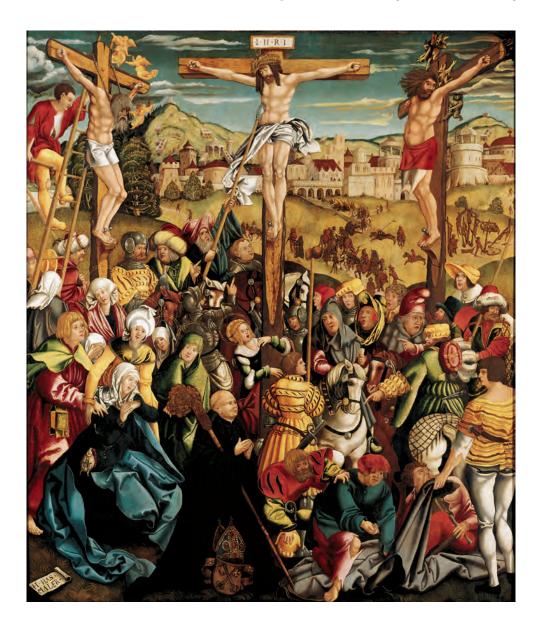
einer theologischen Grundlage basieren kann. Diese theologischen Grundlagen der Darstellung des Gekreuzigten, der Kreuzverehrung und der Verwendung von Kreuzen vermitteln zum einen heilsgeschichtliche Vorstellungen und antworten andererseits in ihren Erscheinungs- und Verwendungsformen menschlichen Bedürfnissen wie Schutz und Segen. Diese funktionalen Aspekte sind sowohl in der offiziellen Liturgie wie auch im häuslichen Umgang mit Kreuzen zu finden. In dieses theologisch-anthropologisch geprägte Konzept ließen sich deshalb auch die künstlerisch anspruchsvollen Skulpturen der Sammlung integrieren. Unterstützt wird das thematische Konzept von einem didaktischen Aspekt. Seit Jahren geführte Auseinandersetzungen über das Kreuz im öffentlichen Raum spiegeln nicht nur die Forderung nach staatlicher Neutralität. In den Debatten wird vor allem deutlich, dass aufgrund der zurückgehenden christlichen Sozialisierung das Kreuz nicht mehr als Zeichen der hingebungsvollen Liebe und Todesüberwindung verstanden, sondern allein der implizierte Aspekt der Folter, des Opfers und des Leidens betrachtet wird. Die Verdrängung von Leid, Sterben und Tod leistet der Ablehnung des Kreuzsymbols und der Darstellungen des Gekreuzigten weiteren Vorschub. Aber gerade im Kreuz und in den Darstellungen des Gekreuzigten verbinden sich die Aspekte des Leidens, des Sterbens, der Erlösung und des Sieges über den Tod. In ihm zeigt sich die Ambivalenz von menschlichem Leid und göttlicher Macht. Beide Aspekte sind in Christus untrennbar verbunden, denn er ist wahrer Gott und wahrer Mensch zugleich - so entschied es nach langem Ringen das Konzil von Chalcedon im Jahr 451.

Struktur und Umsetzung des Ausstellungskonzeptes

Einführung

Als Hinführung zum Thema wird im Gang vor dem Raum, der der Kruzifix-Sammlung gewidmet ist, das Leben Jesu durch Werke der Bildhauerkunst dargestellt. Dieses gipfelt in der Passion und ihrer heilsgeschichtlichen Bedeutung, dem eigentlichen Thema der Kreuzigung, die vielfigurig und in erzählerischem Reichtum in dem spätgotischen Tafelgemälde von Hans Has geschildert wird.

In einem einführenden Text und anhand eines schlichten Kreuzsymbols wird der Besucher mit der abstrakten Form des Kreuzes und seiner kulturgeschichtlichen, auch vorchristlichen Bedeutung konfrontiert. In einem weiteren Schritt wird die christliche Deutung des Kreuzes und des Gekreuzigten thematisiert, um dem Besucher den zum Verständnis der Darstellungen notwendigen Zusammenhang von Passion und Erlösung als christlich-theologische Grundlage zu vermitteln. Die Einführung wurde von der Museumsleiterin ergänzt um eine Ausstellungswand über den Sammler, Pfarrer Richard Wiebel, dessen Sammlung den Grundstock für den heute viel umfänglicheren Bestand des Stadtmuseums darstellt.



Der Maler Hans Has ist von Beginn des 16. Jahrhunderts bis ins Jahr 1548 in Kaufbeuren nachweisbar. Das Ölgemälde mit der Darstellung des Kalvarienberges fertigte er im Auftrag des Wessobrunner Abtes Kaspar II. um 1514 (vgl. Kat.-Nr. 2).

Hauptteil

In vier thematisch strukturierten Kapiteln werden die wichtigsten theologischen Aspekte der Kreuzdarstellungen, nämlich Leid, Tod, Erlösung und Sieg, entfaltet. Dieser theologische Ansatz wird anthropologisch konkretisiert. Grundbefindlichkeiten des Menschen im Angesicht von Leid und Tod und die damit verbundene christliche Sinnstiftung und Hoffnung auf Todesüberwindung und ewiges Leben bilden daher die konzeptionelle Leitlinie. Daraus ergibt sich auch das Ordnungsprinzip für die zunächst heterogen erscheinenden Objekte. In einem jedem Kapitel zugeordneten Leitobjekt ist der jeweilige Aspekt, wie etwa das Leiden, formal besonders deutlich ablesbar. Eine Reihe von jeweils beigeordneten Kruzifixen illustriert die gestalterischen, epochenspezifischen und inhaltlichen Varianten des jeweiligen Kapitels. Diese werden von weiteren Objektgruppen begleitet, meist aus dem Bereich der persönlichen Andacht, wie z.B. Devotionalien und Amulette. Damit soll die Ideengeschichte des Kreuzes in seinen frömmigkeitsgeschichtlichen Facetten greifbar und seine Lebensrelevanz im Alltag der Menschen deutlich werden.

Christus der Siegende – im Kreuz ist Heil

Das Kreuz ist aufgrund der Todesüberwindung und der Erfüllung des neuen Bundes mit Gott das Siegeszeichen der Christen. Im ersten Jahrtausend bis ins hohe Mittelalter stand dieser Aspekt im Vordergrund. Deshalb ist in diesen frühen Darstellungen der triumphierende Christus mit geöffneten Augen, meist als göttlicher Sieger über den Tod und König mit universalem Anspruch gezeigt, während der leidende Mensch in den Hintergrund tritt. Dieser triumphale Aspekt der Passion ist als grundlegend und wesentlich zu betrachten, weshalb er am Anfang des Hauptteiles thematisiert wird. Das Kreuz als Siegeszeichen wurde aber durch die Geschichte auch immer wieder ganz unmittelbar als solches verstanden. So etwa auch bei der Schlacht am Lechfeld im Jahr 955. Laut Legende wurde dem hl. Bischof Ulrich von einem Engel ein Kreuz überreicht, welches schließlich zum Sieg gegen die Ungarn verholfen haben soll. Anhand dieses Kreuzes, das als Amulett besonders in Schwaben weit verbreitet war, wird die apotropäische Wirkung thematisiert, die vielen Kreuzamuletten zugeschrieben wird. Deutlich werden die Aspekte des Sieges- und des Schutzzeichens auch in der katholischen Liturgie, bei der Vortrage- und Prozessionskreuze eine wichtige Rolle spielen.

Ein historisches Missverständnis der Königswürde des Gekreuzigten, dargestellt durch eine Krone und ein langes Gewand, beeinflusste die Legende und hier vor allem die Darstellung der hl. Kümmernis, der in der konsequenten Christusnachfolge gekreuzigten Königstochter. Ihre Darstellung ist in Süddeutschland ikonografisch stark von der Figur des bekleideten Volto Santo im Dom zu Lucca geprägt. Das Museum verfügt über eine kleine geschnitzte Figur der Volksheiligen aus dem 18. Jahrhundert, die, und auch dies ist ein wiederkehrender Teil des Konzeptes, durch die Reproduktion einer historischen Grafik kommentiert wird.

Christus der Leidende – im Kreuz ist Schmerz

Beeinflusst durch die spätmittelalterliche Mystik, die vor allem in den Orden der Dominikaner und Franziskaner eine große Bedeutung erlangte und auf den Visionen von mystisch begabten Männern und Frauen beruht, trat im ausgehenden Mittelalter der Leidensaspekt der Passion in den Vordergrund. Hinzu traten historische Ereignisse, vor allem Epidemien und Kriege und die damit verbundene menschliche Erfahrung von Leid und Grausamkeit, auf die die Darstellung des Gekreuzigten als Prototyp der leidenden Kreatur und des duldsamem Gottesknechts antwortete. Die Darstellung des gequälten Menschen, dessen Verletzungen und Spuren der Marter am Kreuz offen zutage treten, bot in besonders intensiver Weise die Möglichkeit zu Identifikation und Mitleid. Die mystische Schau, in der sich auch Einzelheiten zur Passion Christi offenbarten, erlebte im 18. und 19. Jahrhundert weitere Höhepunkte, beispielsweise durch die hl. Crescentia von Kaufbeuren und die sel. Katharina Emmerich. Diese konnten zumindest im Falle von Crescentia großen Einfluss auf die zeitgenössischen Bilderfindungen ausüben, so erklären sich die drastischen Darstellungen aus der Zeit des Spätbarock und Rokoko, die sich in der Sammlung erhalten haben. Aber auch die verheerenden Kriege des 20. Jahrhunderts gaben Inspiration zu expressiven, leidgeprägten Darstellungen, wie z.B. das Kruzifix des Bildhauers Georg Gebhart.

Eine symbolische Darstellung des Leidens entwickelte sich im Spätmittelalter in Form der "Arma Christi", der Marterinstrumente Jesu. Die regelmäßig auf einem schlichten Kreuz angeordneten und bunt bemalten "Heilswaffen" wurden als Schutz gegen das Böse und insbesondere gegen Unwetter verstanden, weshalb viele Feld- und Hofkreuze als Arma-Christi-Kreuze gestaltet wurden. Auch die bevorzugt in Dießen gefertigten Zinngitterkreuze zeigen vielfach die Arma Christi und sind deshalb in dieser Abteilung zu sehen.

In der Darstellung der fünf Wunden Christi ist eine vergleichbare Symbolhaftigkeit festzustellen. Sie stehen stellvertretend für die Verletzlichkeit der menschlichen Natur Jesu und führen gleichzeitig die heilbringende Wirkung der Passion vor Augen. Dem in der Frömmigkeitsgeschichte durch Visionen oft erweiterten Kanon der Wunden entsprechen eigens entwickelte Andachts- und Bildformen. So erfuhr die Schulterwunde Jesu durch eine Offenbarung des hl. Bernhard von Clairvaux besondere Verehrung und die Darstellung des Christus an der Geißelsäule mit der sichtbaren Schulterwunde wurde wiederum von der hl. Crescentia von Kaufbeuren geprägt, weswegen sie besonders in Süddeutschland weit verbreitet ist.

Christus der Sterbende – im Kreuz ist Tod

Das Sterben Christi am Kreuz ist der entscheidende Moment der Passion. In den synoptischen Evangelien wird dies als kosmisches Ereignis beschrieben, während dessen sich die Sonne verfinstert. Die Einsamkeit des Gekreuzigten und sein Gefühl der Gottverlassenheit äußern sich in seinen letzten Worten. Dies hat die Menschen seit jeher tief bewegt und so entstanden dramatische Bildwerke, in denen Jesus den Blick zum Himmel wendet und zu sprechen scheint. In der Ausstellung wird dies an mehreren barocken Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts nachvollziehbar.



Vor Schmerzen gekrümmt und völlig ausgezehrt hängt dieser Christus am Kreuz. Auf expressive und drastische Weise wird das Leiden des Gekreuzigten in den Mittelpunkt gestellt. Dieses Kruzifix stammt von Georg Gebhart (1908-1980), der seit 1937 in Isny im Allgäu lebte (vgl. Kat.-Nr. 18).



Der ausdrucksstarke Blick der Figur ist voller Verzweiflung im Sterben nach oben gerichtet. Mit geöffnetem Mund, in dem sogar Zähne und Zunge zu erkennen sind, erhebt Christus seine Stimme zu Gott (vgl. Kat.-Nr. 29).

Diesem Thema wurden Kreuzigungsgruppen zugeordnet, denn stellvertretend für die trauernde Menschheit befinden sich Maria und Johannes, manchmal auch Maria Magdalena, unter dem Kreuz. Sie stehen als Einzige dem Sterbenden bei, wobei sie hilflos in tiefem Leid verharren oder, wie Maria Magdalena, in Tränen aufgelöst den Kreuzesstamm umklammern. Im Moment seines Sterbens tröstet Jesus gleichzeitig die Trauernden, indem er ganz im Sinne des christlichen Liebesgebotes Johannes und Maria auffordert, sich zukünftig als Mutter und Sohn zu begreifen.

Dem Gläubigen sollte Jesu Sterben aber auch als Vorbild für das eigene Sterben dienen, denn in seinen letzten Worten bestätigt er sein endgültiges Gottvertrauen: "Es ist vollbracht!" Diese Hoffnung auf den tiefen Sinn der Heilsgemeinschaft, des Lebens und des Sterbens, drückt sich zeichenhaft im sakramentalen Handeln des Priesters aus, der die Sterbesakramente spendet. Die Versehgarnitur und das Sterbekreuz gehörten deshalb als lebensbegleitende Sakramentalien zur religiösen Grundausstattung des Katholiken. Während die Versehgarnitur in einem typischen Beispiel des 20. Jahrhunderts in dieser Abteilung zu sehen ist, zeugen Sterbekreuze des 18. bis 20. Jahrhunderts von der Vielfalt dieser Objektgruppe.

Christus der Erlöste – im Kreuz ist Leben

Der Dramatik des Todeskampfes und der größten, auch sich äußerlich abzeichnenden Anspannung folgt die Erlösung von Schmerz und Angst. Diese menschliche Grunderfahrung ist im Sterben Jesu in besonderer Weise erfüllt, denn gerade dies führt die Welt zur Erlösung und zur Befreiung vom ewigen Tod. So zeigen Bildwerke seit dem 14. Jahrhundert immer wieder den verstorbenen Erlöser, dessen Haupt auf die Schulter gesunken ist.

Dass das Kreuz dennoch das Symbol des ewigen Lebens ist, wird besonders im Bild des Kreuzes als grünender Baum deutlich. In der Sammlung befindet sich ein spätgotisches Kruzifix, dessen Kreuzbalken als Astkreuz gebildet ist. Der Lebensbaum ist die heilsgeschichtliche Antwort auf den Baum des Todes, der im Paradies zum Sündenfall von Adam und Eva führte. Dieses Symbol der christlichen Zuversicht wird in Verbindung mit Symbolen der Sterblichkeit besonders deutlich. So befindet sich am Stamm des Kreuzes häufig ein Totenschädel mit Gebeinen. Dieser Schädel steht für den Urtyp des Menschen, Adam, der mit Eva durch den Sündenfall den Tod in die Welt gebracht hat. Der christlichen Legende gemäß soll das Kreuz Christi aus dem Holz des Paradiesbaumes gefertigt und auf dem Grab Adams aufgerichtet worden sein. Diese symbolische Deutung des Heilsplanes wird sinnfällig in jenen Kruzifixen, in denen das Kreuz auf einem mächtigen Schädel wurzelt. Diese seltenen Darstellungen haben sich in mehreren Beispielen in der Sammlung erhalten und sind in dieser Abteilung zu sehen. Die rankenumflorten geschmiedeten Grabkreuze, die ebenfalls in der Sammlung anzutreffen sind, repräsentieren diesen Gedanken am Ort der Bestattung, wo sie als Lebensbaum das Grab bezeichnen.



Die Darstellung des geschundenen, aber verstorbenen und damit erlösten Christus, der sich in diesem Bildwerk mit einem ausgezehrten Körper und dem expressiv gestalteten Lendentuch zeigt, entspricht der sich im 13. und 14. Jahrhundert entfaltenden Passionsmystik (vgl. Kat.-Nr. 40).

Kreuzschatzkammer

Während einerseits auf die Trennung von künstlerisch anspruchsvollen Arbeiten und Erzeugnissen der "Volkskunst" verzichtet wurde, sieht das Konzept andererseits am Ende der Ausstellung eine Schatzkammer vor. In diesem optisch abgetrennten Bereich werden kleinere Objekte gezeigt, die aufgrund ihrer Materialität und der Qualität ihrer Verarbeitung als besonders kostbar eingestuft werden können. Nach Material geordnet scheint diese Abteilung eine Abweichung vom Gesamtkonzept darzustellen, da dieses besonders den inhaltlichen Hintergründen der Kruzifixe verpflichtet ist. Das Hauptaugenmerk liegt jedoch auch hier nicht auf Materialklassen und Technologien, sondern vielmehr auf der Bedeutung und dem Symbolwert der Materialien. So wurden Partikel des Kreuzes Christi in besonders kostbare Reliquienkreuze eingefügt, womit dem Objekt insgesamt ein besonderer religiöser und materieller Stellenwert zukommt. Silber und Elfenbein repräsentieren mit ihrem materiellen und ästhetischen Reiz die hohe Bedeutung des Heilsgeschehens und die Makellosigkeit des Gottessohnes. Rubine stehen symbolisch für das Blut Christi und verweisen mit der ihnen eigenen Kostbarkeit auf dessen Heilsbedeutung. Zahlreiche weitere Beispiele ließen sich anführen; ihnen gemeinsam ist die Achtung für die religiösen Inhalte, die ihren Ausdruck in Material und kunstfertiger Bearbeitung findet.



Blick in die Schatzkammer mit den aus Elfenbein geschnitzten Kruzifixen (vgl. Katalog Seite 224-237)



Um die Bedeutung der Kreuzigung Christi zu unterstreichen, wählten Künstler und Auftraggeber oft besondere Werkstoffe. Unter anderem aus Silber, Bronze oder Porzellan entstanden wertvolle kleinplastische Kreuze in hoher Qualität. Schimmernde und glänzende Oberflächen waren nicht nur edel, sondern versinnbildlichten auch die Reinheit des Gottessohns (vgl. Katalog Seite 188-237).

Die Neugestaltung der Kruzifixsammlung im Stadtmuseum Kaufbeuren

Wie man unterschiedlich interessierte Besucher dazu bewegen kann, etwa 90 ähnliche Objekte eingehend zu betrachten

Die Auseinandersetzung mit der Kruzifixsammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums und deren Präsentation im neu eröffneten Museum reicht bis in die Bewerbungsphase um den Gesamtauftrag zur Gestaltung des Museums zurück. Die Ausarbeitung einer konkreten Präsentationsidee dieser Spezialsammlung war eine von zwei Gestaltungsproben, die im Rahmen eines Gestaltungswettbewerbes abzugeben waren. Beide waren für die Beauftragung von gleichem Gewicht. Den Wettbewerbsunterlagen beigelegt war ein sogenanntes Drehbuch mit Vorgaben und Informationen zum vorgesehenen Raum, zur Sammlung, zu den Inhalten und zu den zu vermittelnden Botschaften. Damit lag eine hervorragende Konzeption und wissenschaftliche Bearbeitung vor, die nicht nur die Inhalte zeitgemäß aufbereitete, sondern auch eine tragfähige didaktische Struktur aufwies, die folglich nur noch gestalterisch umgesetzt werden musste.

Ein Museumsbesuch erzeugt ganz allgemein und quasi automatisch ein Raum-Zeit-Erlebnis, das jeder einzelne Besucher ganz individuell mitgestaltet. Anspruch und zentrale Aufgabe der Museumsgestaltung muss also sein, den Ablauf bzw. die Reihenfolge der Wahrnehmungen im Sinne der vorgesehenen Vermittlungsdramaturgie zu steuern. Die Besucher sollen laut Drehbuch im ausgewählten Raum zuerst zu den Bereichen "Einführung" und "Hauptteil" gelangen, bevor sie die sogenannte "Schatzkammer" erschließen und über den früher vorhandenen und baulich wieder freigelegten Ausgang ihren weiteren Rundgang im Museum fortsetzen.

Die architektonischen Vorgaben des Raumes mit seiner lang gestreckten Form und dem charakteristischen Kreuzgewölbe erzeugen per se eine Art "sakraler Anmutung". Unser Gestaltungsansatz beschäftigte sich deshalb mit Methoden, diese themengerechte Raumwirkung zu erhalten und die Architektur als übergeordnete Gestaltungsklammer zu nutzen. Eine Umsetzung der drei Abschnitte sollte deshalb nicht zu einer Verbauung oder Zerteilung des Raumes führen. Unser Entwurf sieht zwei mittig im Raum stehende Tafelelemente vor, welche die Raumeinheit bewahren und dennoch zur beabsichtigten Einteilung in die Zonen "Einführung" und "Hauptteil" führen und vom räumlichen Zuschnitt her gruppentaugliche Dimensionen aufweisen. Die Ausbildung der für Einzelbesucher geeigneten sogenannten "Schatzkammer" durch eine halbtransparente Raumschale schafft eine themengerechte Exklusivität und intime Wirkung im Inneren.

Die zweite Aufgabe galt der Präsentation der Ausstellungsabteilung über die Schriftstellerin Sophie La Roche.

Die Gesamtwirkung jedoch, die räumliche Dimension und die Raumthemeneinheit bleiben wiederum erhalten (Abb. 1).

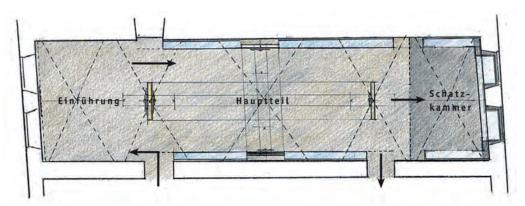


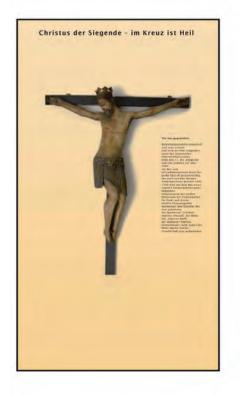
Abb. 1: Grundriss des Raumes der Kruzifixsammlung mit Themenstruktur

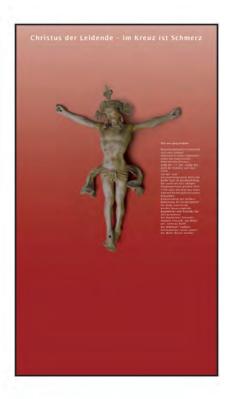
Diese Raumthemenstruktur führt zu einer freien Bewegung der Besucher im Raum, einer entsprechend freien Auswahl der Themenangebote und damit zu einer Aufhebung einer zwangsläufigen Reihenfolge. Eine beabsichtigte Wahrnehmungsdramaturgie, die dennoch den Blick der Besucher lenkt, muss sich also weiter gehender Mittel bedienen.

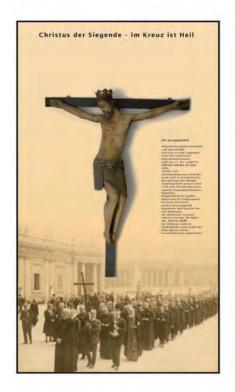
Die konkrete Methodik ist auch hier schon in den Vorgaben zur didaktischen Struktur im Drehbuch angelegt. Aufgabe war es, eine Hierarchisierung der Inhalte und eine deutliche Hervorhebung der Hauptvermittlungsebene gestalterisch umzusetzen. Der sogenannte "Hauptteil" gliedert sich dabei in vier gleichberechtigte Sequenzen, die ich zur Veranschaulichung hier kurz skizziere:

Die Kaufbeurer Kruzifixsammlung deckt mit ihren über 300 Objekten, von denen etwa 90 in der Dauerausstellung gezeigt werden, einen Zeitraum von über 900 Jahren ab. Es ließe sich also im Prinzip ein chronologischer Überblick über die kunst- und frömmigkeitsgeschichtliche Entwicklung im zweiten christlichen Jahrtausend darstellen, was allenfalls ein Fachpublikum ansprechen dürfte. Das Konzept verfolgt deshalb einen sogenannten theologisch-anthropologischen Ansatz, also eine Methode, die eine für jeden Besucher nachvollziehbare menschliche Erfahrungsebene in den Mittelpunkt stellt. Denn in der Art und Weise der Darstellung des Gekreuzigten werden die zeitlosen Aspekte menschlicher Erfahrungen nachvollziehbar: Erfahrungen von Leiden und Tod sowie von Erlösung und Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod. Im Konzept werden folgende vier Darstellungsarten des gekreuzigten Christus und die jeweils entsprechende menschliche Erfahrungsebene benannt:

- Der siegende Christus Sieg gegen "das Böse"
- Der leidende Christus Krankheit, Krieg, Folter, Grausamkeit
- Der sterbende Christus Sterben, Tod, Trauer
- Der erlöste Christus Hoffnung auf ewiges Leben.







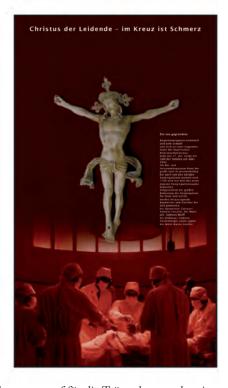
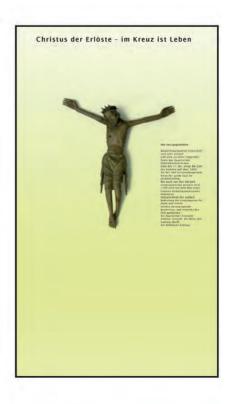
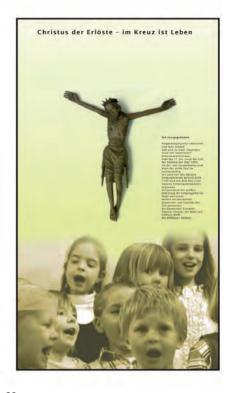


Abb. 2: Gestaltungsentwurf für die Trägerelemente der vier









Hauptexponate; oben: Farbwirkung, unten: fotografische Umsetzung

Diesen Leitthemen ist im wissenschaftlichen Konzept jeweils ein aussagekräftiges Großexponat zugeordnet. Die Themen treten in der Gestaltung als raumaktive Hauptvermittlungselemente mit Hauptexponat, Sequenzüberschrift und -text deutlich in den Vordergrund gegenüber den zugeordneten wandseitigen Vitrinen der jeweiligen Vertiefungsebene mit weiteren Exponaten. Dabei übernimmt die Präsentationsfläche des Hauptexponats eine aktive Rolle zur intuitiven, bildhaften Vermittlung der menschlichen Erfahrungsebene. Im Wettbewerbsbeitrag wurde dazu eine Bandbreite möglicher Umsetzungen zur Diskussion gestellt. Das Spektrum reichte von abstraktsymbolischer Farb- bzw. Lichtwirkung, konkreter Materialwirkung, objekthaft-inszenatorischer Darstellung bis hin zu fotografischer Umsetzung mit Empathie erzeugenden Motiven als plakativste Form (Abb. 2).

Im weiteren Diskussions- und Gestaltungsprozess haben wir uns schließlich für eine objekthaft-symbolische Umsetzung entschieden. So werden die in der Längsrichtung des Raumes einander zugewandten Themen "Christus der Siegende" und "Christus der Erlöste" auf einer symbolhaft überstrahlenden bzw. sphärischen Lichtfläche präsentiert. In der Querrichtung des Raumes mit der Gegenüberstellung der Themen "Christus der Leidende" und "Christus der Sterbende" ist die Präsentationsfläche zweischichtig aufgebaut und mit objekthaften, zersplitterten bzw. verkohlten Hohlwänden als Hintergrundwirkung versehen. Die beiden Hauptexponate werden mit einem Abstand von knapp 30 cm davor auf einer schwarzen, nach unten hin zunehmend transparenten Lochblechplatte montiert (Abb. 3).

In der Kombination mit der direkten Wirkung des charakteristischen Hauptexponats, ergänzt durch textliche Erläuterung, erkennt der Besucher die Merkmale und Zuordnung zur jeweiligen Darstellungsart und deren Differenzierungen auch in den Exponaten der Vertiefungsebene. Diese "Schule des Sehens" mag vielen Besuchern eine neue und ungewöhnliche Sichtweise verschaffen, die zur eingehenden Betrachtung der Objekte motivieren soll (Abb. 4). Denn das scheinbar Vertraute unter einem ungewöhnlichen Blickwinkel neu zu erleben, bietet auch hier, in der neu präsentierten Kruzifixsammlung, neue, inspirierende und im besten Sinne persönliche Einsichten. Kein schlechtes Angebot – oder?

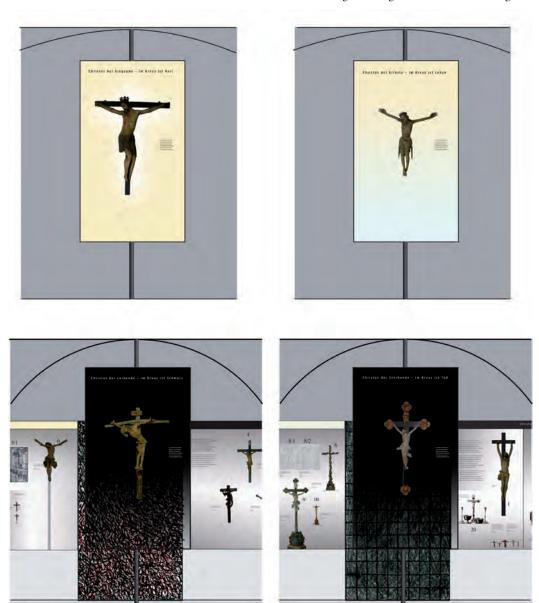
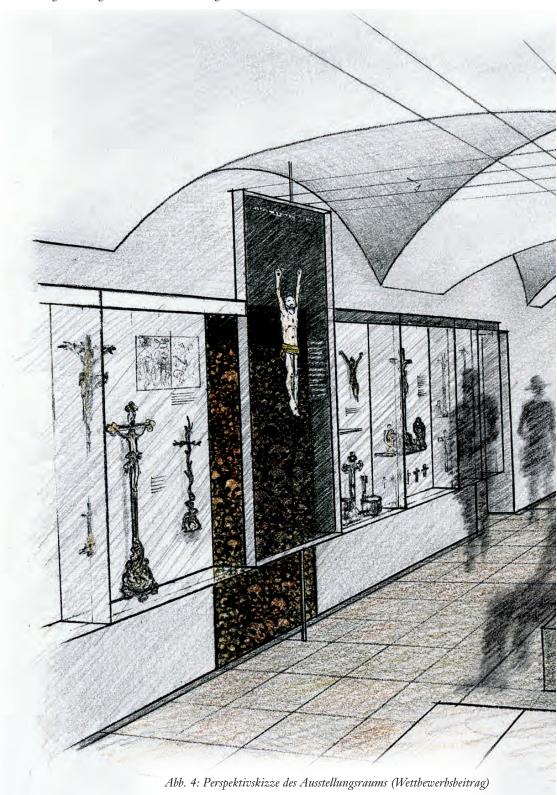


Abb. 3: Überarbeiteter und realisierter Gestaltungsentwurf für die Präsentation der vier Hauptexponate





Ein mittelalterlicher Kruzifixus (um 1200) aus der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren

Neue Erkenntnisse durch Untersuchungen und Arbeiten am Lehrstuhl für Restaurierung der Technischen Universität München

Zu den herausragenden Stücken des Kaufbeurer Stadtmuseums gehört ein aus Pappelholz geschnitzter Kruzifixus (Inv.-Nr. 3076), der 91 cm hoch und ca. 90 cm breit ist. Zu dem Werk war lediglich bekannt, dass es 1936 mit der Sammlung von Pfarrer Richard Wiebel (1869-1945) dem Städtischen Museum in Kaufbeuren übereignet wurde. Seitdem wird der Kruzifixus in Kaufbeuren verwahrt. Pfarrer Wiebel, in Irsee tätig, hat, öfter zusammen mit Hugo Schnell, schriftliche Beiträge zur lokalen Kunst verfasst und auch einen Aufsatz zu Kruzifixen publiziert. 1 Vielleicht von Pfarrer Wiebel - oder auf dessen Veranlassung - wurde der Kruzifixus auf ein neu gefertigtes Holzkreuz montiert. Dem Haupt des Gekreuzigten aufgesetzt ist eine aus Eisenblech gefertigte Krone, ein wegen des Materials eher ungewöhnliches Requisit bei mittelalterlichen Bildwerken. Im genannten Aufsatz schreibt Pfarrer Wiebel "... dass es keine Schablone gibt, nach welcher jedes einzelne Kruzifix sofort genau und sicher datiert werden kann. Die Stilperioden greifen in einander über, ältere und neuere Auffassung betätigen sich nebeneinander ... Bei Restaurationen sind Glieder ergänzt, Kronen entfernt, Lendentücher abgeändert, die ursprüngliche Fassung verdorben, das alte Bild auf ein neues Kreuz befestigt worden ... "Diese Einschätzung hat bis heute Gültigkeit und zeigt die komplexe Fragestellung, vor der Wissenschaftler bei der Einordnung eines Kruzifixes stehen.

Soweit zu übersehen, hat lediglich Eduard Syndicus in seiner 1954 vorgelegten Dissertation über Süddeutsche Kruzifixe der romanischen Zeit den Kaufbeurer Kruzifixus berücksichtigt. Er erwähnt das Kruzifix recht ausführlich in seiner Beschreibung der Bestände des Kaufbeurer Museums: "In der reichen Kruzifixsammlung, die der Pfarrer Richard Wiebel 1936 dem Heimatmuseum in Kaufbeuren vermachte, befinden sich einige romanische Bronzekruzifixe von gewohnter Form und drei Holzkruzifixe von ziemlicher Eigenart. Nur das Erste gehört direkt zur romanischen Kunst. Die beiden anderen sind später entstanden, wiederholen aber bewusst die romanischen Kunst. Die beiden anderen sind später drei Kruzifixe entstand gegen Ende der romanischen Zeit, um 1250 in Landsberg am Lech. Seine Höhe beträgt 92, seine Breite 89,5 cm. Die Fassung ist nicht alt, doch mag der rotbraune Schurz an ein ehemaliges Purpurtuch erinnern. Auch die spätere Metallkrone könnte auf eine frühere – tiefer sitzende – zurückverweisen. Seltsam ist die Stückelung der Schulterpartien, die

Wiebel, Richard: Das Kruzifix. Zusammenstellung der stilistischen Merkmale der Kruzifixdarstellungen von ca. 1000 bis 1800, in: Deutsche Gaue. Zeitschrift für Heimatforschung, Bd. X, 5. Lieferung, Doppelheft 189 und 190, o. J.

Syndicus, Eduard: Süddeutsche Kruzifixe der romanischen Zeit, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, 1954 (Manuskript).



Abb. 1: Romanisches Kruzifix mit ergänzten Kreuzbalken des 20. Jahrhunderts, Gesamtansicht vor der Restaurierung

zwischen Rumpf und Armen vermittelt. Der erste Eindruck wird sehr gestört durch die viel zu kleinen Füße. Sie wurden wahrscheinlich einmal abgestoßen und kleiner nachgeschnitzt. Ergänzt man in der Phantasie die ursprüngliche Form, so erkennt man immer klarer die nicht geringe Qualität der Arbeit. Es ist ein ganz einheitlich durchgeformter Leib, gesund und stark, von fleischiger Fülle, aber auch von muskulöser Straffheit, besonders im Oberkörper. Wie in einer plötzlichen Welle von Schmerz hat sich die Hüfte nach links gebogen, die Knie nach rechts, das Haupt in Gegenbewegung wieder nach links. Das Lendentuch lässt diese Schmerzstöße auf seine Weise in scharfen Geraden und Winkeln nachklingen. Es sind lauter Züge, die über die romanische Kunst schon hinausführen. Nur das Haupt bewahrt, bei aller neu empfundenen Passions-Haltung, noch sehr viel von der Gehaltenheit und stillen Leidenskraft des romanischen Christkönigs. Die plastische Rundung und Fülle sowie der glatte Lendenschurz lassen wie beim Altenstädter Kruzifix an eine Bekanntschaft mit italienischen Werken denken."³

Syndicus' Vorschlag, die ursprüngliche Form in der Phantasie zu ergänzen, wurde am Ende des mehrjährigen Projektes am Lehrstuhl für Restaurierung aufgegriffen und digital umgesetzt. Die digitale Rekonstruktion mit der Ergänzung der Füße und des Lendentuchs ist ein plausibler Vorschlag, wie der Korpus hinsichtlich seiner Form in romanischer Zeit ausgesehen haben könnte. Die nebenstehende Abbildung zeigt diesen rekonstruierten Zustand mit dem auf die romanische Fassung freigelegten Kruzifixus. Welche Untersuchungen, Überlegungen und Schritte notwendig waren, um zu diesem Ergebnis zu kommen, zeigen die nun folgenden Ausführungen.

Die Freilegung am Lehrstuhl für Restaurierung

In Vorbereitung der Neukonzeption des Kaufbeurer Stadtmuseums und der damit einhergehenden Neupräsentation der Kruzifixsammlung durfte der Lehrstuhl für Restaurierung der Technischen Universität München einige Werke der Sammlung konservieren bzw. restaurieren. Bei der Sichtung und Diskussion des Bestandes wurde im Jahr 2007 auch der mittelalterliche Kruzifixus nach München in die Werkstätten des Lehrstuhls der TU mit dem Ziel gebracht, Klarheit über Alter, ursprüngliches Aussehen und Originalität des Bildwerkes zu gewinnen. Schnell war klar, dass es sich bei diesem Werk um eine mittelalterliche Arbeit handelt. Alle Überlegungen und Vermutungen, ob sich vielleicht eine barockzeitliche Wiederholung eines alten Bildwerkes oder eine noch jüngere Nachahmung in diesem Werk verbirgt, waren damit gegenstandslos. Diese anfänglichen Unsicherheiten sind verständlich: die Figur war vielfach übermalt, offensichtlich waren die Füße plumpe Ergänzungen und die metallene Krone wirkte wie eine Zutat aus einer Requisitenkiste. Der Gekreuzigte vermittelte den Eindruck einer mehr als provinziellen, volkstümlichen Schnitzerei, welche durch wenig qualifizierte Hände neu angemalt und bei der fehlende Teile mehr schlecht als recht nachgeschnitzt

³ Syndicus, S. 129.

⁴ Die hier vorgestellten Arbeiten wurden von der Ernst von Siemens Kunststiftung entscheidend gefördert. Im Jahresbericht der Ernst von Siemens Kunststiftung 2008–2009 wird die Fördermaßnahme auf S. 66f. vorgestellt (hier mit der zu frühen Datierung "um 1150"). Auch im Jahresbericht von 2010/11 werden die Maßnahmen beschrieben (S. 62f.).

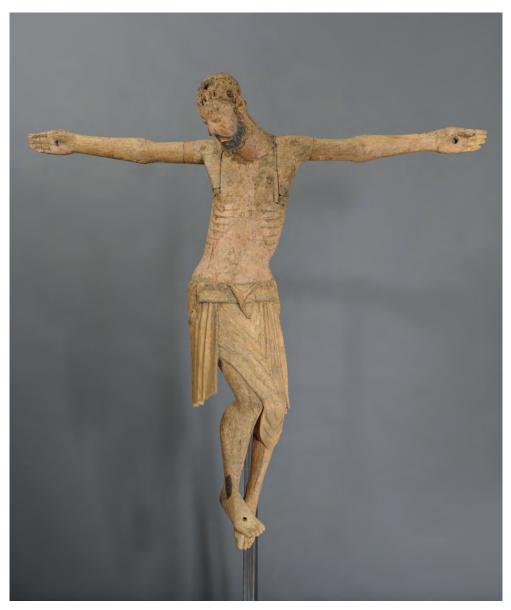


Abb. 2: Gesamtansicht des romanischen Kruzifixus nach der Freilegung mit virtuellen Ergänzungen der Füße und des Lendentuchs über dem linken Knie. Auch die hängende Stoffbahn an der rechten Seite Christi ist virtuell ergänzt.

wurden. Auch die relativ geringe Größe des Bildwerks – 91 cm Höhe – ließ anfangs eher an eine barockzeitliche Arbeit denken, die später mehrmals überarbeitet wurde.

Auch Eduard Syndicus hatte bereits in seiner Disseration mit der Einordnung des Kaufbeurer Exponats gerungen. So schreibt er: "Dem gotischen Bildhauer gefielen noch die aufrechte Haltung und die klar überschaubaren Verhältnisse des romanischen Corpus, aber er musste sie im Einzelnen vollkommen umgestalten. Verzichtete er schon auf die gotische Ausschwingung des Leibes, so lockerte er den ganzen Umriss des Körpers auf und zog ihn über der Hüfte eng zusammen. Die senkrechten Falten des Lendentuches ließ er bestehen, aber die Symmetrie wusste er durch den Spalt an der rechten Seite und die Ausbiegung des rechten Knies zu vermeiden. Die Unterschenkel ließ er noch, wie beim Forstenrieder [Kruzifix – E.E.], nebeneinander und verband dann die gebogenen Füße mit einem Nagel. Auch sollte der Körper nicht mehr stehen, sondern an den Armen hängen. So unbeholfen er in manchem war, im Gesicht wusste er einen edlen Ausdruck des Schmerzes zu geben."5

Die Untersuchungen am Lehrstuhl für Restaurierung der TU München belegten, dass der Gekreuzigte bereits im späteren Mittelalter mehrmals überfasst wurde und auch in der Barockzeit eine neue Bemalung erhielt. In Vorbereitung dieser Neufassung wurden ältere mittelalterliche Farbschichten in einem erheblichen Umfang entfernt. Die Überarbeitung der Barockzeit beschränkte sich nicht nur auf den Auftrag einer neuen Farbfassung. In Zusammenhang mit dieser Neubemalung wurden auch die ursprünglich waagrecht ausgebreiteten Arme knapp unterhalb der Achseln abgesägt, jeweils ein kleines Keilstück eingesetzt und die Arme wieder angedübelt und verleimt. Dadurch veränderte sich die Haltung der Christusfigur entscheidend. Zusammen mit den aufgemalten auffälligen Wundmalen wurde Christus, entsprechend der vorherrschenden barocken Auffassung, als am Kreuz hängender, toter Körper dargestellt. Auch beide Füße wurden bei dieser Instandsetzung neu geschnitzt. Ob zu dieser Zeit die zu diesem Typus des Gekreuzigten nicht passende Krone beim Bildwerk verblieb, ist ungeklärt. Wohl erst kurz vor 1900 erfolgte eine weitere Neufassung des Gekreuzigten, auf dieser wurden später patinierende Lasuren aufgebracht und die Wundmale nachgemalt.

Die Situation zu Beginn unserer Arbeiten am Kruzifixus muss man sich nochmals verdeutlichen: In der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren sind ca. 300 Kruzifixe verwahrt – teils kleine, unscheinbare Stücke, aber auch zahlreiche qualitätvolle, mittelalterliche und nachmittelalterliche Werke unterschiedlichster Größe und Erhaltung. Und mitten in diesem Konvolut fand sich ein Werk, dessen Einschätzung von "mittelalterlich" bis "nachbarock" reichte. Sollte tatsächlich in diesem Bestand ein bislang von der Wissenschaft übersehenes Werk des 13. Jahrhunderts oder gar ein noch älteres Bildwerk erhalten sein? Die anfänglichen Fragestellungen lauteten also: Wie alt ist das Bildwerk? Welche Teile des Bildwerks sind entstehungszeitlich und welche Teile gehören einer späteren Überarbeitung an? Mit welchen anderen Darstellungen des Gekreuzigten ist der Kaufbeurer Kruzifixus vergleichbar? Wie viele Fassungen in welcher Qualität und Technik sind an dem Bildwerk vorhanden? Alle genannten Fragen waren

⁵ Syndicus, S. 161.

zu beantworten, ohne Eingriffe am Kunstwerk vorzunehmen und ausschließlich durch Beobachtung und Vergleiche zu belegen. Schließlich, nach klaren und präzisen Fragestellungen, waren kleinste Probenentnahmen durchzuführen und die durch Beobachtung fixierten Erkenntnisse zu verifizieren und zu dokumentieren. Solche "einfachen" Fragen sind eine Herausforderung und für Studierende ideal: Kruzifixe werden angeschaut und nicht nur zur Kenntnis genommen; die Typologie der Darstellungen des Gekreuzigten wird "erkannt" und nicht nur rezipiert, endlich kann das theoretische Wissen über Schnitz- und Fasstechniken angewandt werden – und nichts, was man gelernt oder gesehen oder gelesen hat, trifft zu: der Kaufbeurer Kruzifixus ist ein Unikat wie jedes "echte" Kunstwerk. Es erfordert Jahre intensiver Auseinandersetzung, ein solches Werk zu verstehen, seine spezifischen Charakteristika zu erkennen, zu analysieren und zu bewerten.

Die Untersuchungen konnten letztlich belegen, dass auf dem mittelalterlichen Bildwerk mehrere mittelalterliche Fassungen liegen, eine umfassende barocke Neugestaltung erfolgte und schließlich diese barocke Neugestaltung nochmals überfasst wurde.

Auf Grundlage der erarbeiteten Untersuchungsergebnisse wurden mögliche Bearbeitungsalternativen mit den Verantwortlichen diskutiert. Folgende Alternativen standen zur Diskussion:

- Pflege und Reinigung des erhaltenen Bestandes
- Abnahme der Übermalung der Jahre um 1900 und Präsentation der barocken Überfassung
- Abnahme der späteren Überfassungen einschließlich der barocken Überfassung und Freilegung der ursprünglichen Polychromie

Schließlich wurden folgende Entscheidungen getroffen: Wegen der inzwischen erkannten bemerkenswerten Qualität des Bildwerkes und der wenig qualitätvollen Neubemalung des späten 19. Jahrhunderts sollte diese letzte Überfassung aufgegeben werden. Durch die Untersuchungen war zwar das Vorhandensein einer barocken Polychromie sicher belegt, jedoch waren zur Qualität dieser barocken Bemalung durch die punktuellen Untersuchungen keine Aussagen möglich. Eine Entscheidung über die Alternative drei war also zurückzustellen, bis gesicherte Aussagen zur barocken Farbfassung vorlagen. Eine gesicherte Erkenntnis zur Qualität der barocken Bemalung war nur zu erzielen, indem an der Figur diese barocke Fassung vollständig freigelegt wurde.

Abgesehen von den grundsätzlichen Vorbehalten, die in Verbindung mit einer Freilegung, also einer Abnahme einer späteren Fassung an Bildwerken, verbunden sind, wie etwa das Problem der Zerstörung einer jüngeren Bemalung und damit auch des Verlustes von "Geschichtlichkeit", gehören Freilegungsarbeiten an Skulpturen zu den restauratorischen Arbeiten, die erfahrungsgemäß einen sehr hohen Arbeitsaufwand erfordern. Kleinteilige Musterflächen erbrachten den Nachweis, dass die barockzeitliche Oberfläche, einschließlich deren gealterter Firnisüberzüge, nur auf mechanischem Weg freizulegen ist. Die Arbeiten waren also ausschließlich unter dem Mikroskop mit dem Skalpell und anderen geeigneten Werkzeugen durchzuführen. Der Arbeitsaufwand für

die Abnahme der Malschicht des späten 19. Jahrhunderts, also die Freilegung der barocken Oberfläche, erforderte ca. 1.500 Arbeitsstunden.

Das Ergebnis dieser Freilegungsarbeiten ist auf der nebenstehenden Abbildung 3 sowie auf den Abbildungen 7, 21 und 22 zu sehen. Die barocke Fassung war nahezu vollständig erhalten. Die relativ dickschichtige Bemalung bestand im Wesentlichen aus einer mit Bleiweiß pigmentierten Ölfarbe, der in geringem Umfang zur Tönung des Inkarnates andere Farbmittel beigemischt waren. Die teils pastos aufgesetzten Wundmale und Geißelhiebe waren mit roten Farbmitteln aufgesetzt. Der Firnisüberzug am gesamten Bildwerk bestand aus gelösten Naturharzen, die zwischenzeitlich erheblich nachgedunkelt waren. Insgesamt gewann der Körper deutlich an plastischer Qualität und die bildhauerischen Merkmale der mittelalterlichen Schnitzerei wurden besser erkennbar. Deutlicher wahrnehmbar wurden aber auch die Unstimmigkeiten zwischen plastischer Form und späterer Polychromie, als dies im Zustand der Überfassung des späten 19. Jahrhunderts ersichtlich war. Die Qualität der barockzeitlichen Polychromie in Auffassung, Durchführung und Gestaltung malerischer Details war bestenfalls als "mittelmäßig" einzustufen. Allerdings war sie weitgehend komplett, gut und geschlossen erhalten. Genau diese Eigenschaften aber korrespondierten hinsichtlich Fassungskonzeption nicht mit der ursprünglichen Idee. Die relativ dramatische Darstellung der Wundmale wirkte plakativ und unpassend zur Konzeption des geschnitzten Werkes. Zur Bewertung der Qualität der barocken Fassung ist ein Blick auf die gleichzeitigen Ergänzungen der Füße hilfreich: Ein Bemühen um die Wiederherstellung der anatomischen Form ist erkennbar - mehr als ein hilfloses Bemühen aber auch nicht. Die barocke Polychromie ließ diesen Versuch ebenfalls erkennen, aber letztlich war die barocke Bemalung auf einer ziemlich rabiat vorbereiteten Oberfläche erfolgt. Die Vorstellung, dass beispielsweise ein Abt von Ottobeuren oder derjenige eines anderen Klosters in Süddeutschland in seiner Kirche ein Werk mit einer so einfach barocken Bemalung geduldet hätte, erscheint abwegig. Gleichwohl erfolgte die Freilegung der barocken Fassung am Lehrstuhl für Restaurierung mit dem Anspruch einer verlustfreien Abnahme der Überfassung und des Erhalts auch der Firnisschichten.

In einem weiteren Zwischenschritt erfolgten erneut punktuelle Untersuchungen. Vor allem auf der Rückseite oder an den nicht einsehbaren Flächen der Arme und der Oberschenkel des Bildwerkes wurden Freilegungsmuster durchgeführt, um Sicherheit über die Möglichkeit einer Abnahme der barockzeitlichen Fassung zu erarbeiten und zu klären, ob deren Abnahme für die darunter liegenden mittelalterlichen Fassungen schadensfrei zu bewerkstelligen wäre.

Nach Abwägung der zahlreichen Argumente für oder gegen eine Abnahme der barocken Polychromie wurde entschieden, diese aufzugeben und die ursprüngliche Fassung der Figur freizulegen. Auch diese Freilegung erfolgte mechanisch und unter dem Mikroskop und erforderte insgesamt einen Arbeitsaufwand von ca. 1.700 Arbeitsstunden.

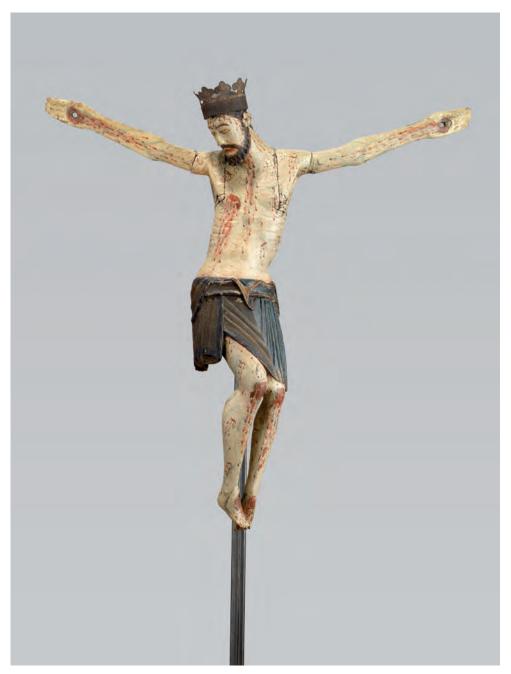


Abb. 3: Romanischer Kruzifixus mit aufgesetzter Eisenkrone nach Freilegung der barocken Überfassung. Das Lendentuch auf der rechten Körperseite weist noch die Überfassung des späten 19. Jahrhunderts auf.

Beschreibung des Kruzifixus vor Beginn der Freilegungsarbeiten

Der Körper des Gekreuzigten hängt nicht senkrecht, die Hüfte schwingt nach rechts aus und beide Oberschenkel sind nach links gebogen: Körper und Füße zeigen also einen deutlichen "Knick", welcher durch das Lendentuch teils kaschiert, teils durch dessen Faltenverlauf betont wird.



Abb. 4: Gesamtansicht vor der Restaurierung

Das Haupt Christi ist nach rechts geneigt, so dass die linke Gesichtshälfte samt dem linken Ohr gut sichtbar ist. Die Arme, wie der Körper aus Pappelholz geschnitzt, waren ursprünglich ein einziges Werkstück und auf der Rückseite jochartig mit einer relativ komplizierten Verblattung in die Schulterpartie eingefügt (vgl. Abb. 15). Deswegen sind auf der Vorderseite, nahe den Brustwarzen, die senkrechten Stoßfugen zu erkennen. Diese Montageform ist im 12. und 13. Jahrhundert im süddeutschen Raum häufiger zu finden. Gesichert wurden die Arme durch vier vorderseitig eingeschlagene kleine Holzstifte. Die Arme sind nahezu waagerecht dem Körper angefügt. Diese Stilmerkmale wie auch die Königskrone (vgl. Abb. 1) lassen das Bildwerk dem Typus des lebenden Christkönigs zuordnen. Betrachtet man die Fußstellung, muss diese Zuordnung differenziert werden. Die Füße waren ursprünglich von einem Nagel gehalten, die Fußstellung entspricht also dem "Drei-Nagel-Typus", dabei überdeckte der rechte Fuß den linken. Diese Fußstellung in Verbindung mit den nahezu waagrechten Armen und der metallenen Krone verweist hinsichtlich der Entstehungszeit auf eine Phase der Entwicklung zwischen Christkönig und dem am Kreuz verstorbenen Gottessohn.



Abb. 5: Aufnahme der Rückseite während der Untersuchung







Das Haupt

Das Haupt des Gekreuzigten ist trotz aller Schäden bemerkenswert gut erhalten und zeigt zahlreiche qualitätvolle Details, etwa den in Locken sich einkringelnden Bart, der zu den Wangen hin mit einer markanten, gratartigen Kontur begrenzt ist, die in den Oberlippenbart übergeht. Das Haupt, Details des Bartes und auch die charaktervoll geschnitzten Ohren zählen zu den schönsten und ausdruckskräftigsten Partien der Skulptur. Das Haupthaar und die Schädelkalotte sind mehrfach überarbeitet: ein großer Holzstift an der linken Schläfe ist zurückzuführen auf einen ehemals eingesteckt gewesenen Strahl, einen sogenannten Kreuznimbus, der schon lange vor der Umgestaltung des Bildwerkes in der Barockzeit entfernt worden ist. Im Haupt sind insgesamt fünf Montagestellen nachweisbar, in denen aus Holz oder auch aus Metall gefertigte Strahlenbündel oder auch Heiligenscheine fixiert gewesen sein könnten. Noch vorhandene Holzdübel bzw. Löcher und Bohrungen für Stifte lassen diese Annahme zu.

Die Haare sind mehrfach überschnitten bzw. der Schädel begradigt. Diese Überarbeitungen sind wohl in Zusammenhang mit dem Aufsetzen der metallenen Krone geschehen, deren exakter Sitz auf dem Haupt nicht mehr zu belegen ist. An der rechten Seite des Hauptes, am Übergang von Hals zu Schulter, sind noch die Reste einer schon sehr früh abgearbeiteten Haarsträhne zu erkennen, das Haupthaar lag also in Strähnen der Schulter auf. Das Haupt ist leicht nach unten gesunken und nach rechts geneigt, die Gestaltung von Augäpfeln und Lidern ist so, dass man nicht sicher entscheiden kann, ob die Augen ursprünglich geöffnet oder geschlossen waren – die Bemalung, die dieses Detail in der Entstehungszeit sicher deutlich kenntlich gemacht hat, ist hier verloren.

Abb. 6-8: Detailaufnahmen des Kopfes vor der Restaurierung (oben), nach der Freilegung der barocken Fassung (Mitte) und nach der Freilegung auf die romanischen Fassungsreste (unten)

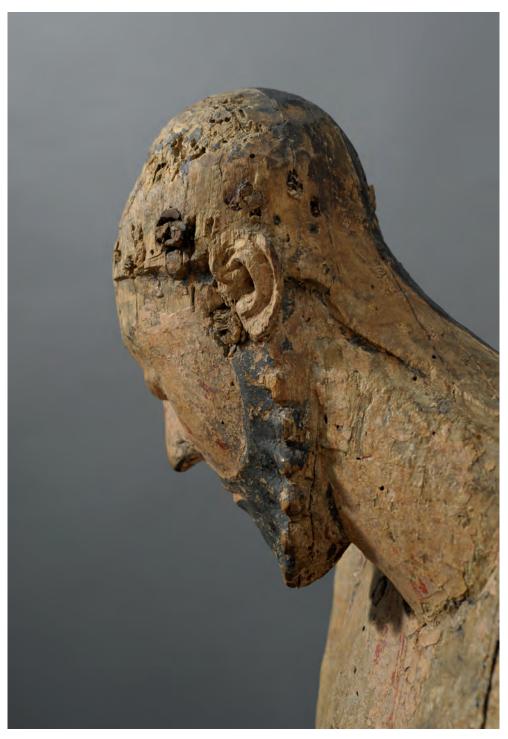


Abb. 9: Romanischer Kruzifixus, nach Abschluss der Arbeiten: Haupt, Nacken und Halspartie mit angedeuteten Haarsträhnen

Die Armstellung

Es wurde bereits erwähnt, dass in der Barockzeit die Armstellung geändert wurde. Um einen "hängenden" Körper vorzustellen, wurden die ehemals aus einem Stück gefertigten, jochartig montierten Arme in den Oberarmen abgesägt. An beiden Armen wurden kleine Zwickelstücke so eingeleimt, dass der Körper an den nach oben gerichteten Armen hing. Diese barockzeitlichen Korrekturen wurden 2012 entfernt und die Arme wieder in die durch die Fasern des Holzes bestimmten Ebenen gefügt. Um die durch die Sägeschnitte entstandenen Verluste am Holz auszugleichen, wurden kleine Holzstücke geschnitzt, die nach entsprechend modellierten Mustern hinsichtlich Größe, Breite und Form dem ursprünglichen Bestand entsprechen dürften. Wegen der Trennung der Arme waren neue Dübelverbindungen erforderlich. Diese Dübelverbindungen



Abb. 10: Um Klarheit über eventuell unter der Fassung verborgene Montagen zu erhalten, wurde der Kruzifixus in der Archäologischen Staatssammlung München geröntgt. Die Röntgenaufnahme zeigt den linken Armansatz mit barockzeitlicher Fügung, gesichert mit einem Eisennagel. (7ß KV; 10 mA)

wurden repariert und die Arme entsprechend am Körper angefügt. Das Arm-Joch bedingte vorderseitig "Ausspannungen", die als schmale Holzstücke erkennbar sind. Diese entstehungszeitlichen separat gefertigten Passstücke perfektionieren und überbrücken die relativ komplizierte Fügung von Arm-Joch und Körper.

Das Lendentuch

Ursprüngliche Gestaltung und Veränderungen am Lendentuch sind komplex: Man glaubt einen Gürtel oder ein breites Band zu erkennen. Das Lendentuch ist tief an den Hüften angebracht, fast wirkt es so, als ob es herabrutschen würde. Ein Knoten ist nicht erkennbar. Das Lendentuch ist an der rechten Hüfte so um den Gürtel bzw. das Band geschlungen, dass es hier in senkrechten Falten herabfällt. Etwa unter dem Bauchnabel ist das Lendentuch um den Gürtel in einer Art eingeschlagen, die in Wirklichkeit nicht möglich wäre. Ähnliches ist auch an der linken Seite des Gekreuzigten zu erkennen. Die Falten des Tuches bilden mittig ein dreieckiges Element, das den Schwung der Oberschenkel aufnimmt. Form, Gestaltung und Aussehen des Lendentuches waren schon zu Anfang der Untersuchung am Lehrstuhl für Restaurierung ein Kriterium, das auf eine mittelalterliche Entstehung der Figur hinwies. Auch dass am Lendentuch in späterer Zeit Überschnitzungen erfolgt sind, war schon zu Beginn der Arbeiten klar. In welchem Ausmaß diese Überarbeitungen tatsächlich stattgefunden haben, wurde erst deutlich, nachdem auch die barockzeitliche Fassung abgenommen worden war und am





Abb. 11 und 12: Lendentuch vor Beginn der Freilegung (links) und nach Beendigung der Freilegung auf die mittelalterliche Fassungsebene (rechts)

linken Bein des Gekreuzigten Schnittspuren (Abb. 13) sichtbar wurden, die den ursprünglichen Verlauf des Lendentuches belegen: Dieses war sehr viel größer als heute, es reichte über beide Knie. Der untere Saum verlief in der Vorderansicht von links nach rechts – und reichte am linken Fuß des Gekreuzigten bis etwa zur Mitte des Schienbeines. Auch der "Schurz" an der rechten Seite Christi war deutlich länger. Um eine Vorstellung dieser ursprünglichen Form des Lendentuches zu ermöglichen, wurde ein Gipsmodell angefertigt, dieses nachgeschnitzt und am Computer virtuell gefasst. Abbildung 14 vermittelt eine Vorstellung dieses ursprünglichen Lendentuches. In derselben Abbildung sind auch die entsprechend der Fußstellung rekonstruierten Füße zu sehen. Auch diese Überarbeitungen am Lendentuch stammen aus der Phase vor der barocken Neufassung.

Die hier knapp geschilderten zahlreichen und erst heute nachvollziehbaren Überarbeitungen verweisen auf einen langen "Gebrauch" des Kruzifixus im Kult, zumindest auf seine Anerkennung und Beachtung als verehrungswürdiges Bild. Es ist bis heute nicht gelungen, den ursprünglichen Standort des Kruzifixus zu ermitteln. Man darf mit einiger Wahrscheinlichkeit vom süddeutschen, vielleicht schwäbischen Raum ausgehen.



Abb. 13: Ansicht der Beine mit Schnitzspuren des abgeschnitzten Lendentuchs.



Abb. 14: Romanischer Kruzifixus nach Abnahme aller späteren Fassungen mit dem virtuell ergänzten Lendentuch und mit provisorisch aus Holz ergänzten Füßen

Die Beobachtungen belegen ferner, dass die "Modernisierungen" an der Figur darauf abzielten, dem Christus ein den jeweiligen Vorstellungen entsprechendes Aussehen zu vermitteln. Alle späteren Überarbeitungen erreichten aber nicht die Qualität der ursprünglichen Gestaltung. Auch die mehrmaligen spätmittelalterlichen Überfassungen, von denen nur noch Reste vorhanden waren, lassen die Vermutung zu, dass der Gekreuzigte über Jahrhunderte in einer Kirche aufgestellt und verehrt worden ist. Die geringe Größe des Korpus lässt eher an ein Altarkreuz denn an ein an der Wand aufgehängtes Werk denken. Ein Chorbogen-Christus scheidet auf Grund der Größe wohl aus. Es ist schwierig, aus Holz geschnitzte Kruzifixe zu finden, die über Jahrhunderte auf einem Altar standen – jedenfalls in dieser Größe. Bekannte Beispiele einer langen Verehrung von Kruzifixen beziehen sich auf lebensgroße oder überlebensgroße Werke, die später auch in Retabel an zentraler Stelle eingefügt wurden. Ob ein solcher Umgang mit diesem Kruzifixus erfolgte, bleibt Spekulation.

Eine genaue Datierung von Bildwerken dieser Zeit, besonders nach relativ umfassenden Überarbeitungen und Umgestaltungen, ist nicht einfach. Mittels einer Radiocarbon-Datierung wurde mit großer Wahrscheinlichkeit eine Entstehung in den Jahren zwischen 1120 bis 1260 bestimmt; innerhalb dieses Zeitraumes ist wiederum eine Entstehungszeit zwischen 1155 und 1220 am wahrscheinlichsten. Ein Datierungsverfahren für die metallene Krone mit naturwissenschaftlichen Methoden ist nicht bekannt. Aus formalen Gründen wäre eine Entstehung der Krone im beginnenden 13. Jahrhundert möglich.

In die Bearbeitung dieses Kruzifixus (Untersuchung, Dokumentation, Freilegung und Restaurierung) sind sehr viel Zeit und Arbeit investiert worden, und alle Arbeiten wurden so geplant und ausgeführt, dass Verluste bei den Freilegungsarbeiten minimiert wurden.

Auf der Rückseite der Figur haben sich bemerkenswert große Flächen der ursprünglichen Polychromie erhalten. Die Untersuchungen führten zu der Vermutung, dass diese Polychromie großflächig am Körper, auch an den Vorderseiten, erhalten geblieben ist. Die frühen punktuellen Erkenntnisse haben sich in großen Teilen bestätigt, aber in wesentlichen Teilen waren sie nicht zutreffend. So wurden die umfassenden Veränderungen am Lendentuch, die oben bereits beschrieben wurden, tatsächlich erst nach Abnahme der Überfassungen in vollem Umfang deutlich.

Die eigentliche künstlerische Gestaltung der ursprünglichen Polychromie ist nur fragmentarisch erhalten, die malerischen Details sind nur noch zu erahnen bzw. auf der Rückseite zu erkennen. Trotz dieser Verluste sind Ausdruck, Qualität und Aura der Figur überzeugend, die geschilderten Veränderungen sind bei genauer Betrachtung nachvollziehbar und erkennbar. Von wenigen millimetergroßen Ausnahmen abgesehen, wurden kaum Retuschen bzw. Kittungen ausgeführt. Durch die Untersuchungen und die Freilegungsarbeiten wurde wieder ein bislang kaum bekanntes Werk des frühen 13. Jahrhunderts gewonnen, das den Besuchern des Stadtmuseums Kaufbeuren und nicht zuletzt der Forschung erstmals in dieser Form zugänglich wird.



Abb. 15: Auf der Rückseite ist die Überblattung an der Schulter gut zu erkennen, die beide Arme an der Schulter befestigt. Sichtbar sind auch die Holzstifte, welche die Überblattung fixieren sowie die Einritzungen der Holzflächen zur besseren Haftung von Abklebungen.

Dank

Zahlreiche Personen waren an den umfangreichen Untersuchungen und an der Restaurierung der Figur beteiligt.

Grundlegende Dokumentationsarbeiten

Frau Dipl.-Restauratorin Kathrin Adelfinger und Frau Dipl.-Restauratorin Janine Walcher erstellten 2007 und 2008 die ersten grundlegenden Dokumentationsarbeiten.

Analysen der Malschichten

Analysen der Malschichten erarbeiteten die Herren Christian Gruber und Dipl.-Chemiker Martin Mach, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege; Zentrallabor.

Bestimmung der Holzart

Die Holzartenbestimmung führte Frau Dipl.-Restauratorin Isabell Raudies aus.

Interpretation der Querschliffe

Frau Dr. Cristina Thieme, Lst. Restaurierung TUM, half bei der Interpretation der zahlreichen Querschliffe.

Röntgenaufnahmen

Herr Egon Blumenau, Archäologische Staatssammlung Bayern, sowie Dipl.-Restauratorin Stefanie Gasteiger und Dipl.-Restauratorin Ina Schneebauer-Meißner, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege München, fertigten die Röntgenaufnahmen an.

C14-Datierung

Die C14-Datierung verdanken wir Dr. Georges Bonani und Dr. Irka Hajdas, ETH Zürich, Laboratory of Ion Beam Physics.

3D-Darstellungen

Dipl.-Restaurator Felix Horn erstellte und organisierte 3D-Darstellungen und virtuelle Ansichten.

Bildhauerische Rekonstruktion

Die bildhauerischen Rekonstruktionen am Lendentuch und an den Füßen fertigte Bildhauer und Restaurator Friedrich Mayet, Oberammergau.

Freilegungsarbeiten

Es ist nicht zu verantworten, so umfangreiche Arbeiten nur mit Studierenden durchzuführen – weder ist die Kontinuität der Arbeiten zu gewährleisten, noch ist es im Sinne eines Studiums, in diesem Umfang an einem Kunstwerk die erforderlichen Arbeiten zu bewerkstelligen. Bei den Freilegungsarbeiten arbeiteten die Studierenden Seraina Schulze und Michaela Tischer mit. Frau Dipl.-Restauratorin Kerstin Wittenburg führte über Jahre hinweg einen Hauptteil der Arbeiten durch, vor allem in der Schlussphase mit wesentlicher Unterstützung durch Frau Dipl.-Restauratorin Anna Rommel. Frau Wittenburg und Frau Rommel ist der neue Blick auf den Kaufbeurer Kruzifixus zu verdanken.

Zahlreiche Hinweise bei Diskussionen vor dem Kruzifixus in der Restaurierungswerkstätte des Lehrstuhls verdanken wir Herrn Rupert Karbacher (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Restaurierungswerkstätten), Herrn Restaurator Edmund Melzl (ehemals Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Restaurierungswerkstätten) und Herrn Dr. Matthias Weniger (Bayerisches Nationalmuseum München). Für freundschaftlichen und kollegialen Rat danken wir insbesondere Herrn Klaus Endemann.

Frau Dr. Astrid Pellengahr und die Restauratorin des Stadtmuseums Kaufbeuren, Dipl.-Restauratorin Heide Tröger, förderten die Arbeiten nach Kräften. Beiden danken wir herzlich für die angenehme und erfolgreiche Zusammenarbeit.

Die Ernst von Siemens Kunststiftung, vertreten durch Herrn Dr. Heribald Närger, Herrn Prof. Dr. Joachim Fischer und Frau Gabriele Werthmann, förderte das Restaurierungsvorhaben in großzügigster Weise und ermöglichte mit ihrer Zuwendung überhaupt erst diese Arbeiten.

Allen Genannten darf für ihr Engagement und ihre Arbeit herzlich gedankt werden. Die oben stehenden Ausführungen samt allen Fotoaufnahmen sind das gemeinsame Werk aller Beteiligten.

Literatur

Syndicus, Eduard: Süddeutsche Kruzifixe der romanischen Zeit, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, 1954 (Manuskript).

Wiebel, Richard: Das Kruzifix. Zusammenstellung der stillstischen Merkmale der Kruzifixdarstellungen von ca. 1000 bis 1800, in: Deutsche Gaue. Zeitschrift für Heimatforschung, Bd. X, 5. Lieferung, Doppelheft 189 und 190, o. J.

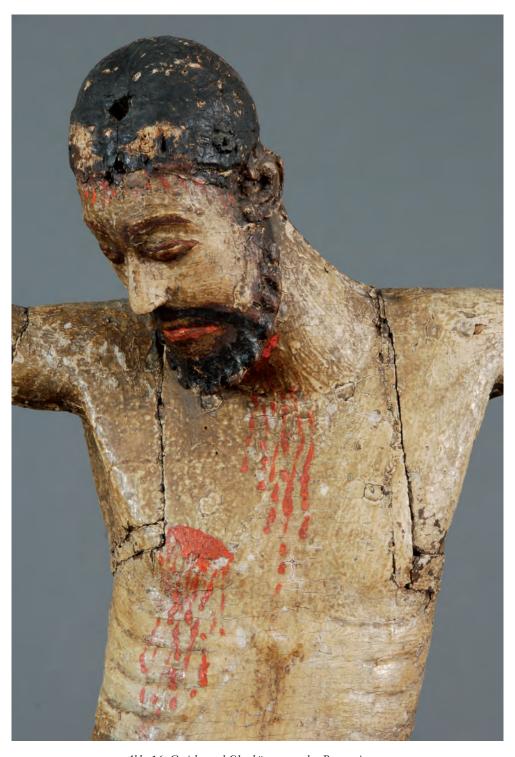


Abb. 16: Gesicht und Oberkörper vor der Restaurierung

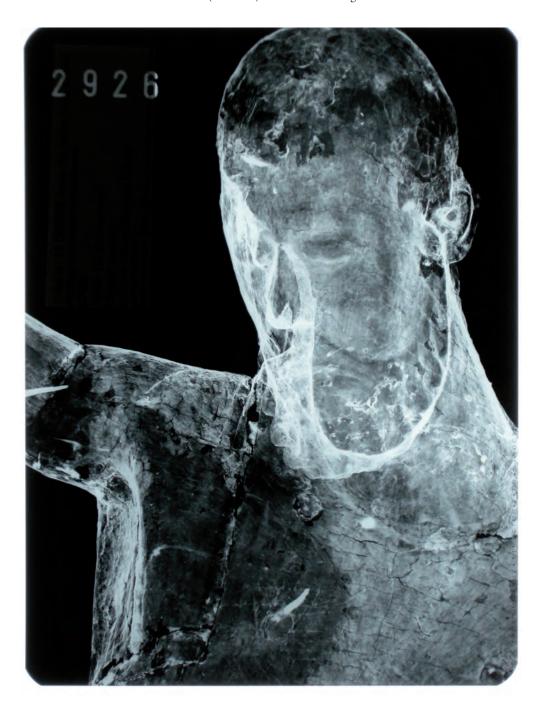


Abb. 17: Analoge Röntgenaufnahme von Gesicht und Oberkörper (X-Ray Nr. 12002926, 18. Februar 2008; kv 50 / mA 4,5 / min 2,0 / Focus 120 cm; Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Restaurierung Archäologie, München)

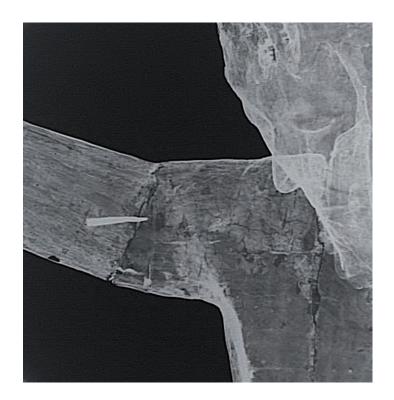




Abb. 18 und 19: Röntgenaufnahmen des rechten Armansatzes mit dem während der Barockzeit eingesetzten Keil (oben; 50 KV; 10 mA) sowie der Fußpartie mit den barockzeitlich ergänzten Füßen (unten; 50 KV; 10 mA; Aufnahmen: Archäologische Staatssammlung München))

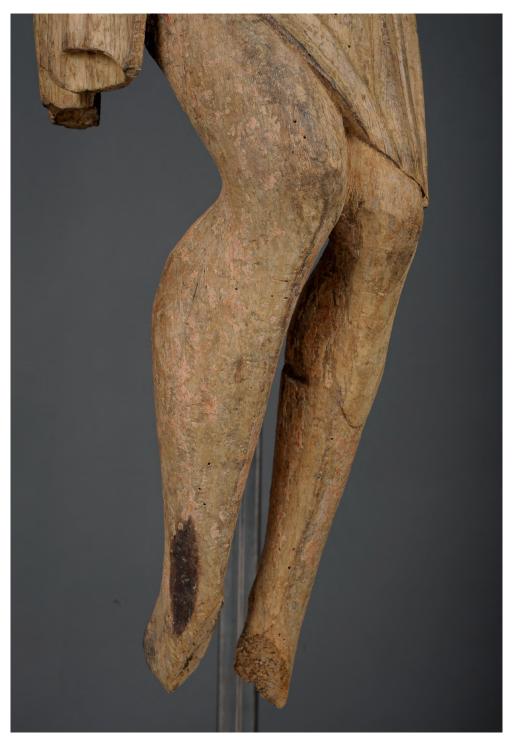


Abb. 20: Ansicht der Beine nach Abnahme der barockzeitlich ergänzten Füße. Gut zu erkennen sind die Schnittkanten, die auf dem Röntgenbild bereits sichtbar waren.



Abb. 21: Romanischer Kruzifixus nach Freilegung der barockzeitlichen Überfassung (Lendentuch noch mit Übermalung des späten 19. Jahrhunderts). Deutlich sichtbar ist die zeittypische Betonung der Leiden Christi durch aufgemalte Wundmale.

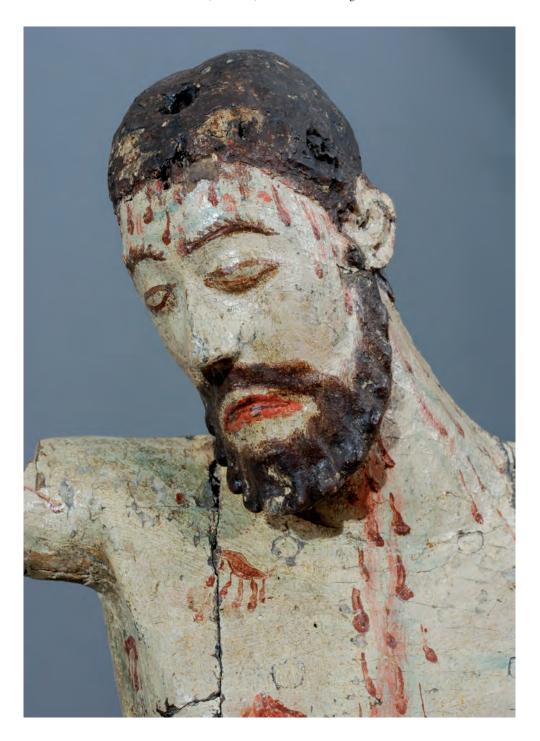


Abb. 22: Barockzeitliche Polychromie des romanischen Kruzifixus nach der Freilegung

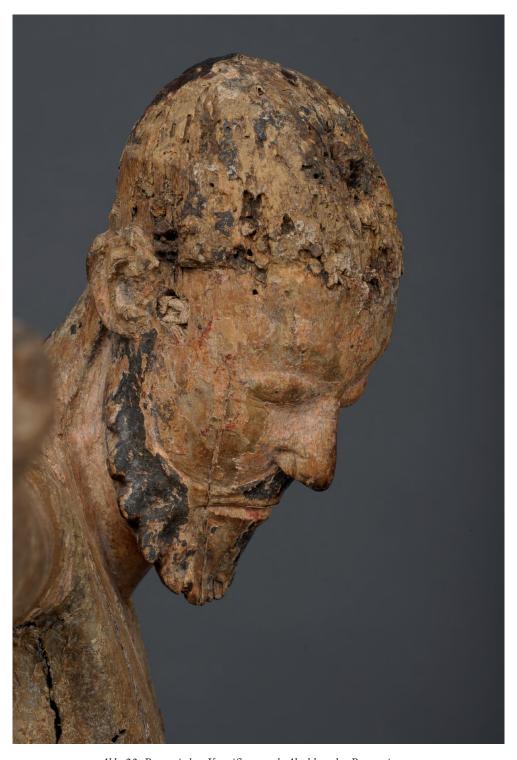


Abb. 23: Romanischer Kruzifixus nach Abschluss der Restaurierung

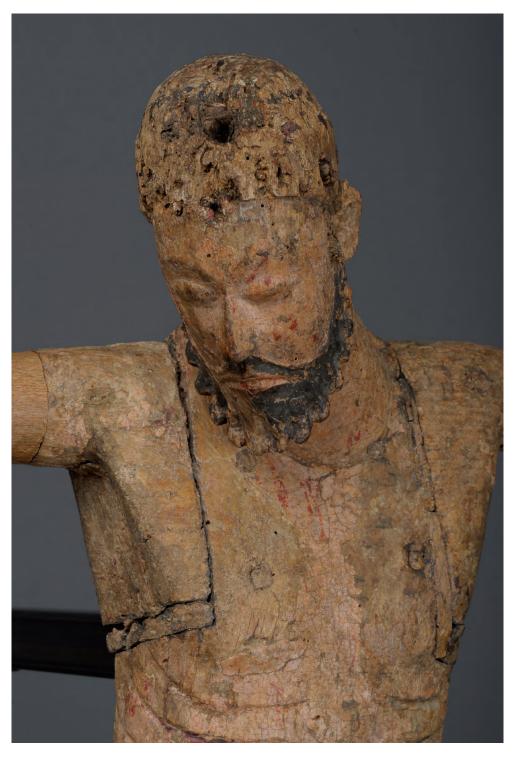


Abb. 24: Haupt und Brustpartie mit den vier gut erkennbaren Holznägeln der Befestigung der Schulterpartie mithilfe einer Verblattung

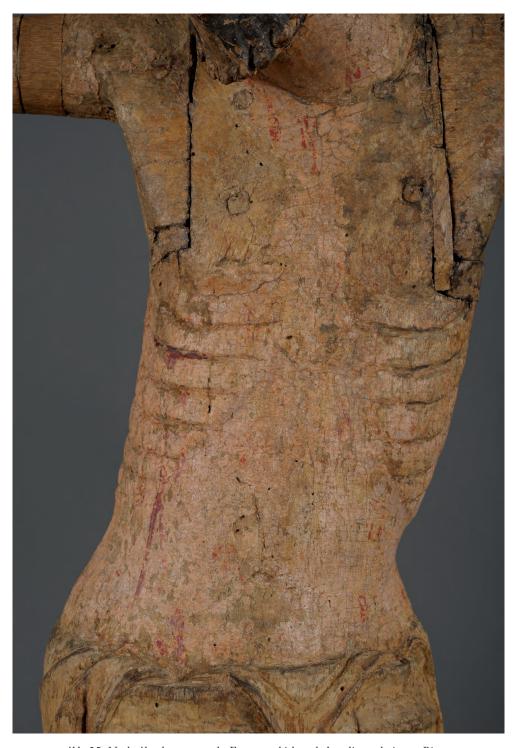


Abb. 25: Nach Abnahme von sechs Fassungsschichten haben die geschnitzten Rippen wieder Kontur erhalten.

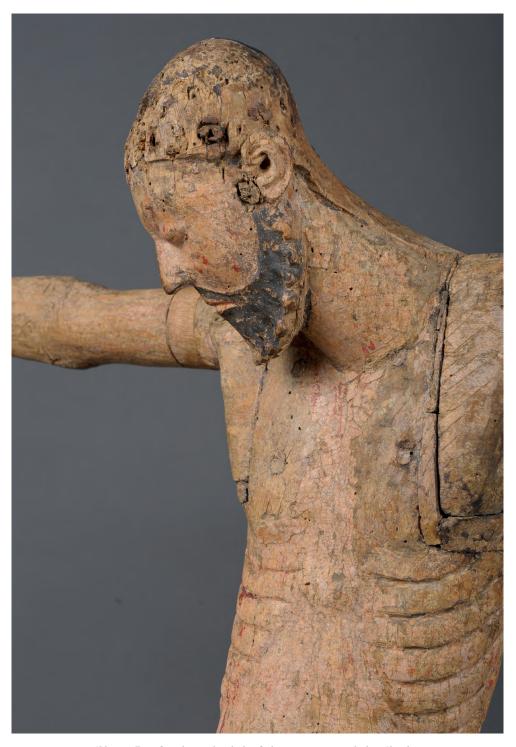


Abb. 26: Der Gesichtsausdruck des Gekreuzigten ist nach der Abnahme auf die romanische Fassung wieder würdevoll.



Abb. 27: Ansicht des Lendentuches von rechts



Abb. 28: Ansicht des Lendentuches von links

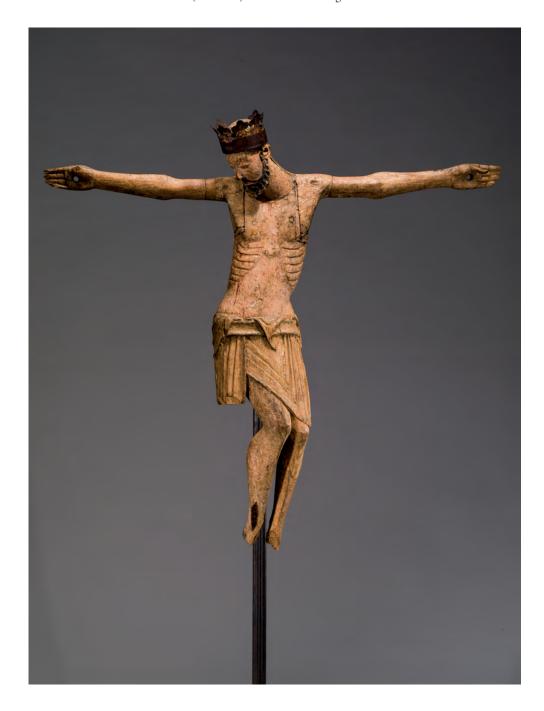


Abb. 29: Gesamtansicht des romanischen Kruzifixus mit aufgesetzter eiserner Krone nach Beendigung der Restaurierungsmaßnahmen



Abb. 30: Am Lehrstuhl für Restaurierung der TU München wurde der Korpus provisorisch auf ein neu erstelltes Holzkreuz montiert.

Das ursprüngliche Kreuz mag hinsichtlich der Proportionen ähnlich ausgesehen haben.

Zur künstlerischen Einordnung eines romanischen Kruzifixus aus der Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums

Die ersten großen geschnitzten Darstellungen des gekreuzigten Christus sind aus dem 10. Jahrhundert überliefert. In den folgenden drei Jahrhunderten nimmt die Zahl erhaltener Werke stetig zu - schon deutlich vor 1200 erreicht sie den dreistelligen Bereich. Sicher fanden neben metallenen auch hölzerne Exemplare als Altarkreuze Verwendung. Die Mehrzahl der heute erhaltenen Holzkruzifixe dürfte aber über Kreuzaltären sowie insbesondere im Triumphbogen der Kirchen gehangen oder etwa auf einem Triumphbalken gestanden haben. Häufig traten die Kreuze in Verbindung mit einer Lettneranlage auf, einer steinernen oder hölzernen Schranke, die den Priesterraum vom Laienraum trennte. Auch für den Kruzifixus aus der Sammlung Richard Wiebel ist eine solche ursprüngliche Bestimmung anzunehmen, trotz der vergleichsweise bescheidenen Dimensionen und trotz der Schwärzung durch Kerzenbrand, die auf eine - sicher spätere – niedrige Aufstellung schließen lässt. Der Katalogteil der 2005 von Manuela Beer vorgelegten Monographie "Triumphkreuze des Mittelalters" führt mutmaßliche 121 Triumphkreuze oder Überreste von Triumphkreuzanlagen auf, mit bewusster Beschränkung auf den Zeitraum zwischen 1150 und 1300 sowie mit einem Schwerpunkt auf das "deutsche Gebiet", wobei das Verzeichnis auch für diesen Bereich nicht vollständig und die Abgrenzung von anderen Gattungen im Einzelfall problematisch ist. 1 Die von Beer erfassten Arbeiten sind meist lebens- oder überlebensgroß, bis hin zu solch monumentalen Werken wie dem 3,25 Meter hohen "Großen Gott" in der Basilika von Altenstadt bei Schongau. Nur zwölf der Christusfiguren weisen eine Höhe unter 1,35 Meter auf, nur drei messen unter 1,20 Meter, nur eine unter 1,10 Meter, konkret 1,07 Meter.² Der Kaufbeurer Kruzifixus schließt sich an diese letztgenannten Werke an. Er kommt heute zwar nur auf 0,91 Meter, doch sind die originalen Füße nicht erhalten und die - einst vermutlich geschnitzte - Krone verloren. Allerdings wären jenseits von Beers Katalog, in dem auch der Christus aus der Sammlung Wiebel nicht verzeichnet ist, noch verschiedene weitere kleinere Arbeiten zu nennen, darunter der nur 65 cm große Gekreuzigte aus München-Milbertshofen im Bayerischen Nationalmuseum (Abb. 1).

Über die ursprüngliche Herkunft des Kaufbeurer Kruzifixus, der sich unter Umständen schon lange vor 1936 in der Sammlung von Richard Wiebel befand, ist leider nichts

Beer, Manuela: Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert. Mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler, Regensburg 2005.

Ebd., Kat.-Nr. 32 (Freiburg i.Br., Münster, sogenanntes "Böcklin-Kreuz"). Die beiden anderen Arbeiten sind ebenfalls bei Beer unter Kat.-Nr. 25 (117 cm; Ebstorf, Kreis Uelzen) und Kat.-Nr. 55 verzeichnet (111,8 cm; Jörl, Kreis Schleswig-Flensburg).



Abb. 1: Kruzifixus aus München-Milbertshofen, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 30/2059

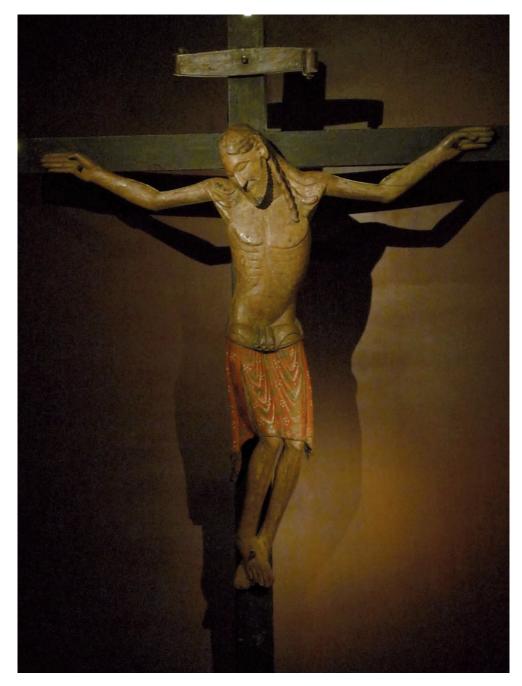


Abb. 2: Kruzifix in Stift Melk, ehemals in St. Ruprecht in Wien

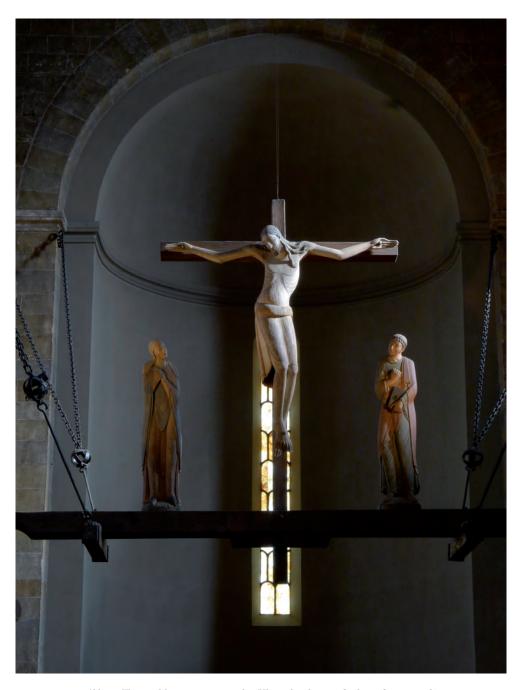


Abb. 3: Triumphkreuzgruppe in der Klosterkirche von Seckau (Steiermark)

Näheres bekannt; es heißt, er stamme "vermutlich aus der Gegend um Landsberg".³ Versucht man eine nähere Einordnung aus dem Objekt selbst heraus zu entwickeln, so verdient vor allem die starke Bewegtheit des Christuskörpers Beachtung. Harte Brüche auf der Höhe von Schultern, Hüfte und Knien verleihen der Silhouette eine markante Zickzackform. Für diese finden sich sowohl unter den groß- wie auch unter den kleinplastischen Christusfiguren der Romanik nur äußerst wenige Parallelen. Zu nennen sind hier vor allem ein 1,58 Meter hoher Christus in Stift Melk, der sich ehemals in St. Ruprecht in Wien befand (Abb. 2),⁴ sowie jener Gekreuzigte, der heute anstelle des ursprünglichen, sogenannten Gaaler Kruzifixus das Zentrum der Triumphkreuzgruppe in der Klosterkirche von Seckau in der Steiermark bildet und sogar 2,73 Meter in der Höhe aufweist (Abb. 3).⁵ Anzuschließen wäre unter dem bei Beer diskutierten Material lediglich noch ein weiteres Werk: das Kreuz in St. Xaver in Leoben, ursprünglich vielleicht aus dem nahen Stift Göss. Zwei der drei Werke befinden sich somit in der Steiermark, zudem im Abstand von nur etwa 30 Kilometern voneinander.

Als besonders eng verwandt erweisen sich dabei die Kruzifixe in Melk und Seckau. In beiden Fällen sind die Füße im sogenannten Dreinageltypus übereinander genagelt. Ähnlich kann man es auch für den Kaufbeurer Corpus erschließen, während beim Christus in Leoben beide Füße nebeneinander an das Kreuz geschlagen wurden.⁶ Die Christusfigur in Kaufbeuren ist zugleich ähnlich konstruiert wie jene in Melk und Seckau. Beide Arme waren mit den rückwärtigen Partien der Schultern ursprünglich aus einem Stück gearbeitet und mit dem Rumpf überblattet. Von vorn gesehen verläuft die entsprechende Fuge in Seckau und Melk genau in Verlängerung des Rumpfes, in Kaufbeuren ist sie etwas nach innen versetzt. Grundlegend unterscheiden sich die Kreuze jedoch in der Führung der Arme, sofern die in der jüngsten Untersuchung am Lehrstuhl für Restaurierung der Technischen Universtität München vorgeschlagene Rekonstruktion der Armhaltung des Kaufbeurer Corpus tatsächlich die ursprüngliche Disposition wiedergibt (vgl. Abb. 4-6). In Melk und Seckau sind die Arme stark angewinkelt, was ungleich besser und stimmiger zur bewegten Gesamtanlage der Bildwerke passt.⁷ Eine ruhigere Armhaltung beobachtet man jedoch ferner bei dem Kruzifix in

³ 26. Jahresbericht der Ernst von Siemens Kunststiftung München, Bericht 2008-2009 über die Arbeit der Ernst von Siemens Kunststiftung, München 2010, S. 66f., hier S. 66 (Erwin Emmerling).

Später in Privatbesitz; 1799 dem Stift Melk geschenkt, wurde er zunächst in der Kapelle des Melkerhofes in Wien aufbewahrt. Teils fehlerhafte Angaben zur Provenienz bei Beer, S. 388, Anm. 303, sowie S. 783; für die Maße ebd., S. 388, Anm. 303.

Beer, S. 781, dort Kat.-Nr. 108.

Die gekreuzten Beine findet man hingegen noch beim Kruzifix in St. Peter in Aflenz, das von Beer, S. 387f., als mit Melk und Leoben motivisch verwandt genannt ist, mit dieser Gruppe jedoch kaum formale Parallelen aufweist.

Man findet stark angewinkelte Arme noch bei einem Kruzifix im Diözesanmuseum von Klagenfurt und damit wiederum in der Steiermark. Es ist zwar ebenfalls stark bewegt, doch weist der Körper nicht den selben Zickzackschwung auf wie in Melk und Seckau (vgl. Hürkey, Edgar J.: Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter. Untersuchungen zu Gruppierung, Entwicklung und Verbreitung anhand der Gewandmotive, Worms 1983, Abb. 81). Etwas weniger akzentuiert ist die Armbeugung beim Kruzifix in Haidstein Kreis Cham (ebd., Abb. 87 bzw. Beer, Kat.-Nr. 40). Mit seinem schmalen Kopf weist es zugleich eine grundsätzliche Verwandtschaft mit dem Werk in Kaufbeuren auf, doch waren derartige Formen in der Zeit zu verbreitet, um daraus nähere Schlussfolgerungen zu ziehen.



Abb. 4: Detailaufnahme (Armhaltung) des Kruzifix in Stift Melk



Abb. 5: Detailaufnahme (Armhaltung) des Kruzifix in der Klosterkirche Seckau



Abb. 6: Detailaufnahme (Armhaltung) des Kruzifixus in der Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums

Cividale, auf das Beer zu Recht vergleichend mit Seckau verweist.⁸ Allerdings ist dort die Bewegung allgemein etwas zurückgenommen, so dass sich insgesamt eine stimmigere Gesamtwirkung ergibt als in Kaufbeuren.

Nach Beer sind die Figuren in Melk und in Seckau rückwärtig ähnlich gearbeitet. ⁹ In Kaufbeuren ist die Rückenpartie flach gehalten, der Hüftbereich ausgehöhlt. Andere frühe Kruzifixe wurden auch im Rückenbereich ausgehöhlt, doch sind diese Befunde bislang nicht systematisch dokumentiert. ¹⁰



Abb. 7: Detailaufnahme (Rippen) des Kruzifix in Stift Melk

Die Parallelen zwischen dem Kaufbeurer Corpus und jenen in Melk und Seckau beschränken sich nicht nur auf die Konstruktion und die allgemeine Anlage. So weist in allen drei Fällen die Brustpartie eine ähnlich starke Stilisierung auf. Die Rippen sind wenig plastisch behandelt, durch trennende Kerben kaum mehr als angedeutet (vgl. Abb. 7-9). Der Corpus in Melk bietet im Bereich des Lendentuchs mit den markanten Faltengirlanden und den über den oberen Wulst gelegten schlaufenförmigen Motiven

⁸ Beer, S. 401, Abb. 227, und S. 783. Für das Folgende ist von Bedeutung, dass es sich um einen Viernageltypus handelt.

⁹ Beer, S. 388, Anm. 303.

Recht ähnlich sind in dieser Hinsicht die Kreuze in Schaftlach, Schlehdorf sowie, mit deutlich schmalerer Aushöhlung, Enghausen gearbeitet; vgl. Weniger, Matthias: The debate on the dating of the crucifixes at Schaftlach, Enghausen, and Schlehdorf, in: Gerhard Lutz, Marietta Cambareri und Shirin Fozi (Hg.), Christ on the Cross and The Emergence of Medieval Monumental Sculpture, Based on a conference held at the Museum of Fine Arts Boston, October 17-18, 2008 (erscheint 2013).



Abb. 8: Detailaufnahme (Rippen) des Kruzifix in der Klosterkirche Seckau

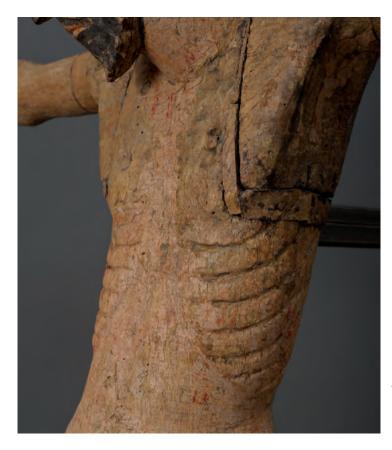


Abb. 9: Detailaufnahme (Rippen) des Kruzifixus in der Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums

ferner wenigstens im Ansatz Parallelen für die Drapierung des Kaufbeurer Lendentuches (vgl. Abb. 10 und 11). Dessen massiv asymmetrische und zugleich sehr abstrakte Wiedergabe, die fast ganz auf die naturalistische Nachahmung fallender Stoffmassen verzichtet und stark auf wenige geometrische Grundformen setzt, steht ansonsten in der Kunst ihrer Zeit weitgehend isoliert da. Nicht nur die großplastischen, selbst die kleinfigurigen Corpora aus Metall oder Elfenbein liefern keine Parallelen für eine derart zurückgenommene Behandlung. Neben der Monographie von Beer sei hierfür auf das von Maria Anczykowski und Edgar J. Hürkey zusammengetragene Vergleichsmaterial verwiesen. 11



Abb. 10: Detailaufnahme (Lendentuch) des Kruzifix in Stift Melk

Anczykowski, Maria: Westfälische Kreuze des 13. Jahrhunderts (Diss. Münster 1988), Münster 1992 (Westfalen, Sonderheft 26); Hürkey, Bild des Gekreuzigten, wie Anm. 7.



Abb. 11: Detailaufnahme (Lendentuch) des Kruzifixus in der Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums

Trotz der beschriebenen Analogien stammen die Kruzifixe in Kaufbeuren, Melk und Seckau sicher nicht aus einer Werkstatt. Der schmale Kopf in Kaufbeuren lässt sich in gewisser Weise noch mit Seckau vergleichen, sicher aber nicht mit der breiteren, scheibenförmigen Anlage in Melk. Sehr unterschiedlich sind ferner die Bärte gebildet. Das Kaufbeurer Objekt weist die langen, nach vorn eingerollten Locken auf, wie man sie von sehr vielen romanischen Kruzifixen kennt (vgl. Abb. 12). Die Vergleichsbeispiele in Melk und Seckau zeigen hingegen eine erheblich differenziertere Gestaltung mit sehr gleichmäßiger Binnenstrukturierung der einzelnen Löckchen, die aus der Distanz etwas an Werke der Archaik erinnert (vgl. Abb. 13). Umgekehrt fehlt bei den Beispielen in Melk und Seckau die markante, halbringförmige Andeutung des Brustbeins.

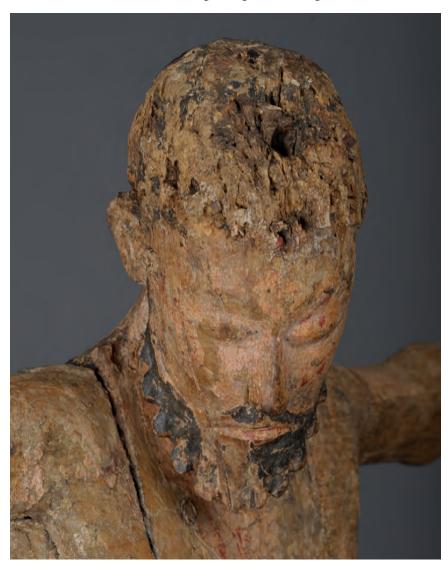


Abb. 12: Detailaufnahme (Bartlocken) des Kruzifixus in der Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums

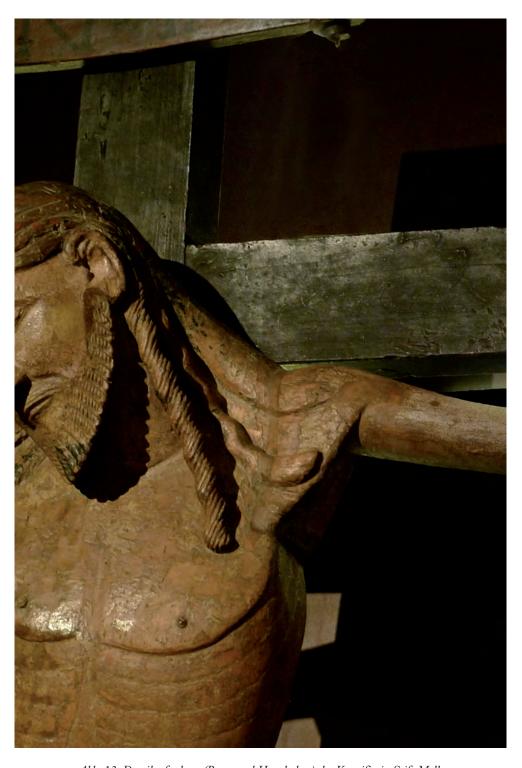


Abb. 13: Detailaufnahme (Bart- und Haarlocken) des Kruzifix in Stift Melk

Schon die Tatsache, dass nur ein Bruchteil der einst als vorhanden vorauszusetzenden Kruzifixe heute noch erhalten ist, warnt davor, aus den beschriebenen Parallelen vorschnell auf eine Lokalisierung des Kaufbeurer Corpus zu schließen. Zudem ist selbst die Schulzugehörigkeit des für Melk verantwortlichen Künstlers nicht gesichert. Nach Meinung von Beer verweisen, im Anschluss an Fillitz, die Formen der Figuren in Melk und Leoben auf den süddeutschen Raum, 12 doch dürfte der Zusammenhang mit Seckau weitaus enger sein. Herkunft und Verbreitung der miteinander verwandten Arbeiten legen für die gesamte Gruppe eine Entstehung in Wien oder in der Steiermark nahe. Die Verbindungen zwischen dieser Gruppe von Kreuzigungen und dem Kaufbeurer Corpus sind so eng, dass man kaum an einen Zufall denken mag. Gleichwohl wird man aus den geschilderten Gründen in diesem Fall eine Entstehung näher zu den Wirkungsgebieten von Richard Wiebel kaum ausschließen können.

Nur sehr allgemeine Aussagen lässt in diesem Zusammenhang leider auch das verwendete Material Pappelholz zu. Es wurde für Kruzifixe zwar seltener gewählt als, vornehmlich im Norden, Eiche sowie, insbesondere im Süden des Reichsgebiets, Lindenholz, doch ist Pappel bei den Figuren der Triumphkreuzgruppe in Seckau ebenso nachgewiesen wie bei einem Kruzifix im westfälischen Cappenberg. ¹³ Klaus Endemann hat herausgestrichen, dass Pappelholz für diese Zwecke verschiedene Vorteile bot, da es weniger zu Rissbildung und Schädlingsbefall neigte als andere Holzarten. ¹⁴

Deutlicher wird das Urteil über die zeitliche Einordnung ausfallen können. Nicht nur die Nähe zu Melk und Seckau, sondern schon der Dreinageltypus ganz allgemein schließen eine Entstehung deutlich vor 1200 aus. In dieselbe Richtung weist das Motiv der stark zur Seite gedrückten Knie, das oft, aber nicht zwangsläufig mit dem Dreinageltypus verbunden ist. 15 Auch die asymmetrische Grundanlage des Lendentuchs mit der weit über ein Knie herabgezogenen Gewandbahn, wie sie für die ursprüngliche Konzeption in Kaufbeuren erschlossen werden kann, findet sich vor allem bei um oder nach 1200 entstandenen Kruzifixen, und dies verteilt über ein weites geographisches Gebiet: Verwiesen sei auf Kruzifixe von Boppard am Rhein, Walsdorf in Hessen, Cappenberg und Osnabrück in Westfalen, Schönhausen in Mecklenburg, Freiburg im Breisgau in Baden, Forstenried und Regensburg (Diözesanmuseum, wohl aus Stift

Beer, S. 388; vgl. Fillitz, Hermann (Hg.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 1, Frühund Hochmittelalter, München und New York 1998, S. 407f.

Vgl. Beer, S. 48 und 781. Die Kruzifixe in Seckau und Leoben sind aus Linde geschnitzt, siehe ebd., S. 388, Anm. 303 und Anm. 304.

Klaus Endemann, Spurensicherung. Voraussetzung und notwendige Ergänzung kunstwissenschaftlicher Analysen. Zum Kruzifixus des ehemaligen Prämonstratenser-Klosters in Cappenberg, in: Anna Moraht-Fromm und Gerhard Weilandt (Hg.), Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag, Ulm und Stuttgart 2000, S. 11-37, hier S. 15.

Das Motiv wird dabei im weiteren Verlauf oft sehr bestimmend für die Gesamtwirkung der Bildwerke wie bei dem Christus der Triumphkreuzgruppe in Wechselburg (vgl. Beer, Kat.-Nr. 116). Beispiele des Viernageltypus liefern die Kruzifixe in Ursberg, Ehingen und Wessobrunn (vgl. Beer, Kat.-Nr. 113, bzw. Hürkey, Abb. 91 und 98).

Obermünster) in Bayern bis hin zu einem Exemplar in Brindisi. ¹⁶ Der ursprünglichen Konzeption in Kaufbeuren am besten vergleichbar ist vielleicht ein Kruzifix in Bozen-Gries in Südtirol. ¹⁷ Allerdings ließe sich in diesem Fall auch eine Parallele bei einem Werk aufzeigen, das heute weitaus früher datiert wird, dem Corpus in Düsseldorf-Gerresheim. ¹⁸

Die starke Stilisierung, wie man sie in Melk beim Gesicht, in Kaufbeuren bei Brustpartie und Lendentuch beobachtet, legt ebenfalls ein spätes Datum nahe; verwiesen sei im bayerischen Kontext etwa noch auf das Kreuz in München-Forstenried.¹⁹

Sollte bei dem Kaufbeurer Corpus schon ursprünglich auf die über die Schultern fallenden Locken verzichtet worden sein, wie sie bei den Werken des 10. bis 12. Jahrhunderts einen weit verbreiteten Standard bildeten, so wäre dies ein weiteres Indiz für eine relativ späte Entstehung. Verwiesen sei aus dem Raum Kaufbeuren etwa auf den großen Kruzifixus vom Georgenberg, der sich seit 1889 im Bayerischen Nationalmuseum in München befindet (Abb. 14).²⁰ Auch bei den Bildwerken in Seckau und Melk findet man diese seitlichen Locken. Leider lässt der Befund des Exemplars im Kaufbeurer Stadtmuseum in dieser Hinsicht heute kein Urteil mehr zu, ebenso wie bei der Frage nach der ursprünglichen Gestaltung der Augen. Vieles spricht dafür, dass sie ursprünglich geöffnet gezeigt werden sollten, doch muss auch dies letztlich Spekulation bleiben.

Bemerkenswert scheint endlich, dass, anders als vielleicht zu erwarten, ein reduziertes Format vor allem bei späten Kruzifixen zu beobachten ist. Die oben genannten Kruzifixe unter 135 cm, wie sie bei Beer verzeichnet sind, entstammen durchweg erst dem 13., oft sogar dem fortgeschrittenen 13. Jahrhundert.

Auch wenn die späteren Veränderungen einer kunsthistorischen Würdigung des Kaufbeurer Kruzifixus gewisse Grenzen setzen, bestätigt der überkommene Befund damit sehr nachdrücklich den zeitlichen Ansatz, wie er sich aus den parallel vorgenommenen naturwissenschaftlichen Untersuchungen ergeben hat. Wenn die durch Prof. Bonani in Zürich vorgelegte C14-Untersuchung den Jahrzehnten um 1200 die größte Wahrscheinlichkeit für die Entstehung des Werkes zumisst, so spricht auch kunsthistorisch alles für eine Erschaffung um oder eher bald nach 1200 und nicht um 1150, wie es noch 2010 hieß. ²¹ Formal liefert der Kaufbeurer Corpus einen bisher kaum beachteten, aber hochinteressanten neuen Vertreter einer Sonderform der spätromanischen

Beer, Kat.-Nr. 12, Kat.-Nr. 114, Kat.-Nr. 17, Kat.-Nr. 85, Kat.-Nr. 100, Kat.-Nr. 32, Kat.-Nr. 77, Kat.-Nr. 89 sowie S. 401, Abb. 225.

Beer, Kat.-Nr. 13. Ein weiteres Beispiel aus der Region in Innichen, Kat.-Nr. 54. Siehe bei Beer ferner Kat.-Nr. 19.

¹⁸ Vgl. hierzu demnächst Weniger (wie Anm. 10).

¹⁹ Beer, Kat.-Nr. 77.

Erworben von der Steinmetzmeisterstochter Pepi Schwarz. Halm/Lill, 1924, S. 15 mit Tafel 34 und 38, Kat.-Nr. 71.

²¹ Siehe den 26. Jahresbericht der Ernst von Siemens Kunststiftung München, S. 66. Demnach zuvor im Museumsinventar erst um 1250 eingeordnet.

Kreuzigungsdarstellungen, wie sie vor allem mit dem österreichisch-steiermärkischen Raum verbunden scheint.



Abb. 14: Kruzifixus vom Georgenberg, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 1086

Literatur

26. Jahresbericht der Ernst von Siemens Kunststiftung München, Bericht 2008-2009 über die Arbeit der Ernst von Siemens Kunststiftung, München 2010, S. 66f. (Erwin Emmerling);

Anczykowski, Maria: Westfälische Kreuze des 13. Jahrhunderts (Diss. Münster 1988), Münster 1992 (Westfalen, Sonderheft 26);

Beer, Manuela: Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert. Mit einem Katalog der erhaltenen Denkmäler, Regensburg 2005:

Endemann, Klaus: Spurensicherung. Voraussetzung und notwendige Ergänzung kunstwissenschaftlicher Analysen. Zum Kruzifixus des ehemaligen Prämonstratenser-Klosters in Cappenberg, in: Moraht-Fromm, Anna und Weilandt, Gerhard (Hg.): Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag, Ulm und Stuttgart 2000, S. 11-37;

Fillitz, Hermann (Hg.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 1, Frühund Hochmittelalter, München und New York 1998;

Halm, Philipp Maria und Loll, Georg: Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450 (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Bd. 13, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, 1. Abt.), Augsburg 1924;

Hürkey, Edgar J.: Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter. Untersuchungen zu Gruppierung, Entwicklung und Verbreitung anhand der Gewandmotive, Worms 1983;

Weniger, Matthias: The debate on the dating of the crucifixes at Schaftlach, Enghausen, and Schlehdorf, in: Gerhard Lutz, Marietta Cambareri und Shirin Fozi (Hg.); Christ on the Cross and The Emergence of Medieval Monumental Sculpture, Based on a conference held at the Museum of Fine Arts Boston, October 17-18, 2008 (erscheint 2013).

Die überwiegende Anzahl der Katalogartikel, insgesamt 70 Beiträge, wurden von der Kunsthistorikerin Petra Weber M.A. verfasst. Weitere acht ihrer Artikel wurden um Zustandsbeschreibungen ergänzt, die von der Dipl.-Restauratorin Heide Tröger stammen. Beiträge über einige der Skulpturen wurden von der Kunsthistorikerin Dr. Elisabeth Herzog beigesteuert. Im Folgenden sind den Katalognummern die Autorinnen zugeordnet:

Elisabeth Herzog: Kat.-Nr. 81, 82, 83, 85

Astrid Pellengahr: Kat.-Nr. 1, 2

Heide Tröger und Petra Weber: Kat.-Nr. 19, 21, 22, 28, 29, 40, 46, 47

Petra Weber: Kat.-Nr. 3-18, 20, 23-27, 30-39, 41-45, 48-80

Katalogteil



Sehr bekannt ist dieses Foto, das Richard Wiebel vor dem Irseer Pfarrhof zeigt.

Hausaltar des Sammlers Richard Wiebel

Knapp 30 Zentimeter hoch ist dieser kleine Hausaltar aus dem Besitz von Richard Wiebel. Pfarrer Wiebel, der um 1900 begann Kruzifixe zu sammeln, veräußerte seine auf 106 Kreuze angewachsene Sammlung 1936 an das Stadtmuseum Kaufbeuren. Erst später gelangte das Museum in den Besitz von Objekten, die Wiebel persönlich benutzt hatte, wie diesen Hausaltar aus dem 18. Jahrhundert.

BESCHREIBUNG

Auf einem Sockel, einem sogenannten Altartisch, ist ein zweiflügeliges Rundbogengehäuse aus dunkelbraun gebeiztem Holz montiert. Beide Altarflügel lassen sich öffnen. Im zentralen Altarschrein, der mit rotem Seidengewebe ausgekleidet ist, befindet sich ein schmales, fein gearbeitetes Kruzifix aus Bein. Direkt darunter ist auf einem runden Aquarell Maria als "Mater dolorosa", also als Schmerzensmutter mit einem Schwert in der Brust, dargestellt. Rund um diese beiden Darstellungen sind aufwändige Verzierungen aus Buntmetallbändern zu sehen, die in ornamentalen Mustern gelegt wurden und mit vielen gefassten Glassteinen sowie Perlen besetzt sind.

In den Altarflügeln dient eine feine, netzartig geknüpfte Spitzeneinlage als zusätzlicher Schmuck der rotseidenen Auskleidung. Darüber hinaus sind jeweils drei aquarellierte Medaillons zu erkennen. Auf der linken Seite wird im obersten Oval Maria als Mädchen dargestellt, die von ihrer Mutter das Lesen beigebracht bekommt. In den darunterliegenden Medaillons befinden sich Bildnisse des hl. Benedikt und einer nicht näher erkennbaren Heiligen. Auf der rechten Seite sind der hl. Aloysius, die hl. Scholastika und Johannes der Täufer untereinander abgebildet.

Wie der Mittelteil des kleinen Altars sind auch die Altarflügel mit Klosterarbeiten aus Draht, Glassteinen und Perlen verziert und durch eine Verglasung geschützt. Der untere Altartisch bietet an der Vorderseite ebenfalls einen querovalen Einblick auf ein mittig angeordnetes kleines, kissenartiges Textilpäcken. Wie auf einem kleinen Papierzettel handschriftlich vermerkt ist, handelt es sich um Erde aus einem Grab der Katakomben in Rom.

VERWENDUNG

Hausaltäre und kleinere Klappaltäre zeugen vom Bedürfnis der Gläubigen, möglichst auch im privaten Bereich oder auf Reisen Andacht üben zu können. Die feinteilige Ausstattung sowie die Einarbeitung einer Erdreliquie machten den kleinen Altar zu einem wirkmächtigen und gleichzeitig kostbaren Besitz.



Kat.-Nr. 1: Hausaltar, 18. Jahrhundert, Holz, Buntmetall, Papier, Glas, Spitze, Perlen, 28,5 x 17 (29,8 geöffnet) x 7,0 cm, Inv.-Nr. 7910

Kalvarienberg

Als Kalvarienberg bezeichnet man den Ort der Kreuzigung Jesu vor den Toren Jerusalems.

BESCHREIBUNG

Die Kreuzigungsszene ist zentral in der Bildmitte angeordnet. Rechts und links neben dem gekreuzigten Christus sind die beiden Kreuze mit den Schächern angeordnet. Durch Attribute wie Engel und Teufel sind die beiden Verbrecher eindeutig als Dismas, der Bekehrte, und als Gesmas, der Spötter, gekennzeichnet. Direkt unter dem Kreuz ist Maria Magdalena zu sehen.

Das Bild ist eine Simultandarstellung verschiedener Ereignisse des Passionsgeschehens. Während Jesus mit einer Lanze die Seitenwunde zugefügt wird, wird ihm gleichzeitig der Essigschwamm gereicht. Im rechten vorderen Bildteil würfeln vier Männer um das Gewand Christi. Die Kreuzigungsszene ist umringt von einer Menschenmenge, aus der sich links vorne Maria mit ihrem blauen Mantel und Johannes mit seinem roten Gewand deutlich abheben. Im Unterschied zu den übrigen Personen sind die beiden nicht in der zur Entstehungszeit des Gemäldes üblichen modischen Kleidung dargestellt. Eine weitere Figur hebt sich ebenfalls durch ihre dunkle Tracht ab: der Auftraggeber und Stifter des Gemäldes, Kaspar II., Abt des Klosters Wessobrunn. Er ist mit seinem Wappen und dem Abtsstab in der Hand porträtiert. Im Bildhintergrund erhebt sich eine mittelalterliche Stadt, vor deren Mauer Fußvolk, Reiter und ein Richtplatz skizzenhaft dargestellt sind. Links unten ist das Gemälde auf hellem Papiergrund signiert mit der Inschrift "H. Has / Maler".

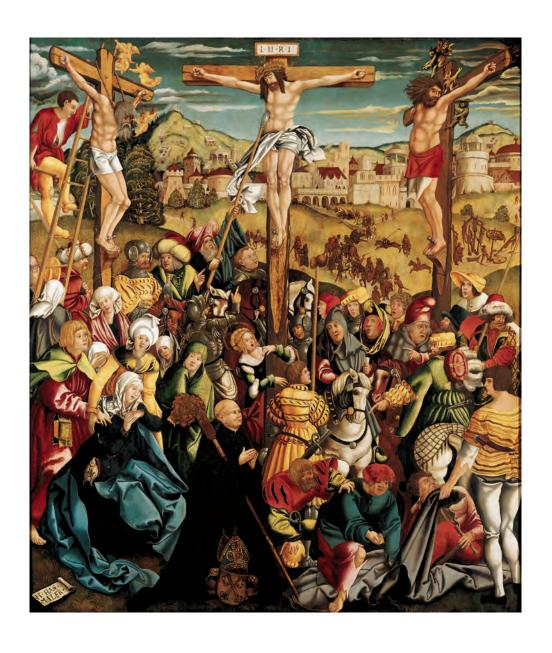
DER MALER HANS HAS

Hans Has ist seit Beginn des 16. Jahrhunderts bis 1548 in Kaufbeuren nachweisbar. Das Malerhandwerk lernte er vermutlich um 1514 bei Jörg Breu d. Ä. (1475-1537) in Augsburg. Sein Gemälde verlegt die Darstellung der Kreuzigung Christi in eine zeitgenössische Umgebung. Dies ist deutlich erkennbar an der Kleidung der dargestellten Menschen-masse und am Ausblick auf die mittelalterliche Stadt.

Das vorliegende Werk wurde von Kaspar II., der von 1508 bis 1525 als Abt des Klosters Wessobrunn wirkte, in Auftrag gegeben. Wie in der Zeit üblich, ließ sich der Auftraggeber als sogenannte Stifterfigur im Gemälde verewigen. Damit wurde zum einen die Urheberschaft der Stiftung bezeugt, zudem sollten gläubige Betrachter dazu angeregt werden, für das Seelenheil des Stifters zu beten. Während frühere Stifterbildnisse häufig deutlich kleiner als die restliche Komposition ausfallen und eher an den Rand gerückt sind, integriert der Maler Has den Abt an zentraler Stelle ins Geschehen.

ERWERB

Das Ölgemälde befindet sich seit 1995 im Stadtmuseum Kaufbeuren, dem es 1997 vom Kaufbeurer Bauunternehmer Hans Dobler geschenkt wurde.



Kat.-Nr. 2: Hans Has, Kalvarienberg, 1518, Öl auf Leinwand, 159 x 131 cm (ohne Rahmen), Inv.-Nr. 5479

Elemente der Kreuzigungsdarstellung

In ihrer mannigfaltigen Vielfalt geben Kruzifixe Auskunft über kunsthistorische Entwicklungen sowie Aspekte der Frömmigkeitsgeschichte ihrer Entstehungszeit. Gerade der Vergleich der häufig wiederkehrenden Elemente der Darstellungen ermöglicht eine inhaltliche Erschließung der Objekte. Exemplarisch lassen sich die wichtigsten ikonographischen Bildbestandteile an nebenstehendem Kruzifix aus der Sammlung des Pfarrers Wiebel nachvollziehen.

Die schlichte Christusfigur stammt aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Das Kreuz, an dem der Corpus hängt, ist eine spätere Ergänzung. Es handelt sich um ein sogenanntes lateinisches Kreuz mit einem verlängerten Längsbalken. Diese Kreuzform überwiegt in den meisten Darstellungen. Dennoch waren zeitweise auch Sonderformen wie Y-förmig ausgebildete Astkreuze verbreitet.

Christus ist am Kreuz noch lebend dargestellt. Sein nach unten gerichteter Blick und der geöffnete Mund vermitteln den Eindruck des Leidens. Gerade im Gesichtsausdruck des Gekreuzigten spiegeln sich unterschiedliche Aspekte der Passionsgeschichte wider: Tod und Leid, aber auch Erlösung und der Sieg über den Tod sind verschiedene Pole, die je nach Aussageabsicht in den Vordergrund gerückt werden.

Auch die Haltung des Gekreuzigten kann in diesem Zusammenhang betrachtet werden. Im vorliegenden Beispiel ist die Figur in nahezu frontaler Haltung wiedergegeben. Trotz des von Schmerzen gezeichneten Gesichts sind die körperlichen Qualen der Figur relativ zurückhaltend dargestellt. Dies gilt ebenso für die bildliche Umsetzung der Wundmale, die vergleichsweise dezent durch die Bemalung hervorgehoben sind. Die von Nägeln durchbohrten Hände und Füße sowie die Seitenwunde gehen auf die Passionsberichte in den Evangelien zurück. Wie drastisch diese Verletzungen jeweils bildlich umgesetzt wurden, unterlag stets den vorherrschenden Bildtraditionen. In diesem Fall ist der in hellem Inkarnat gefasste Christuskörper sehr ebenmäßig und nahezu idealisiert dargestellt. Entsprechend den künstlerischen Vorbildern der Zeit ist Christus hier als "schön Leidender" wiedergegeben.

Ein ebenso zentrales Element der Kreuzigungsdarstellung ist das Lendentuch. An Länge und Ausgestaltung lassen sich zeittypische Erscheinungen ablesen. So überwiegen etwa in den frühen Kruzifixen der Romanik vor allem knielange, rockähnliche Gewänder. Im vorliegenden Fall ist Christus mit einem hellblauen Tuch bekleidet, dessen Tuchende auf einer Seite ausschwingt. Nicht selten nutzten Künstler das Lendentuch, um der Figur des Gekreuzigten zusätzliche Dynamik zu verleihen: Im wild bewegten Faltenwurf wurde die Dramatik des Geschehens betont.

LITERATUR

Hahn 2005; Steiner 2005.



Kat.-Nr. 3: Kruzifix, 1. Drittel 16. Jahrhundert, Holz, bemalt, 127,5 x 69 x 16,2 cm, Inv.-Nr. 3871

Kruzifixus

Die relativ kleine Christusfigur mutet auf den ersten Blick eigenwillig an. Dies begründet sich vor allem in den Proportionen des Körpers. Während der Kopf der Figur relativ groß ausfällt, erscheint der zugehörige Körper verhältnismäßig klein und gedrungen. Nichtsdestotrotz ist die Figur in detaillierter Schnitzarbeit gefertigt. Besonders die feingliedrige Ausgestaltung des zur Seite geneigten Hauptes mit sorgsam ausgearbeiteten Haaren und Bart zeugt von der künstlerischen Qualität der Arbeit. So ist es vermutlich nicht das fehlende Können des Bildschnitzers, dass die Figur so unausgewogen proportioniert ist. Vielmehr handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine stark auf Untersicht gearbeitete Skulptur. So ist etwa denkbar, dass die Figur ursprünglich an einem Prozessionskreuz angebracht oder Teil eines höheren Altarbaus war.

ZWISCHEN SAKRALEM UND HÄUSLICHEM GEBRAUCH - KRUZIFIXE AUS DER SAMMLUNG DES STADTMUSEUMS KAUFBEUREN

Wie dieses Beispiel anschaulich belegt, ist der Großteil der Objekte der Kruzifixsammlung aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst. In vielen Fällen ist von einer früheren kirchlichen Nutzung auszugehen. Allein die verschiedenen Größen weisen auf unterschiedliche Funktionen hin: Kleiner angelegte Figuren wie das vorliegende Beispiel waren in Altären integriert oder wurden an Stangen als Prozessionskreuze eingesetzt. Direkt auf dem Altar befanden sich häufig Standkreuze, die oft aus kostbaren Materialien gefertigt waren. Größere, auf Weitsicht angelegte Kruzifixe waren dagegen rund um den Altar aufgestellt.

Neben der Größe ist häufig die Materialität ein Hinweis für die ursprüngliche Verwendung. So befinden sich in der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren auch eine Reihe von Objekten, die als private Andachtsgegenstände genutzt wurden. Sie wurden nicht selten aus einfacheren, günstigeren Materialien gefertigt und stammen meist aus der Hand von Laienkünstlern. Neben einfachen Kreuzen, die zur Ausstattung eines jeden Haushalts gehörten, finden sich in der Sammlung auch Gegenstände der Volksfrömmigkeit wie Wallfahrtskreuze oder Sterbekreuze, denen eine spezielle Funktion oder Wirkung zugeschrieben wurde.



Kat.-Nr. 4: Kruzifixus, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Holz, 39 x 37 x 10,8 cm, Inv.-Nr. 3083

Romanischer Kruzifixus aus Süddeutschland

Die aus Pappelholz geschnitzte Christusfigur aus dem 13. Jahrhundert gelangte durch die Überführung der Wiebel'schen Kruzifixsammlung in die Bestände des Stadtmuseums Kaufbeuren. Anlässlich einer umfangreichen Restaurierung, die von 2008 bis 2012 vorgenommen wurde, konnten neue Erkenntnisse zur Datierung sowie zum ursprünglichen Aussehen des Gekreuzigten gewonnen werden. Eine umfassende Beschreibung der Freilegungsarbeiten sowie eine kunsthistorische Einordnung des Kruzifixus finden sich in den Artikeln von Erwin Emmerling und Matthias Weniger in dieser Publikation.

ZWISCHEN CHRISTKÖNIG UND LEIDENDEM CHRISTUS

Stilistisch nimmt die Christusfigur, die um 1220 datiert wird, eine Zwischenposition ein. Einige Elemente der Arbeit entsprechen den romanischen Kreuzigungsdarstellungen, während andere Aspekte weitere stilistische Entwicklungen ankündigen.

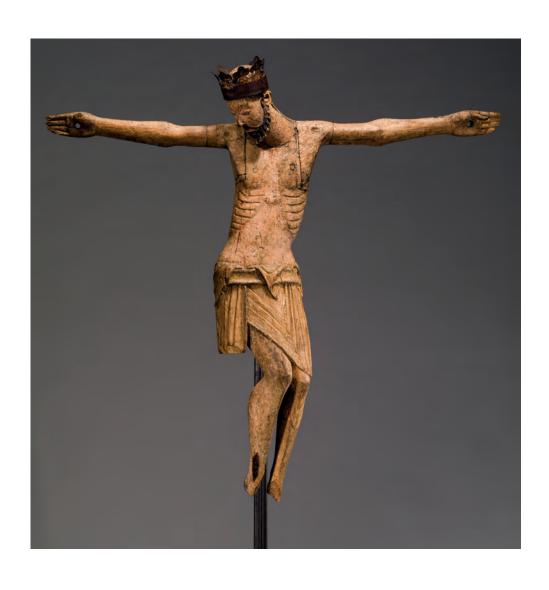
So wird der hölzerne Kruzifixus insbesondere durch seine bewegte Haltung geprägt. Sowohl in der Hüfte als auch in den Knien vollzieht die Figur einen Knick. Das dadurch entstandene "Zick-Zack"-Motiv bildet eine Abkehr vom Typus des romanischen Christkönigs, der häufig relativ gerade an das Kreuz geheftet ist.

Zudem sind diese Christusfiguren aus der Romanik stets als Viernageltypus ausgebildet, was bedeutet, dass beide parallel gestellten Füße mit je einem Nagel an das Kreuz geschlagen sind. Selbst wenn die ursprünglichen Füße des vorliegenden Kruzifixus nicht mehr erhalten sind, kann davon ausgegangen werden, dass die Figur ein sogenannter Dreinageltypus war: Die übereinandergelegten Füßen werden von einem einzigen Nagel durchbohrt. Mit der Aufgabe des stehenden Viernageltypus entstand das Bildmotiv des am Kreuz hängenden Christus. Der Fokus wurde deutlicher auf das Leiden des Gottessohns gelegt, weshalb auch das schmerzhafte Hängen am Kreuz hervorgehoben wurde. Beim Kaufbeurer Kruzifixus ist dieser Wandel bereits angelegt.

Dagegen entspricht die durch die Restaurierung wiederhergestellte ursprüngliche gerade Armhaltung sowie die Königskrone auf dem Haupt noch den romanischen Darstellungsformen. Als sogenannter Christkönig scheint der Gekreuzigte über den Tod zu triumphieren. Seine scheinbar mühelos gerade ausgestreckten Arme unterstreichen diese Deutung. Nichts deutet auf die Schmerzen und das Leid der Kreuzigung hin.

LITERATUR

Vgl. Artikel von Erwin Emmerling und Matthias Weniger in dieser Publikation.



Kat.-Nr. 5: Romanischer Kruzifixus, Süddeutschland, um 1220, Pappelholz, bemalt, 91,5 x 89,5 x 20 cm, Inv.-Nr. 3076

Bronzekruzifixus im romanischen Stil

Der nebenstehende Bronzekruzifixus mutet romanisch an. Es handelt sich aber um einen Nachguss aus den 1920er Jahren. Der Typus des romanischen Christkönigs, der über den Tod schon am Kreuz triumphiert, wurde mit der Einführung des sogenannten Christkönigsfestes im Jahr 1925 wieder populär und entsprechend oft reproduziert. Seit den 1960er Jahren wird das vergleichsweise junge Hochfest im katholischen Jahreslauf am letzten Sonntag des Kirchenjahres begangen, also Ende November, bevor die Adventszeit beginnt.

Das Original, das als Vorlage für den hochwertigen Nachguss des Bronzekruzifixus diente, stammt aus der Pfarrkirche St. Stephan in Mindelheim und kann auf die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert werden. Die originale bronzene Christusfigur ist auf einem Kreuz mit Dreipassenden aus dem 14. Jahrhundert befestigt.

BESCHREIBUNG

Die schmale, aus Bronze gegossene Christusfigur wird durch ihre sehr aufrechte Haltung charakterisiert. Dies wird insbesondere hervorgerufen durch den geraden Rumpf sowie die parallele Stellung der Füße, die auf einem stützenden Fußbrett stehen, einem sogenannten Suppedaneum. Auffallend sind außerdem die nahezu waagrecht vom Körper abgehenden, etwas zu lang anmutenden Arme. Das bärtige Haupt des Gekreuzigten ist mit einer Reifenkrone geschmückt und etwas nach links geneigt. Die Augen sind geschlossen, das leicht gewellte Haar fließt in Strähnen auf seine Schultern hinab. Im Unterschied zu der insgesamt reduzierten Wiedergabe des Körpers sind Oberkörper und Rippen der Figur plastisch hervorgehoben. Ebenso weist das knielange, mittig geknotete Lendentuch mit seinen parallelen Längsfalten plastische Strukturen auf.

STILISTISCHE EINORDNUNG

In stilistischer Hinsicht folgt die Bronzeplastik dem Typus des romanischen Christkönigs. Die aufrechte Haltung ebenso wie das knielange Lendentuch und die Krone auf dem Haupt sind augenfällige Merkmale dieser Epoche. Christus wird weder als Leidender noch als Sterbender dargestellt, sondern als Königssohn, der über den Tod triumphierend siegt.

Vergleichsbeispiele, die sowohl in der Gestaltung des Kopfes als auch in der Knotung des Lendentuchs Ähnlichkeiten aufweisen, werden in der umfangreichen Untersuchung von Peter Bloch aufgeführt. So befinden sich etwa in der Sammlung des Liebighauses in Frankfurt/M. oder in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg vergleichbare Christusfiguren. Für sämtliche Bronzen dieser Gruppe ist eine Entstehung im süddeutschen Raum in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts anzunehmen.

LITERATUR

Habel 1971, S. 238; Bloch 1992, Nr. III A 8, S.161ff.



Kat.-Nr. 6: Kruzifixus, Süddeutschland, um 1925, Bronzeguss, 19,2 x 18,3 x 3,8 cm, Inv.-Nr. 3075

Kruzifixus aus Limoges

Dieser Kruzifixus entstand wohl in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der südwestfranzösischen Stadt Limoges. Verschiedene Merkmale legen diese Herkunft nahe, denn am Lendentuch sind Reste azurfarbener und weißer Emaillefüllung zu erkennen. Die Figur des Gekreuzigten weist zudem Spuren einer einstigen Vergoldung auf. Bereits im Laufe des 12. Jahrhunderts wurde Limoges zu einem bedeutenden Herstellungszentrum für emaillierte Kreuze, die von dort europaweite Verbreitung fanden.

BESCHREIBUNG

Der Gekreuzigte ist dargestellt mit bekröntem Haupt und in aufrechter Haltung. In seine Augen sind zwei blaue Glassteine eingesetzt. Die in eine kleine Platte gravierten Füße der Figur sind parallel gestellt. Mit all diesen Merkmalen folgt die Christusdarstellung den Kreuzesdarstellungen der Zeit und vertritt den Typus des romanischen Christkönigs: Der Gekreuzigte wird als König und zugleich gottgleicher Sieger über den Tod dargestellt.

BUCHBESCHLAG ODER VORTRAGEKREUZ - ÜBERLEGUNGEN ZUR VERWENDUNG

Ein dem vorliegenden sehr ähnlicher Kruzifixus befindet sich im Diözesanmuseum Hofburg Brixen. Der Südtiroler Kunsthistoriker Leo Andergassen schlägt für diese Plastik eine Verwendung auf einem Vortragekreuz vor. Für den Kaufbeurer Christus erscheint jedoch vielmehr eine Nutzung als Buchbeschlag naheliegend. Die relativ flache, rückseitig gehöhlte Christusfigur könnte Teil eines Prachteinbandes einer liturgischen Schrift gewesen sein. Um die Bedeutung der kirchlichen Schriften oder liturgischen Bücher, wie etwa Messbücher, hervorzuheben, wurden prachtvolle Einbände gefertigt.

Auch eine spätere Umnutzung der Christusfigur, etwa auf einem Vortragekreuz, ist nicht auszuschließen. Sowohl in Brixen als auch in Kaufbeuren ist aber kein zugehöriges Kreuz vorhanden. Ein Umstand, der damit zu begründen ist, dass einfache Kreuze häufig eingeschmolzen wurden, um das Material anderweitig zu verwenden. Da vermutlich die Hemmschwelle, Darstellungen des Gekreuzigten selbst einzuschmelzen, groß war, sind heute deutlich mehr Christusfiguren als zugehörige Kreuze erhalten. Der rechte Arm des Corpus wurde im Laufe der Jahrhunderte ergänzt.

LITERATUR

Museum Abtei Liesborn 2011, S. 120f.; Rampold S. 16, Kat.-Nr. 1.



Kat.-Nr. 7: Kruzifixus, Limoges, 2. Hälfte 13. Jahrhundert, Metall, Emaille, 17 x 13 x 1,8 cm, Inv.-Nr. 3381

Emaillekreuz

Das Emaillekreuz und der aus Kupfer gegossene Christuscorpus sind Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden. Sowohl die französische Stadt Limoges als auch die Rheinregion sind als Herstellungszentren denkbar. Da die Arbeit, wie damals üblich, vom Kunsthandwerker nicht signiert worden ist, muss die Zuschreibung zum Herstellungszentrum über typische Merkmale erfolgen.

HERSTELLUNGSTECHNIK

Farbiges, häufig blaues Emaille wurde in der sogenannten Grubenschmelztechnik auf die Kreuzarme aufgebracht, also den waagrechten und den senkrechten Kreuzbalken. Dabei werden die in das Metall geschnittenen Vertiefungen mit bunter Emailleschmelze aufgefüllt. So entsteht ein reizvoller Kontrast zwischen den stehengebliebenen Graten aus gegossenem Metall und den farbig gefassten Flächen. Die aus Kupfer gegossene romanische Christusfigur wurde zudem getrieben und graviert.

BESCHREIBUNG

Das Kreuz mit dem aufgesetzten Christuskörper ist am Schnittpunkt der Kreuzarme zu einem Medaillon erweitert. Kreuzarme sowie Kreuzbalken sind mit Emaille in Blau, Grün, Rot und Goldgelb geschmückt. Die auf der Rückseite hohle Figur des Gekreuzigten ist als Relief ausgebildet und weist im heutigen Zustand nur noch einige Reste an Goldfassung auf. Es ist jedoch anzunehmen, dass der Christuskörper ursprünglich vollständig vergoldet war. Christus ist in aufrechter Haltung, mit etwas angewinkelten Knien und leicht nach oben weisender Armhaltung dargestellt. Mit seinen von vier Nägeln durchbohrten Händen und Füßen zählt das vorliegende Kruzifix zum sogenannten Viernageltypus, der insbesondere in der Romanik auftritt. Christus steht fest auf beiden Füßen und scheint fast vor dem Kreuz zu schweben. Das Haupt des Gekreuzigten ist von einem Heiligenschein, einem sogenannten Nimbus, auf dem Kreuzbalken hinterfangen. Augenscheinlich ist dieser Kopf jüngeren Ursprungs und wurde wohl erst um 1400 ergänzt.

DETAILREICHE SYMBOLSPRACHE

Neben den farbenprächtigen, abstrakten Zierformen in Emaille sind am oberen und unteren Kreuzende gegenständliche Gravuren zu erkennen. So weist am oberen Kreuzende die rechte Hand Gottes auf den Gekreuzigten. Symbolisch wird so verdeutlicht, dass der Opfertod Christi und sein darauffolgender Sieg über den Tod dem göttlichen Willen entsprechen. Dieses ikonographische Element ist seit dem Frühmittelalter gebräuchlich und häufig bei Kruzifixen aus der Zeit der Romanik zu finden. Am unteren Kreuzende ist mit einigen aufgetürmten Steinen der Ort der Kreuzigung Christi, Golgotha, angedeutet.



Ausschnitt oben (Hand Gottes)



Ausschnitt unten (aufgetürmte Steine)



Jeweils zwei Löcher an den vier Kreuzenden deuten auf eine Verwendung als Buchbeschlag hin. Bücher für den liturgischen Gebrauch wurden häufig mit derart aufwändig verzierten Kreuzen geschmückt. Das gleiche Kruzifix mit dem originalen Kopf hat sich übrigens auf einem Emailleeinband aus dem 12. Jahrhundert in der Stiftsbibliothek St. Gallen erhalten.

LITERATUR

Bloch 1992, S. 11-22; Doering 1929, Abb. 58; Grote 2002, S. 11; Lüthgen 1921, Abb. 22; Rampold 2004, S. 10.

Kat.-Nr. 8: Kruzifix, um 1150, Kupfer, Emaille, 22 x 12,3 x 1,1 cm, Inv.-Nr. 3074

Vortragekreuz

Die Verwendung von kostbaren Reliquien- und Prachtkreuzen bei Prozessionen seit dem 8. Jahrhundert bereitete den Weg für eine Vielzahl an sogenannten Vortragekreuzen. Seit dem späten 11. Jahrhundert entstanden viele schlichtere Kreuze mit Steckvorrichtung gerade für den kirchlichen Gebrauch. Zu Beginn der Messe kamen die Vortragekreuze beim Einzug in die Kirche zum Einsatz, ebenso bei kirchlichen Anlässen wie etwa Ostern und Fronleichnam. Nicht zwangsläufig enthielten alle diese Kreuze verehrungswürdige Reliquien wie die frühen Vorbilder. Neben der Funktion als Vortrage- und mitunter Reliquienkreuz ist zudem die Nutzung solcher Kreuze als Altarkreuz bekannt. Ausgestattet mit einem Dorn, konnten sie auf Haltevorrichtungen direkt auf dem Altar aufgestellt werden. Erst durch ein Gebot Papst Pius' V. (1566-1572) wurde das Kruzifix ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fester Bestandteil der Altarausstattung in Kirchen.

Ein schlichtes Vortragekreuz mit Dreipassenden befindet sich auch in der Sammlung des Stadtmuseums. Das Kreuz, das in das beginnende 15. Jahrhundert zu datieren ist, stammt aus der Sammlung des Pfarrers Richard Wiebel.

BESCHREIBUNG

Der Kern des Kreuzes besteht aus Holz und wurde mit Beschlägen aus Messing ummantelt. Zur Befestigung des Metalls dienen kleine blütenförmige Nieten. Die Ausstattung mit einem langen, spitzen Dorn am unteren Kreuzende verweist eindeutig auf die Nutzung als Vortragekreuz etwa bei Prozessionen.

Der im Verhältnis zum Kreuz eher kleine Christuskörper wird von einer rechteckigen Verstärkung an der Vierung der Kreuzarme hinterfangen. Der Kopf, auf dem eine Dornenkrone zu erkennen ist, neigt sich stark zur Seite. Plastisch hervorgehoben sind die parallel eingekerbten, schematisch anmutenden Rippen des Gekreuzigten. Sowohl die einfache Gestaltung des Kreuzes als auch die schlichte Ausarbeitung der Christusfigur lassen annehmen, dass das Kreuz für die Ausstattung einer kleineren Kirche angefertigt wurde.

LITERATUR

Bloch 1992, S. 13; Kreuz 2005, Kat.-Nr. III.5.1.; Lymant 1986 S. 42f.



Kat.-Nr. 9: Vortragekreuz, um 1400, Messing, Holz, 60 x 38,5 x 3,5 cm, Inv.-Nr. 3091

Hl. Kümmernis oder "Volto Santo"

DIE LEGENDE

Das hölzerne Standkreuz aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt eine Sonderform der Kreuzesdarstellungen, die auf die Legende von der heiligen Kümmernis zurückgeht. Diese fiktive Heilige wurde auch Wilgefortis genannt. Der Name Wilgefortis leitet sich vom lateinischen "virgo fortis" ab, was "starke Jungfrau" bedeutet. Der Erzählung zufolge soll Wilgefortis, die Tochter eines heidnischen Königs, sich gewehrt haben, von ihrem Vater verheiratet zu werden. Um Verehrer abzuwehren, flehte sie zu Gott und bat um Verunstaltung ihres Aussehens. Diese Bitten wurden erhört und ihr wuchs ein Bart. Der deswegen erboste Vater ließ daraufhin seine Tochter zur Strafe ans Kreuz nageln.

Diese Legende ist mit weiteren Wundergeschichten, wie der sogenannten Geigerlegende, verwoben, die auch in Holzschnitten, etwa von Hans Burgkmair, Verbreitung fand. Dieser Geschichte zufolge soll ein armer Geiger bei seinem Spiel vor einem Bild der heiligen Kümmernis gespielt haben, das ihm einen goldenen Schuh zuwarf. Als der Geiger daraufhin wegen Diebstahl angeklagt werden sollte, konnte er seine Unschuld beweisen, indem er ein weiteres Mal vor dem Heiligenbild spielte und einen zweiten goldenen Schuh erhielt.

Ursprung dieser Legenden sind Darstellungen, wie etwa das in Lucca verehrte Gnadenbild "Volto Santo", die Christus in langen, prunkvollen Gewändern zeigen. Im Laufe der Zeit war die Bildsprache dieser Christusdarstellungen für die Betrachter nicht mehr verständlich, so dass sich Legenden entwickelten, die diese Ikonographie zu erklären suchten. In einigen Fällen kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob auf Abbildungen oder dreidimensionalen Bildwerken die heilige Kümmernis oder Christus dargestellt ist.

BESCHREIBUNG

Auch das Standkreuz aus der Kaufbeurer Sammlung mit seinem spätbarocken, vergoldeten Sockel ist nicht eindeutig einzuordnen. Zwar entspricht die Figur mit dem bärtigen Gesicht, dem langen, farbig gefassten Gewand und der aufrechten Haltung den Darstellungen der heiligen Kümmernis. Aber auf dem Sockel des Standkreuzes ist ein schmuckvoll gestaltetes Medaillon zu erkennen, welches das Christusmonogramm IHS trägt. Daher ist nicht eindeutig zu klären, ob es sich möglicherweise auch um eine Gnadenbildkopie eines verehrten, spätromanischen Kruzifixus handeln könnte.

LITERATUR

Kreuz 2005, S. 279; Deutsche Gaue 35, S. 169f.; Kriss-Rettenbeck 1971, S. 85f.



Kat.-Nr. 10: Standkreuz, Süddeutschland, um 1750, Holz, 43,9 x 17,4 x 12,5 cm, Inv.-Nr. 3380

Wallfahrtskreuze – die Ulrichskreuze

Ulrichskreuze zählen zu den sogenannten apotropäischen Amuletten, also Kreuzen, denen eine Unheil abwehrende Wirkung zugeschrieben wurde. Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts fanden solche Ulrichskreuze massenhaft Verbreitung. Sie wurden eingesetzt als Schutz gegen Unwetter, Pest, aber auch – eingegraben in den Boden – gegen Ungeziefer und Mäuseplagen.

VORBILD

Als Vorbild diente die Kreuzreliquie des heiligen Ulrich (890-973), die dieser Augsburger Bischof in der berühmten Schlacht auf dem Lechfeld im Jahr 955 bei sich getragen haben soll. Die siegreiche Verteidigung der Stadt gegen die Ungarn wurde auch der schützenden Wirkung des Kreuzpartikels aus Rom zugeschrieben. Im Laufe der Zeit entwickelte sich die Legende, der heilige Ulrich habe ein Siegeskreuz aus der Hand eines Engels empfangen. Die kostbare Kreuzfassung des Künstlers Nikolaus Seld von 1494 zeigt ebendiese legendäre Szene. Die zahlreichen volkstümlichen Nachbildungen, die im Wallfahrtsort Augsburg entstanden und zu denen auch die beiden Amulette aus der Kaufbeurer Sammlung zählen, haben Selds Darstellung der Schlacht als Vorbild.

BESCHREIBUNG

So zeigen beide Amulette, die in Form eines gleicharmigen Kreuzes ausgebildet sind, auf der Rückseite ebendiese Schlachtszene. Am Schnittpunkt der Kreuzarme im Zentrum des Geschehens ist der heilige Ulrich zu Pferd an der Seite Kaiser Ottos I. zu erkennen. Dargestellt ist der Moment, in dem der Bischof ein Siegeskreuz von einem Engel erhält. Auf dem unteren Kreuzarm ist die lateinische Inschrift "CRVX S VDALRICI" zu lesen, was übersetzt bedeutet: "Das Kreuz des heiligen Ulrich".



Kat.-Nr 11: Ulrichskreuz (Rückseite), Augsburg, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Bronzeguss, 5,2 x 4,8 cm, Inv.-Nr. 3134

Auf den Vorderseiten der Kreuze sind meist Heiligendarstellungen und zugehörige Segensformeln abgebildet. Ein Beispiel dafür ist eines der Amulette aus der Kaufbeurer Sammlung, das zwischen 1680 und 1730 entstand. Es zeigt in der Mitte die Darstellung des heiligen Benedikt mit Giftbecher, begleitet von den Stadtheiligen Augsburgs, St. Ulrich und St. Afra. Darüber ist eine Darstellung der Dreifaltigkeit zu erkennen, während auf dem unteren Kreuzarm die Formel des Benediktussegens zu sehen ist.



Kat.-Nr. 11: Ulrichskreuz (Vorderseite), Augsburg, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Bronzeguss, 5,2 x 4,8 cm, Inv.-Nr. 3134

Andere Darstellungen, wie etwa die Stadtansicht Augsburgs mit der Zirbelnuss, dem Wahrzeichen der Stadt, waren ebenfalls weit verbreitet.



LITERATUR

Münsterer 1983; Brauneck 1978; Augustyn 1993; Kreuz 2005, Kat.-Nr. VI.11.6.

Kat.-Nr. 12: Ulrichskreuz, Augsburg, 1680 -1730, Bronzeguss; 4,8 x 4,1 cm, Inv.-Nr. 3133 (Vorderseite)

Wallfahrtskreuze – die Caravacakreuze

Sogenannte Caravacakreuze wurden im 17. Jahrhundert häufig als Amulett gegen Unwetter und Seuchen verwendet. Es handelt sich um Nachbildungen einer der verehrten Christusreliquien, nämlich eines Partikels des "wahren Kreuzes Christi". Dieser Partikel gelangte im 13. Jahrhundert nach Caravaca in der spanischen Region Murcia. Dort wurde er als doppelbalkiges Patriarchenkreuz kostbar gefasst und seither als mächtiges Segens- und Wunderkreuz verehrt. Fast alle Kreuzreliquien aus Byzanz oder Jerusalem wurden in der Form eines Patriarchenkreuzes gefasst. Durch Wallfahrer, die etwa ins spanische Santiago de Compostela pilgerten, aber auch durch den Einfluss von Franziskaner- und Kapuzinermönchen fanden Nachbildungen des Caravacakreuzes auch im restlichen Europa Verbreitung.

BESCHREIBUNG

Das doppelbalkige Kreuz aus Messing ist zweiteilig ausgebildet und kann geöffnet werden. Auf der Vorderseite ist der gekreuzigte Christus mit Heiligenschein zu erkennen. Am unteren Teil des senkrechten Kreuzbalkens, am sogenannten Kreuzfuß, ist die Darstellung einer Hostie mit Kelch zu sehen, darunter ein Totenkopf, der Schädel Adams. Links und rechts des Kreuzstammes sind zwei Engel, die das Kreuz zu tragen scheinen. Dies ist auf eine Legende zurückzuführen, der zufolge das originale Caravacakreuz von Engeln in die Stadt getragen worden sein soll.

Auf der Rückseite befindet sich ein Relief, das Maria auf einer Mondsichel zeigt. Der am Kreuzstamm unterhalb angeordnete, ursprünglich zweiköpfige Drache geht auf eine Beschreibung in der Apokalypse des Johannes zurück. Die sternförmigen Durchbrüche auf den Doppelbalken sind dem Originalgehäuse in Caravaca nachempfunden.

VERBREITUNG

Die weite Verbreitung des Caravacakreuzes im 17. und 18. Jahrhundert fällt in eine Zeit, in der eine Vielzahl an Amuletten, Wettersegen oder auch Breverln, jene mit heiligen Bildern und Sprüchen versehenen Faltzettel, zur Abwehr des Bösen eingesetzt wurden. Als Wetterschutz wurden sie nicht nur auf Dachfirsten und Türmen angebracht, häufig wurden Nachbildungen des Caravacakreuzes auch in Hausfundamente eingegraben oder den Turmkugeln von Kirchen beigegeben. Die Funktion als Wetterkreuz ist allen Partikelkreuzen gemeinsam. Durch eine der wertvollsten Reliquien, einen Partikel des Kreuzes Christi, galten sie als mächtiger Schutz gegen Unwetter.

LITERATUR

Münsterer 1983, S. 69-94; Brauneck 1978; Kreuz 2005, Kat.-Nr. VI.11.3; Kürzeder 2005, S. 127f.





Kat.-Nr. 13: Caravacakreuz (Vorderseite), Spanien, 18. Jahrhundert, Messing, 18 x 9 cm, Inv.-Nr. 3139

Kat.-Nr. xy: Caravacakreuz (Rückseite), Spanien, 18. Jahrbundert, Messing, 18 x 9 cm, Inv.-Nr. 3139

Wallfahrtskreuze – die Scheyrer Kreuze

Im Kloster Scheyern in Oberbayern befindet sich seit dem 12. Jahrhundert ein Partikel des Kreuzes Christi, gefasst in einem kostbaren Reliquienschrein in Form eines doppelbalkigen Patriarchenkreuzes. Das Kreuz stammte ursprünglich aus Jerusalem, wo es von den Chorherren des Heiligen Grabes gefertigt worden war. Nach der Eroberung Jerusalems im Jahr 1099 durch die Kreuzfahrer wurden verschiedene Orden und Laiengemeinschaften um das Heilige Grab gegründet. Aus dieser Zeit stammt auch der Orden der Chorherren vom Heiligen Grabe.

Neben einem Partikel des Kreuzes Christi war das Reliquienkreuz mit sieben Erdproben heiliger Orte bestückt und zur Sammlung von Almosen nach Europa geschickt worden. Ein spezielles Gehäuse mit einer Verbreiterung am unteren Ende, eine sogenannte Tülle, ermöglichte es, das Kreuz auf eine Stange zu stecken und bei Andachten zu präsentieren. Schließlich gelangte das Kreuz um 1180 in das Kloster Scheyern, wo es unter dem damaligen Abt Baldemar öffentlich ausgestellt und seither verehrt wurde.

BESCHREIBUNG

Das doppelbalkige Kreuz mit kleiner Aufstecktülle ist eine Nachbildung des Reliquiar-kreuzes in Scheyern. Wie an vielen Wallfahrtsorten wurden auch in Scheyern eine Vielzahl an Devotionalien und Andenken hergestellt. Dank einer Öse am oberen Ende konnte es auch umgehängt werden. Die kreuzförmige Vertiefung auf der Vorderseite soll den Eindruck der eingelegten Kreuzreliquie des Originals erwecken. Die eingelassenen Rosetten sowie der Reichsapfel am unteren Kreuzesstamm deuten die in den Balkenenden befindlichen Erdreliquien des Vorbilds an. Auf der Rückseite zieht sich über den Längsbalken die Inschrift "SCHVRENSIS", die zusammengesetzt mit den Inschriften der Querbalken "*S*S*" und "CRVX" als "Sanctissima Crux Schurensis", also "Heiligstes Kreuz von Scheyern", aufgelöst werden kann.

NUTZUNG UND VERBREITUNG

Typisch für die Nachbildungen des Scheyrer Kreuzes ist die Aufstecktülle, die häufig dafür genutzt wurde, um heilendes Wasser daraus zu trinken. Zur Erzeugung von heilkräftigem Wasser konnten die Amulette in Wasser gelegt werden. Zudem wurde den Anhängern und Amuletten eine schützende Wirkung vor Blitz- und Feuersgefahr sowie die Bewahrung der Ernte vor Hagelschlag und Ungeziefer nachgesagt. Die Kreuze waren beispielsweise in Turmknäufe als Blitzschutz eingefügt oder auch Breverln und Wettersegen beigelegt. Die Scheyrer Kreuze fanden weite Verbreitung in Bayern, Böhmen, Österreich, Polen, Ungarn und der Schweiz. So wurden im 18. Jahrhundert in Scheyern jährlich 40.000 Kreuzchen als Wallfahrtsandenken hergestellt. Mit der Aufklärung nahm die Nachfrage jedoch ab.

LITERATUR

Münsterer 1983, S. 139-150; Brauneck 1978; Kreuz 2005, Kat.-Nr. VI.11.2.; Kürzeder 2005, S. 126f.



Kat.-Nr. 14: Scheyrer Kreuz (Vorderseite), 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Messingbronze, 15,3 x 6,1 cm, Inv.-Nr. 3136



Kat.-Nr. 14: Scheyrer Kreuz (Rückseite), 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Messingbronze, 15,3 x 6,1 cm, Inv.-Nr. 3136

Wallfahrtskreuze – die Donauwörther Kreuze

Auch in Donauwörth wird seit dem 11. Jahrhundert in der Kirche des Klosters Heilig Kreuz ein Partikel des Kreuzes Christi aufbewahrt und verehrt. Diese kostbare Reliquie war als Geschenk des byzantinischen Hofes dem kaiserlichen Gesandten, Graf Mangold I., in Konstantinopel vermacht worden. Er brachte die Reliquie in das von ihm gestiftete Kloster in Donauwörth. Die mehrfach veränderte Staurothek, wie Schreine für Kreuzpartikel genannt werden, weist eine Aussparung in dreibalkiger Kreuzform für die Reliquie auf. Dieser Kreuztypus mit dem zum Querbalken erweiterten Kreuzfuß entwickelte sich zum charakteristischen Merkmal der zahlreichen Nachbildungen. Insbesondere nach dem Neubau der Kirche im Jahr 1722 wurde eine Vielzahl an Wallfahrtsandenken in Form des Donauwörther Kreuzes hergestellt.

BESCHREIBUNG

Auf der Vorderseite des Kreuzamuletts ist in einem zentralen Medaillon der heilige Benedikt samt Regelbuch und Umschrift "ST. BENEDICTVS" zu erkennen. Auf den Kreuzbalken findet sich die Buchstabenfolge des Benediktussegens, da das Kloster vom Benediktinerorden betrieben wurde. Jeweils die Anfangsbuchstaben der lateinischen Segensformel wurden aufgebracht. Zusätzlich sind an vier Balkenenden die Buchstaben "IHSV" zu erkennen, welche die Siegesvision des Kaisers Konstantin "in hoc signo vinces" bei seiner Schlacht an der Milvischen Brücke abkürzt, die mit "in diesem Zeichen wirst du siegen" übersetzt werden kann. Die Rückseite des Kreuzanhängers zeigt eine Kopie des Donauwörther Gnadenbildes, eine Beweinung Christi aus dem 16. Jahrhundert. In den Kreuzbalken dieser Seite sind zudem die Buchstaben des Zachariassegens zu sehen. Die Buchstaben "CSSD", die über vier Balkenenden verteilt sind, bedeuten "Crux Sanctissima Domini", was übersetzt "Heiligstes Kreuz des Herrn" heißt.

Sowohl die beiden Segensformeln als auch die Abbildung des Donauwörther Gnadenbilds verweisen auf die Wirkung dieser Kreuze als Hexen- und Pestamulette. Wie die Ulrichskreuze wurden auch die Donauwörther Kreuzanhänger als Schutz gegen Unwetter eingesetzt.

LITERATUR

Münsterer 1983, S. 153-156; Brauneck 1978; Kreuz 2005, Kat.-Nr. VI.11.5.



Kat.-Nr. 15: Donauwörther Kreuz (Vorderseite), 18. Jahrhundert, Messing, 6,2 x 3,3 cm, Inv.-Nr. 3538



Kat.-Nr. 15: Donauwörther Kreuz (Rückseite), 18. Jahrhundert, Messing, 6,2 x 3,3 cm, Inv.-Nr. 3538

Wallfahrtskreuze – die Jerusalemer Kreuze

Sogenannte Jerusalemer Kreuze gehörten seit dem 17. Jahrhundert zu den wichtigsten Wallfahrtsandenken aus dem Heiligen Land. Sie wurden meist von den ortsansässigen Mönchen und christlichen Arabern für den Verkauf an Pilger hergestellt.

Charakteristisch für diese Kreuze ist die Verwendung von speziellem Olivenholz, das aus dem Garten Getsemani stammen soll. In diesem Garten in Jerusalem betete Christus den Evangelien zufolge in der Nacht vor seiner Kreuzigung. Das durch seine Herkunft mit Bedeutung aufgeladene Holz der Kreuze wurde des Weiteren mit Schmuckelementen aus eingelegtem Perlmutt versehen.

BESCHREIBUNG

Das in Messing gefasste Jerusalemer Kreuz aus dem 18. Jahrhundert verfügt auf Vorder- und Rückseite über insgesamt 14 blütenförmige Perlmutteinlagen. Sinnbildlich steht diese Anzahl der Blüten für die Kreuzwegstationen Christi. Häufig wurden unter diese schmuckvollen Einlagen Erdpartikel des "wahren" Kreuzweges eingebracht. Die Pilger konnten auf diese Weise ein Stück Heiliges Land von ihrer Wallfahrt mit nach Hause nehmen. Die Wallfahrtsandenken erhielten so eine reliquienähnliche Wertigkeit.

In der Kaufbeurer Sammlung befindet sich ein weiteres Jerusalemer Kreuz, das in ähnlicher Weise gefertigt ist. Dieses Beispiel aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfügt jedoch zusätzlich über eine figürliche Darstellung der Kreuzigung: Rund um den Schnittpunkt der beiden Kreuzbalken ist in eine kreuzförmige Perlmutteinlage mit einfachen Strichen eine Christusfigur eingraviert. Zusätzliche schmückende Perlmuttblüten und kleinere rautenförmige Einlagen sind über Quer- und Längsbalken verteilt.



Expressionistisches Kruzifix

Voller Schmerzen windet sich die ausgemergelte Christusfigur am Kreuz. Der Gekreuzigte beugt sich mit dem Oberkörper weit nach vorne, lediglich die vor Qual gespreizten, ans Kreuz genagelten Hände bewahren ihn davor, noch weiter nach vorne zu kippen. Seine verzerrten Gesichtszüge mit den aufgerissenen Augen und dem geöffneten Mund drücken tiefe Verzweiflung aus. Der abgemagerte Oberkörper und die dünnen, sehnigen Gliedmaßen betonen zusätzlich die Leiden des Gottessohns. Eine Gegenbewegung zur schmerzhaften Krümmung des Oberkörpers bilden die Beine. Sie sind nur leicht schräg gestellt und verlaufen nahezu parallel zum Kreuzstamm. Verhüllt wird der schmale Unterleib von einem verschlungenen, knielangen Lendentuch. Die zueinander gegenläufig verdrehten Füße sind mit einem Nagel, der sich durch den Spann beider Füße bohrt, an das Kreuz geheftet. Ein in das Kreuz eingelassener Absatz dient dabei als Fußstütze.

Die relativ grobe Struktur des Holzes gibt die Spuren der Bearbeitung wieder. Zusätzliche Akzente werden durch die rot gemalten Blutspuren an Oberkörper, Händen und Füßen gesetzt. Das Kreuz, an dem der sich aufbäumende Christus hängt, ähnelt aufgrund der Krümmung und Struktur der Kreuzbalken unbehandelten Ästen eines Baumes.

ZUM KÜNSTLER

Georg Gebhart (1908-1980) stammte ursprünglich aus Kirchen und war zunächst als gelernter Bildschnitzer im Raum Ehingen und Munderkingen in Baden-Württemberg tätig. Ab 1924 wirkte er in der Bildhauerwerkstätte Valentin in Offenburg, wo er viele Heiligenfiguren, Madonnen und ganze Altargruppen schnitzte. In den zwanziger und frühen dreißiger Jahren fanden seine expressiv gestalteten Holzbildwerke viel Beachtung, trafen jedoch auch auf Unverständnis beim Publikum. 1937 ließ er sich in Isny im Allgäu nieder und wirkte dort in seiner kleinen Bildhauerwerkstatt bis zu seinem Tode im Jahre 1980.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Das vom deutschen Expressionismus beeinflusste Kruzifix zeigt eindrucksvoll die Menschlichkeit des Gottessohns und betont das körperliche und seelische Leid des Gekreuzigten. In der Kunst des Expressionismus wird der leidende Christus zum Prototyp des leidenden Menschen schlechthin, was bei vielen Künstlern durch die eigenen traumatischen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges verstärkt wurde. Das vorliegende Kruzifix ist mutmaßlich erst in den 1930er Jahren entstanden und daher eher als Werk im expressionistischen Stil zu bezeichnen. Vor allem die grobe, ungeglättete Oberfläche und die drastische Darstellung des Leidens verweisen deutlich auf die Bildsprache des deutschen Expressionismus.

LITERATUR

Smitmans 1986, S. 168.



Kat.-Nr. 18: Georg Gebhart: Kruzifix, um 1930, Lindenholz, bemalt, 97 x 69 x 19,5 cm, Inv.-Nr. 5550

Spätgotischer Kruzifixus

Von den Schmerzen des gekreuzigten Christus zeugt insbesondere das Gesicht mit den qualvoll zugekniffenen Augen. Die Dornenkrone auf seinem Haupt, die von einem dreiteiligen Heiligenschein in Lilienform durchbrochen wird, steht ebenso für das Leiden des Gottessohnes. Auch die beinahe zur Faust geschlossenen Hände deuten die körperlichen Qualen der Kreuzigung an. In einer tiefen Kerbe am Brustkorb der Figur wird die im Johannesevangelium erwähnte Seitenwunde wiedergegeben.

Mit weit geöffneten, leicht nach oben gerichteten Armen hängt die Figur am Kreuz, der Rumpf sowie die Beine des Körpers sind relativ gerade ausgerichtet. Lediglich die Füße sind übereinandergelegt und stark nach unten gestreckt. Augenfällig ist der relativ massig ausgebildete, nach vorne gewölbte Oberkörper, der sich kontrastreich von der eher schmalen Taille und den schlanken Gliedmaßen abhebt. In der Ausgestaltung des Körpers ist ein Streben nach der anatomisch richtigen Schilderung der Figur erkennbar. Gleichwohl sind die Proportionen von Oberkörper und Kopf im Verhältnis zum restlichen Körper noch nicht vollständig ausgereift.

Zu beiden Seiten der Hüfte flankieren zwei bogenförmige Stränge des Lendentuchs die Figur. Der ansonsten schmal um den Körper gewickelte, mittig geknotete Stoff ist an den Tuchenden in bewegten Falten wiedergegeben. Auch hier zeigt sich der künstlerische Wille einer realistischen Wiedergabe. Ebenso sorgsam geschnitzt sind die Haare und der Bart des Kruzifixus: Zwei ineinander verzwirbelte Haarsträhnen rahmen das Gesicht und auch der Bart ist in fein gewellter Struktur ausgearbeitet.

VERGLEICHSBEISPIELE

Stilistisch folgt die Figur, die aus dem 1. Drittel des 16. Jahrhunderts stammt, den Kreuzigungsdarstellungen der Spätgotik. Es handelt sich um den Figurentypus, der häufig als "schön Leidender" charakterisiert wird. Bedeutende Bildschnitzer wie etwa Tilman Riemenschneider (1460-1531) oder Veit Stoß (1447-1533) entwickelten Skulpturen in diesem Stil. Auch wenn das Leiden Christi in Gesicht, Seitenwunde und den Händen anklingt, so sieht die Darstellung von einer drastischen Ausführung der Wunden und des Schmerzes ab. Jedoch beschränkte sich die Verbreitung dieser Kreuzigungsdarstellung nicht nur auf einige wenige Künstler. So dokumentiert etwa der Kunsthistoriker Ulrich Söding in einer Veröffentlichung aus dem Jahr 2010 die gotische Skulptur in Tirol. Darin finden sich einige Vergleichsbeispiele für den vorliegenden Kruzifixus, darunter eine Skulptur des Kaufbeurer Künstlers Hans Kels d. Ä. (1480/85-1559). Sein großes Kruzifix, das er für die Pfarrkirche in Imst um 1520/25 fertigte, ähnelt der Skulptur aus der Kaufbeurer Sammlung in der Ausgestaltung des Gesichts. Gleichwohl ist die Arbeit von Kels weitaus feiner ausgearbeitet.



Kat.-Nr. 19: Kruzifixus, 1. Drittel 16. Jahrhundert, Lindenholz, 97 x 79 x 17,5 cm, Inv.-Nr. 3084

ZUSTAND

An der Figur sind deutlich Schädigungen durch sogenannte Anobien zu erkennen. Die im Volksmund Holzwurm genannten Schädlinge befallen vor allem trockenes Holz. Die kleinen runden Löcher, die den gesamten Körper der Figur überziehen, sind deutliche Anzeichen dafür. Auch wenn der starke Schädlingsbefall den Gesamteindruck des ehemals farbig gefassten Kruzifixus beeinträchtigt, lässt sich aufgrund der fehlenden Fassung die bereits in der Schnitzerei angelegte detaillierte Ausarbeitung von Adern und Hautfalten erkennen. Reste von Bemalung befinden sich noch im Bereich der Krone (grüne und braune Farbreste) und des Strahlennimbus (goldene Metallauflage), in den Tiefen der Haare und auf den Schweifen des Lendentuchs. An Armen und Füßen befinden sich Kittungen mit Teilfassungen aus einer früheren Restaurierung, welche farblich an die Holzsichtigkeit angepasst wurden.

LITERATUR

Steiner 2005, S. 71; Kruzifix 2005, Kat.-Nr. II.28.; Söding 2010, S. 12-18, Kat.-Nr. 47 und Kat.-Nr. 42; Restaurierungsbericht 120, Stadtmuseum Kaufbeuren.





Kruzifix des Kaufbeurer Künstlers Hans Kels d. Ä. in der Pfarrkirche Imst, 1520/25

Kruzifixus

BESCHREIBUNG

Die nebenstehende Skulptur zeigt einen bereits entkräfteten und völlig ausgemergelten Christus am Kreuz. Besonders drastisch ist die Schilderung des Brustkorbs, dessen Rippenbögen sich plastisch abzeichnen. Im Mittelpunkt der feinen, qualitätvollen Ausarbeitung stehen somit die Leiden des Gekreuzigten. Nicht nur der Oberkörper der Figur ist sorgsam bearbeitet, auch die übrigen Körperteile zeugen von einer intensiven Beschäftigung mit der Anatomie des Menschen. Selbst Adern und Sehnen zeichnen sich an den Armen und Beinen ab. Das Gesicht und die gewellten Haare der Figur sind ebenso feinteilig wiedergegeben. Ein zart gefälteltes Lendentuch, das von einem Strick gehalten wird, verdeckt die Nacktheit des Gekreuzigten. Links und rechts des Körpers hängt der Stoff in kurzen Bahnen herab. Der nach unten geneigte Kopf und die bereits geschlossenen Augen verdeutlichen, dass Christus bereits gestorben ist. Der ausgezehrte Körper legt jedoch die Deutung nahe, dass es kein friedvoller Tod war.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Die Christusfigur ist etwa um 1700 entstanden und stammt aus der Sammlung des Irseer Pfarrers Richard Wiebel. Lediglich die Figur ist original erhalten, das Kreuz sowie der Titulus wurden im 20. Jahrhundert ergänzt.



Die Skulptur variiert einen im 16. Jahrhundert in Italien geprägten Typus, den sogenannten "Cristo morto". Dieser ist, wie auch das vorliegende Beispiel, bereits entschlafen und neigt sein Haupt mit geschlossenen Augen auf seine rechte Schulter. Im Unterschied zu jenem Prototyp, der häufig einen idealschönen Körper aufweist, liegt der Fokus beim Kaufbeurer Kruzifixus

auf der Darstellung des Leidens. Zudem weist dieser eine deutlich unruhigere Haltung auf, vor allem im gestreckten Oberkörper ist eine leichte Krümmung angelegt. Die bewegte, in manchen Fällen beinahe tänzerisch-grazile Haltung entwickelte sich besonders im 18. Jahrhundert zu einem typischen Merkmal der Kreuzigungsdarstellungen.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 12.



Kat.-Nr. 20: Kruzifixus, um 1700, Lindenholz, 51 x 30,5 x 7 cm, Inv.-Nr. 3153

Kruzifixus

BESCHREIBUNG

Mit ihren blutenden Wunden und dem ausgezehrten Brustkorb spricht die vorliegende Christusfigur die Bildsprache des 14. Jahrhunderts. In dieser Zeit wurde vor allem das Leiden Christi zum vorrangigen Thema. So hat sich die Dornenkrone schmerzhaft in das Haupt der Figur gegraben und aus den von Nägeln durchbohrten Händen und Füßen fließt Blut. Außerdem ist die Seitenwunde deutlich hervorgehoben. Die Streckung der V-förmig erhobenen Arme und das erschlaffte Haupt vermitteln dem Betrachter die Schwerkraft des nach unten ziehenden Körpers. Gerade dieses Hängen am Kreuz wurde in der Kunst der Gotik zum neuen Bildmotiv. Das noch – wie in der Romanik – knielange Lendentuch ist in weiche Falten geworfen. Die Tuchenden sind an beiden Seiten der Figur zu schmalen Stoffzipfeln ausgebildet.

DIE PASSION CHRISTI IM SPÄTMITTELALTER

Die Darstellung des stark ausgezehrten Körpers entspricht ganz der Spiritualität des Spätmittelalters, die in der Passion den Leidensaspekt besonders betonte und dies in Wort und Bild auch drastisch ausdrückte. Die Gläubigen sollten sich in der Betrachtung des geschundenen Christuskörpers die Schmerzen des Gekreuzigten vergegenwärtigen. Dieser Aspekt kam liturgisch in der Karwoche besonders in den sogenannten Trauermetten zum Ausdruck, in denen das Thema des leidenden Gerechten und die Klage um ihn im Mittelpunkt standen.

VERGLEICHSBEISPIELE

Ein Vergleichsbeispiel für den Holzkruzifixus des Stadtmuseums befindet sich in der unmittelbaren Umgebung: In der Kaufbeurer Blasiuskirche hängt ein gotisches Kruzifix aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, das wohl ursprünglich aus der Pfarrkirche St. Martin stammt (vgl. S. 130). Die Christusfigur weist dieselbe charakteristische Ausbildung des Lendentuchs mit den beiden zur Seite herabhängenden Tuchenden auf. Des Weiteren ist auch, wie beim Kruzifixus aus der Sammlung des Stadtmuseums, der ausgezehrte Brustkorb deutlich hervorgehoben.

Für die weite Verbreitung dieses Typus in der gotischen Skulptur spricht die Vielzahl an weiteren Vergleichsbeispielen. So finden sich etwa im Bestand des Landesmuseums Württemberg oder in der Klosterkirche Altenhohenau bei Freising stilistisch verwandte Figuren. Auch in Ulrich Södings Untersuchung zu gotischen Kruzifixen in Tirol entsprechen mehrere Beispiele, darunter etwa jenes in der Pfarrkirche von Lienz, diesem gotischen Figurentypus.



Kat.-Nr. 21: Kruzifixus,2. Hälfte 14. Jahrhundert, Holz, 33,5 x 26,9 x 8,8 cm, Inv.-Nr. 3081



Kruzifix, Mitte 14. Jahrhundert, St. Blasiuskirche Kaufbeuren

ZUSTAND

Leider wird die derzeit sichtbare, in ihrer Ausführung sehr einfache Bemalung bei dem Objekt aus der Kaufbeurer Sammlung dem Exponat nicht gerecht. Die zahlreichen, zum Teil in dicker Schicht aufgetragenen Überfassungen verunklären die feingliedrige und detaillierte Schnitzerei der Skulptur. Die ursprüngliche Fassung zeigte einen dünnen Farbauftrag in kühlem Rosa im Inkarnat, also im Farbton der menschlichen Haut. Blutstropfen und Rinnsale erschienen in einem Krappton, das Lendentuch trug ein kristallines Blau. Die Dornenkrone war grün, die Haare waren schwarz gefasst. Von einer Freilegung auf die originale Fassung musste bedauerlicherweise aus verschiedenen Gründen Abstand genommen werden. So wurde die letzte Sichtfassung erhalten, Fehlstellen geschlossen und die doch sehr grobe farbliche Gestaltung, soweit vertretbar, etwas verfeinert.

LITERATUR

Meurer 1985, Nr. 6; Söding 2010, Kat.-Nr. 4 und 6-8; Kreuz 2005, Kat.-Nr. II.22.; Pörnbacher 2008, S. 9f; Restaurierungsbericht 131, Stadtmuseum Kaufbeuren.





Zustand vor der Restaurierung 2003 (links) und während der Restaurierung (rechts). Die Ergebnisse der Reinigung sind deutlich nachvollziehbar.

Kruzifixus

BESCHREIBUNG

Über den ganzen Körper ist der bereits gestorbene Gekreuzigte mit schmerzhaft anmutenden Verletzungen übersät. Wulstige Wunden und Hautfetzen sowie tiefe Kerbungen überziehen die gesamte Figur. Insbesondere die rote Bemalung verwandelt die geschnitzten Wundmale eindrucksvoll zu blutenden Fleischwunden. In drastischer Weise werden hier die körperlichen Qualen der Passion dem Betrachter vor Augen geführt.

DIE GEHEIMEN LEIDEN CHRISTI

Derart drastische Darstellungen des Gekreuzigten sind vor allem in der Zeit des Barock keine Seltenheit. Die Vielzahl der Wunden und deren überdeutliche Ausarbeitung berufen sich auf apokryphe Erzählungen, also sämtliche Texte, die nicht in den Kanon der biblischen Schriften aufgenommen worden waren. Auf die darin enthaltenen Legenden gründeten viele Visionen spätmittelalterlicher Mystikerinnen und Mystiker, in denen die Qualen Christi während der Passion weiter ausgeschmückt wurden. Magdalena Beutler, eine Klosterschwester aus Freiburg, verfasste daraus erstmals eine Schrift mit dem Titel "Die 15 geheimen Leiden unsers Herrn Jesus Christus". Gemäß der mittelalterlichen Frömmigkeit sollten solche Texte die Gläubigen zum Mitleiden der Passion anregen. Die überdeutlichen Schilderungen aus den "Geheimen Leiden" wurden vor allem im 18. Jahrhundert auch bildlich umgesetzt.

ZUSTAND

Bei dem seit der Restaurierung wieder ausdrucksstarken Kruzifixus fehlen der Ringfinger der rechten Hand und drei Finger der linken Hand, ebenso Kreuznägel, Kreuz und Dornenkrone. Eine unsachgemäß durchgeführte, frühere Freilegung der unteren Fassungen hinterließ an diesem Kruzifixus Farbreste aus mehreren Fassungsphasen, was die Lesbarkeit der Schnitzerei stark beeinträchtigte. Hinzu kamen Kerben durch die grobe mechanische Freilegungsweise. Leider wurden hierbei auch zart verlaufende Lasuren zum Teil stark beschädigt. Bei der letzten Restaurierung wurden verbliebene Fassungsreste bis zur originalen Bemalung abgenommen. Durch die erste Freilegung beschädigte Bereiche wurden durch Retusche, soweit möglich, angeglichen.

LITERATUR

Meurer 1985, Nr. 38; Kreuz 2005, Kat.-Nr. II.24. und VI.9.; Brauneck 1978, Farbabb. 14; Kriss-Rettenbeck 1971, S. 84; Restaurierungsbericht 140, Stadtmuseum Kaufbeuren.



Kat.-Nr. 22: Kruzifixus, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Holz, Kreuzhalken ergänzt, 54,5 x 43,5 x 10,2 cm, Inv.-Nr. 3177

Gekreuzigter aus Pappmaché

BESCHREIBUNG

In relativ einfachen Formen ist der vorliegende Christus aus dem empfindlichen Material Pappmaché gefertigt. Nichtsdestotrotz ist die Figur mit ihrem blutüberströmten Körper eindrucksvoll gestaltet. In drastischer Weise werden die Verletzungen des Gekreuzigten geschildert. Leuchtend rote, blutige Rinnsale fließen aus den Wundmalen an Händen und Füßen sowie vom Haupt des Gekreuzigten. Leicht bläulich schimmern die Wunden an Knien und Brustkorb. Der zur Seite geneigte Kopf sowie seine geschlossenen Augen zeigen, dass Christus seinen Verletzungen bereits erlegen sein muss. Auch das Lendentuch ist in schlichten Formen modelliert und zeigt Reste einer ehemals goldenen Bemalung. Die Figur hängt an einem einfachen, schwarzen Holzkreuz, an dem sich ein aus Pappe gefertigter Titulus befindet. Die Figur ist seit der Restaurierung wieder in einem vergleichsweise guten Erhaltungszustand, lediglich die linke Hand ist abgebrochen.

MATERIAL PAPPMACHÉ

Wie dieses Kruzifix aus dem 18. Jahrhundert belegt, wurden Christusfiguren oft aus einfachsten Materialien gefertigt. Vor allem für den privaten Gebrauch und in Heimarbeit entstand eine Vielzahl an Gegenständen für die religiöse Andacht. Die Grundstoffe wurden dabei so preiswert wie möglich ausgewählt und auch im Falle des Verkaufs musste sich der Preis der Arbeiten stets an der häufig eher einkommensschwachen Käuferschicht orientieren. Pappmaché bot sich wegen der einfachen und billigen Herstellung als Werkstoff an. Für das Anrühren der Grundmasse wurden Papier- und Stoffreste, Leim und Kreide verwendet. Mit Modeln brachte man die Masse in die gewünschte Form, dabei wurden meist zwei Formhälften benutzt, so dass die Figuren häufig eine umlaufende Naht aufweisen. Beim vorliegenden Beispiel diente die Pappmachéform als Untergrund, auf die wiederum Leinen aufgezogen wurde. Nach einer Grundierung der Figur konnte die farbige Bemalung aufgetragen werden.

Der barocken Frömmigkeit entsprechend ist die Figur in drastischer Weise blutüberströmt dargestellt. Die überdeutliche Schilderung der Schmerzen und des Leidens Christi sollte den Gläubigen zur sogenannten Compassio, also zum Mitleiden, anregen.

LITERATUR Meurer 1985, Nr. 46.

Während der Restaurierung der zerstörten Füße kam auf der Rückseite Zeitungspapier zum Vorschein.



Kat.-Nr. 23: Kruzifix, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Pappmaché bemalt, 78 x 44 x 16,5 cm, Inv.-Nr. 3089

Kruzifix

BESCHREIBUNG

Diese Figur schildert auf drastische Weise den Todeskampf des Gekreuzigten. Christus bäumt sich in einer dramatisch gekrümmten Haltung auf: Während sein Kopf kraftlos nach unten gefallen ist, vollzieht sein Oberkörper eine starke Biegung zur Seite. Verstärkt wird der Eindruck des Leids und der Schmerzen durch den bereits ausgezehrt anmutenden Körper, dessen Brustkorb sich deutlich abzeichnet. Die an das Kreuz genagelten Hände der Christusfigur sind in verkrampfter Pose erstarrt und veranschaulichen eindrucksvoll die Qualen der Kreuzigung. Die Muskeln der Figur sind

sehr deutlich ausgearbeitet und zeugen von der großen körperlichen Anspannung des Gottessohnes. Sämtliche Spuren der Bearbeitung des Holzes sind noch deutlich erkennbar und geben der Skulptur eine expressive Anmutung.

Die Dramatik der leidenden Figur wird noch zusätzlich verstärkt durch die gebauschte und stark bewegte Ausformulierung des Lendentuchs, das in einer S-förmigen Verschlingung nach unten fällt. In ähnlicher Weise ist auch der Kreuztitulus mit der Inschrift "INRI" geschnitzt, der wie Papier im Wind zu flattern scheint.



STILISTISCHE EINORDNUNG

Auf der Rückseite ist das Kruzifix mit der Signatur "J.T. 1928" versehen. Der unbekannte Künstler fertigte eine sehr qualitätvolle Schnitzarbeit, die vor allem durch ihre ausdrucksstarke Schilderung des Todeskampfs überzeugt. Die Expressivität und Drastik der Skulptur erinnert an die Kunst des Expressionismus. Gerade Vertreter dieser Kunstbewegung stellten vor allem das Leiden Christi in den Vordergrund. Die vorliegende Figur ist jedoch in der Körperauffassung weitaus naturalistischer angelegt als es in jener Stilrichtung der Moderne üblich war. Während die expressionistische Bildsprache vor allem eine starke Vereinfachung der menschlichen Figur anstrebt, ist die Christusfigur aus der Kaufbeurer Sammlung anatomisch korrekt dargestellt. Die gröbere Bearbeitung des Holzes, welche das Kruzifix von 1928 charakterisiert, ist wiederum ein Stilmerkmal, das seit Beginn des 20. Jahrhunderts häufig von Künstlern eingesetzt wurde.

LITERATUR

Smitmans 1985, S. 168.



Kat.-Nr. 24: Kruzifix, 1928, Holz, 47 x 20,5 x 7,5 cm, Inv.-Nr. 9059

Standkreuz mit geschundenem Christus

BESCHREIBUNG

Das Standkreuz mit rot marmoriertem Sockel zeigt eine farbig bemalte Christusfigur mit klaffenden, blutig tropfenden Wunden, die den gesamten Körper überziehen. Das vor Erschöpfung geneigte Haupt wird von einem dreiteiligen Strahlennimbus in goldener Farbe bekrönt. Daneben ist auch das schmale, an einer Seite abstehende Lendentuch golden bemalt. Der restliche Körper ist in zartem Inkarnat, also der Farbe der menschlichen Haut, gefasst, das wiederum vom leuchtenden Rot der Wundmale durchbrochen wird. Im Verhältnis zum schmalen Kreuz fällt die aus Holz geschnitzte Figur relativ groß aus. Auch die Proportionen der Körperteile sind nicht überzeugend geschildert. So sind die Oberschenkel verhältnismäßig breit, während die Schulterpartie zu schmal ausgestaltet ist. Dies lässt darauf schließen, dass die Skulptur von einem Laienkünstler geschaffen wurde. Nichtsdestotrotz zeugt die Darstellung der geschnitzten Wunden und die mehrfarbige Fassung der Figur von einer sehr aufwändigen und sorgfältigen Ausarbeitung der Skulptur.

Frömmigkeit des 18. Jahrhunderts - Christus im Leiden

Die Darstellung des geschundenen, von Wunden übersäten Gekreuzigten geht auf die spätmittelalterliche Passionsmystik zurück, die besonders in den beschaulichen Frauenorden gepflegt wurde. Mystisch begabte Frauen, wie etwa die Freiburger Klarissin Magdalena Beutler, trugen durch die Veröffentlichung ihrer Passionsvisionen zu einer Popularisierung dieser Passionsmystik bei, die dann auch in der bildenden Kunst rezipiert wurde. In diesen Visionen wird über die biblischen Berichte hinaus von den vielen ertragenen Leiden Jesu berichtet, die unter dem Namen der sogenannten "Geheimen Leiden" bis weit in das 18. Jahrhundert die populäre Frömmigkeit prägten. Dazu gehörte zum Beispiel die Schulterwunde Jesu, die er sich bei der Kreuztragung zugezogen hatte. Diese ist auch beim vorliegenden Objekt deutlich auf der linken Schulter zu erkennen. Diese drastische Darstellung sollte die Gläubigen zur "Compassio", zum Mitleiden, anregen, um so die Geheimnisse von Passion und Auferstehung besser erfassen zu können.

Die oft benutzte Bezeichnung "Pestchristus" ist nicht historisch korrekt sowie wissenschaftlich problematisch, da die Wunden keine Pestbeulen darstellen sollen, sondern sich auf die Geißelung Jesu beziehen. Jedoch ist ein innerer Zusammenhang zwischen der ersten großen Pestepidemie in Europa im Jahr 1348 und einer verstärkten, in ihren Bildern immer drastischer werdenden Leidensmystik keineswegs zufällig, da hier extreme Leidenserfahrungen religiös gedeutet und verarbeitet werden können.

LITERATUR

Meurer 1985, Nr. 38; Kreuz 2005, Kat.-Nr. II.24. und VI.9.; Brauneck 1978, Farbabb. 14; Kriss-Rettenbeck 1971, S. 84.



Kat.-Nr. 25: Standkruzifix, 18. Jahrhundert, Holz, 82 x 40 x 13,5 cm, Inv.-Nr. 6039

Arma-Christi-Kreuz

BESCHREIBUNG

Das Holzkreuz mit zwei Querbalken ist mit einer Vielzahl von Gegenständen geschmückt. Es handelt sich um die sogenannten *Arma Christi*, die Waffen und Werkzeuge, die laut Evangelium und nach der Vorstellung der Gläubigen bei der Kreuzigung des Gottessohnes zum Einsatz kamen.

Die kleinteiligen Objekte sind aus Holz und Metall gefertigt. Darunter befinden sich unter anderem Lanze, Hammer, Spaten, Leiter, Geißel, Essigkrug und Würfel. Im Zentrum, am Schnittpunkt der Kreuzbalken, befindet sich eine quadratische farbige Abbildung mit der Darstellung des Schweißtuches der Veronika. Am Fuße des Standkreuzes steht auf einem kleinen Sockel eine Kniebank mit gekerbten Rändern.

FERTIGUNG IN WINTERHEIMARBEIT

Das hölzerne Standkreuz stammt aus der Zeit um 1890 und ist vermutlich das Ergebnis einer Winterheimarbeit, die häufig von Holzarbeitern und Tagelöhnern hergestellt wurde. Diese versuchten so, ihr geringes Einkommen im Winter mit dem Verkauf selbst gefertigter Arbeiten aufzubessern.

Seit dem Mittelalter sind die Arma Christi ein wichtiger Bestandteil der Volksfrömmigkeit. Die Verehrung der Passionsreliquien, darunter etwa das Schweißtuch der Veronika oder die Geißelsäule, bereitete den Weg für die Bildform des Arma-Christi-Kreuzes. Im Laufe der Zeit wurden die Darstellungen mit Leidenswerkzeugen ergänzt, die ursprünglich nicht in der Passionsgeschichte erwähnt werden, aber der Vorstellungswelt der Gläubigen entsprachen. So findet sich auch beim vorliegenden Beispiel eine Vielzahl von Handwerksgeräten. Die zugehörige Kniebank verdeutlicht, dass dieses Kreuz für die religiöse Andacht gefertigt wurde.

LITERATUR

Steiner 2005, S. 74; Kriss-Rettenbeck 1971, S. 75f.; Kreuz 2005, Kat.-Nr. VI.15.1.; Meurer 1985, Nr. 41.



Kat.-Nr. 26: Arma-Christi-Kreuz, um 1890, Holz, Metall, Papier, 46 x 25 x 13 cm, Inv.-Nr. 3992

Arma-Christi-Kreuz

BESCHREIBUNG

Das in leuchtenden Farben bemalte Standkreuz ist aus Pappmaché gefertigt. Es ist in Form eines sogenannten Patriarchenkreuzes, also eines doppelbalkigen Kreuzes, ausgebildet. Rund um die Christusfigur sind die Leidenswerkzeuge der Kreuzigung, die sogenannten *Arma Christi*, angebracht. Sie stehen stellvertretend für das Leiden Christi. Die abgebildeten Gegenstände gehen nur teilweise auf die Passionsgeschichte im Neuen Testament zurück. Zu den dort ausdrücklich erwähnten Gegenständen zählen die Dornenkrone, die Nägel, der Kreuztitulus sowie die Lanze und der Essigschwamm. Einige dieser Gegenstände wurden zum Teil auch als Reliquien verehrt. Dazu gehörte neben der Dornenkrone etwa auch das Schweißtuch der Veronika. Dieses ist am nebenstehenden Kreuz über dem Haupt des Gekreuzigten angebracht. Laut der Legende soll die heilige Veronika dieses mitsamt einem Abdruck des Gesichts Christi aufgefunden haben. Weitere Gegenstände, wie die Leiter, die Zange oder der Hammer wurden im Laufe der Zeit gemäß der volkstümlichen Vorstellung ergänzt.

Am Kreuzstamm ist ein farbig bemaltes Papierrelief mit der Darstellung der Marienkrönung angebracht. Maria wird hier gekrönt von der Dreifaltigkeit, also Gottvater, Jesus und dem Heiligen Geist in Form einer Taube.

DIE LEIDENSWERKZEUGE CHRISTI

Die sogenannten Arma-Christi-Kreuze gehörten seit dem Spätmittelalter zu den wichtigsten Kreuztypen. Die Verehrung der Leidenswerkzeuge als Heilsinstrumente war ein wichtiger Bestandteil der Passionsfrömmigkeit und ging im Laufe der Zeit in die religiöse Alltagspraxis über. Sie galten als besonders segenskräftig, da hier eine möglichst große Zahl von Heilsdingen, nämlich Passionsreliquien, versammelt waren, die in der Gesamtheit eine außerordentlich große Wirkung entfalten sollten. Arma-Christi-Kreuze waren deshalb besonders als schützende Flur- und Hofkreuze weit verbreitet.

Das vorliegende Beispiel ist ein typisches Produkt der häuslichen Andacht des späten 18. und des 19. Jahrhunderts. Als Hausschutz waren Kreuze dieser Art besonders im bäuerlichen Bereich verbreitet.

Das kleine Standkreuz aus Pappmaché ist seit 1939 im Besitz des Stadtmuseums Kaufbeuren. Zusammen mit 39 weiteren Kreuzen wurde es aus der Sammlung des Pfarrers Kottmayr angekauft. Vermutlich stammt das Objekt aus dem Schwarzwald und ist um 1850 datiert.

LITERATUR

Steiner 2005, S. 74; Kriss-Rettenbeck 1971, S. 75f.; Kreuz 2005, Kat.-Nr. VI.15.1.; Meurer 1985, Nr. 41.



Kat.-Nr. 27: Standkruzifix, um 1850, Holz, Pappmaché, bemalt, 45 x 19,5 x 5,3 cm, Inv.-Nr. 3484

Kruzifix aus Süddeutschland

Aus den vier Evangelien stammen die sogenannten Sieben Letzten Worte, die Christus während des Passionsgeschehens aussprach. Den während der Kreuzigung geäußerten Sätzen und Worten wird im Christentum besondere Bedeutung beigemessen. Auch die Bildschnitzer versuchten, diese bildhauerisch umzusetzen. "Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist" (Lk 23,46) - dieser rückhaltlose Vertrauensbeweis mag den Künstler angeregt haben bei der Gestaltung der nebenstehenden Figur. Voller Verzweiflung hat Christus seinen mit einer Dornenkrone besetzten Kopf mit den schon gebrochenen Augen nach oben gerichtet. Mit seinem geöffneten Mund scheint er Gottvater anzurufen. Die erschlafften, zum Segensgestus geformten Hände deuten große körperliche Erschöpfung an. Gleichzeitig ist die Christusfigur in einem eleganten Schwung gebogen: so beschreibt die Hüfte eine Biegung zur linken Seite, während der nach vorn gewölbte Oberkörper nach rechts geneigt ist. Die bewegte Körperhaltung



Detailaufnahme des Kopfes nach der Restaurierung

setzt sich in seinem angewinkelten linken Knie weiter fort und verleiht der gesamten Figur eine nahezu tänzerische Grazie. Dies wird durch das hellblau gefasste Lendentuch, das zu beiden Seiten des Körpers im Wind zu flattern scheint, weiter betont. Das zur Figur gehörige Kreuz ist dunkelbraun gebeizt und zusätzlich durch die dreipassförmigen Kreuzenden mit golden bemaltem Muschelwerk geschmückt.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Es handelt sich um eine qualitätvolle Arbeit, die etwa um 1770 entstanden ist. Sowohl die Ausarbeitung des Kreuzes als auch die Christusfigur selbst trägt Züge des süddeutschen Rokoko. Nicht nur der Fokus auf den dramatischen Moment, in dem Christus angstvoll zu Gott spricht, sondern auch die Körperhaltung der Figur entspricht dem Geschmack dieser Zeit. Häufig weisen die Skulpturen – wie das vorliegende Beispiel – ebenjene elegante und bewegte Haltung auf, die beinahe tänzerisch anmutet. Auch die asymmetrische Drapierung des Lendentuchs folgt den künstlerischen Vorlieben des 18. Jahrhunderts.

Das Kreuz wurde im Jahr 2007 vom Franziskanerkloster St. Anna in München angekauft und anschließend einer grundlegenden Restaurierung unterzogen.



Kat.-Nr. 28: Kruzifix, Süddeutschland, um 1770, Holz, bemalt, 128 x 58 x 10,5 cm, Inv.-Nr. 6776

ZUSTAND

Der vordere Faltenwurf des Lendentuches ist abgebrochen. Hervorzuheben ist die Kordel, welche im Material realistisch und nicht aus Holz geschnitzt ist. Gefasst wurde sie mit goldener Metallauflage. Bis auf das Lendentuch und die Haare wurde das Kruzifix auf die originale Fassung freigelegt. Um den abgebrochenen Faltenwurf des Lendentuches nicht als Blickfang stehen zu lassen, wurden übrige Fehlstellen bis aufs Holz ebenfalls belassen. Lediglich im Gesicht, an der Nasenpartie, wurde von diesem restauratorischen Konzept abgewichen. Die clowneske Anmutung, die durch die abgeplatzte Nasenspitze hervorgerufen wurde, erhielt durch Kittung und Retusche eine ästhetische Verbesserung. Alle Finger der rechten Hand und vier Finger der linken Hand wurden in einer früheren Restaurierung ergänzt. Sie wurden nun farblich angepasst.



Detailaufnahme des Lendentuchs während der Restaurierung: Die Patina ist bereits entfernt und die Malschicht gereinigt. Sowohl die Grundierung (weißer Kreidegrund) als auch die holzsichtigen Partien sind am Lendentuch deutlich zu erkennen.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 12f.; Kreuz 2005, Kat.-Nr. IX.19.1. und IX.20.1.; Meurer 1985, Nr. 27 und 30; Vera Icon 1987, Kat.-Nr. VII.9.; Restaurierungsbericht 132, Stadtmuseum Kaufbeuren.



Zustand vor der Restaurierung

Der Typus des "Einsamen Christus"

Der ausdrucksstarke Blick der Figur ist voller Verzweiflung nach oben gerichtet. Mit geöffnetem Mund, in dem sogar Zähne und Zunge zu erkennen sind, erhebt Christus seine Stimme zu Gott und scheint zu rufen: "Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?" (Mk 15,34 und Mt 27,46)



Die stark gestreckte Haltung der Figur vermittelt eine enorme körperliche Anstrengung: So sind nicht nur die Arme steil nach oben gerichtet, sondern auch im vorgewölbten Oberkörper mit den deutlich sichtbaren Rippenbögen kommt die schmerzhafte Dehnung des Körpers zum Ausdruck. Auch Sehnen und Adern zeichnen sich an Armen und Beinen klar ab und sind fein ausgearbeitet.

Die Nacktheit der Figur ist durch ein knappes, vergoldetes Lendentuch bedeckt, dessen Ende an einer Seite nach unten hängt. Die Figur ist in zartem Inkarnat, also der Farbe der menschlichen Haut, bemalt. Einige Stellen, etwa rund um das Lendentuch, weisen eine leichte Rötung auf.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Die steile Haltung der Arme ist, wie bei vergleichbaren Arbeiten aus Elfenbein, vermutlich materialbedingt, da der Künstler bewusst auf eine Anstückelung der Arme verzichtete und die Figur aus einem Holzstück fertigte. Formal folgt der Christus mit seiner geraden Armhaltung dem von Peter Paul Rubens (1577-1640) geschaffenen Prototypen des "Einsamen Christus", der mit verzweifeltem Blick zu Gott zu sprechen scheint. Der flämische Maler hatte nach einer Auseinandersetzung mit Studien des Renaissancekünstlers Michelangelo diesen neuen Christustypus geschaffen, der fortan auch von anderen Bildhauern übernommen wurde. So setzte der mit Rubens bekannte Weilheimer Bildschnitzer Georg Petel (1601/1602-1634) den Kreuzigungstyp etwa in so kostbaren Materialien wie Elfenbein um. Zur weiteren Verbreitung der Darstellungsform mit den steil erhobenen Armen trug eine Vielzahl an Kupferstichen bei, die vielen Künstlern als Vorlage dienten.

Auch im 18. Jahrhundert, aus dem die Skulptur stammt, erfreuten sich Kunstwerke, die einen dramatischen Moment inszenierten, weiterhin großer Beliebtheit. Christi Klageruf zu Gott wird hier eindrucksvoll geschildert: So legte der Künstler nicht nur Wert auf Details wie die Zähne und den Mund, sondern setzte auf anschauliche Weise die körperliche Anspannung des Gekreuzigten kurz vor dem Erlöschen seiner Lebenskraft um.



Kat.-Nr. 29: Kruzifixus, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Holz, bemalt, Kreuz ergänzt, 74,5 x 21 x 10,8 cm, Inv.-Nr. 5471

ZUSTAND

Der Fußnagel und die Dornenkrone fehlen, das Kreuz ist ergänzt. Der kleine Finger und der Ringfinger der rechten Hand sowie der kleine Finger der linken Hand wurden bei einer früheren Restaurierung ergänzt. In diese Zeit fällt vermutlich auch eine durchgeführte Fassungsfreilegung, bei welcher die Höhen der Aderverläufe und rötlich gefärbte Hautpartien der originalen Fassung reduziert bzw. abgenommen wurden. Fehlstellen der Fassung wurden bei der letzten Restaurierung geschlossen, Aderverläufe und Hautrötungen jedoch nicht wieder rekonstruiert.

LITERATUR

Kreuz 2005, Kat.-Nr. VIII.7.3. und IX.5., S. 168; Meurer 1985, Nr. 30; Restaurierungsbericht 122, Stadtmuseum Kaufbeuren.



Die Figur, hier eine Aufnahme von der Rückseite vor der Restaurierung, ist vollplastisch geschnitzt, so dass selbst am Rücken die angespannten Muskeln zu erkennen sind.



Dank der Reinigung der Oberfläche kam bei der Restaurierung wieder die zarte Hautfarbe (Inkarnat) zum Vorschein, mit der die Figur gefasst ist. Die Aufnahme zeigt das Bildwerk in einem Zwischenzustand, mit gereinigtem Inkarnat auf der linken Bildseite und noch verschmutzter Oberfläche auf der rechten Bildseite.

Standkreuz mit Maria und Johannes

Das vorliegende Objekt entstand etwa zwischen 1750 und 1770 und stammt aus Schwaben. Es ist ein sehr schönes Beispiel einer Rokoko-Kreuzigungsgruppe, die in ihrer Bewegung die Dramatik des Geschehens widerspiegelt und dem Ganzen einen fast theatralischen Charakter verleiht.

ASSISTENZFIGUREN

Das Johannesevangelium berichtet von Maria und Johannes, die jeweils links und rechts des Kreuzes stehen. "Siehe, deine Mutter" und "Siehe, dein Sohn" – dies sind die Worte, die der Gekreuzigte kurz vor seinem Tod an seine Mutter und an den Apostel richtet (Joh 19,26-27). Im übertragenen Sinn können die beiden Figuren als Vorläufer der späteren christlichen Gemeinde gedeutet werden, die sich um das Kreuz Christi versammelt. In ihrem Schmerz stehen Maria und Johannes stellvertretend für die Menschheit. Die emotionale Bewegtheit der sogenannten Assistenzfiguren sollte zudem die Gläubigen dazu anregen, vom Geschehen ergriffen zu werden und die Gesten der Trauer, Klage und Verzweiflung nachzuempfinden.

BESCHREIBUNG

Ein aufwändig geschnitzter Sockel bildet die Basis für diese Figurengruppe. Vor allem geschwungene Ranken und Rocaillen, jene für die Epoche des Rokoko typischen Zierelemente, schmücken den Fuß des Standkreuzes. Aus der Mitte erhebt sich ein schwarzes Kreuz, an dem eine Christusfigur in einer beinahe tänzerisch anmutenden Haltung hängt. Insbesondere sein rechtes angewinkeltes Knie sowie der gebogene Oberkörper erwecken den Eindruck starker Bewegtheit. Mit verklärtem Gesichtsausdruck blickt der Gekreuzigte in die Ferne. Ein in viele Falten gelegtes, aufgebauschtes Lendentuch bedeckt die Nacktheit der Figur.

LITERATUR

Steiner 2005, S. 72; Meurer 1985, Nr. 35.



Kat.-Nr. 30: Standkreuz, Schwaben, 1750-1770, Holz, bemalt, 111 x 74,5 x 18,5 cm, Inv.-Nr. 3178



Zu Füßen des Gekreuzigten ist Maria in einem roten Gewand mit blauem Umhang zu erkennen. Sie ist dem Betrachter frontal zugewandt und hat ihre Hände zum Gebet gefaltet, ihr Blick ist jedoch auf Christus am Kreuz gerichtet. Ihre locker bewegte Haltung wird durch den in weiche Falten geworfenen Mantel noch unterstrichen.



Auf der anderen Seite des Kreuzes ist Johannes, der Lieblingsjünger Christi, zu sehen. Er trägt ein dunkelblaues Gewand sowie einen roten Mantel und wendet seinen Kopf ebenfalls dem Gekreuzigten zu. Auch er nimmt eine bewegte Pose, den sogenannten Kontrapost ein, der sich in seinem angewinkelten Knie und seiner schräg gestellten Hüfte abzeichnet.

VERGLEICHSBEISPIELE AUS DER SAMMLUNG DES STADTMUSEUMS KAUFBEUREN

Kreuze mit Assistenzfiguren waren im 17. und 18. Jahrhundert sehr beliebt. Die Kruzifixsammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren weist daher eine Reihe von Vergleichsbeispielen auf, die unterschiedliche Ausformungen des Standkreuzes mit Figurengruppe zeigen. Darunter befindet sich ein kleines, fein gearbeitetes Objekt mit einem dreiteiligen Sockel. Auf den beiden äußeren Sockelarmen sind Maria und der Jünger Johannes zu erkennen. In minutiöser Feinteiligkeit sind die Figuren mit zarten Gesichtszügen sowie stark bewegtem Faltenwurf gearbeitet. Die Schnitzarbeit, die – allein wegen ihrer geringen Größe – wohl zu Zwecken der häuslichen Andacht gefertigt wurde, entstand um 1680 in Augsburg. Insbesondere im sogenannten "Herrgottswinkel" in der bäuerlichen Stube wurden solche religiösen Andachtsgegenstände aufgestellt.



Kat.-Nr. 31: Standkreuz (unrestauriert), Augsburg, um 1680, Holz, bemalt, 21,5 x 8 x 4,5 cm, Inv.-Nr. 3085 (nicht in der Dauerausstellung)

Nicht nur Maria und Johannes sind häufig unterhalb des Kreuzes dargestellt. Auch Maria Magdalena, die sich nach ihrer Bekehrung ebenfalls den Jüngern Jesu anschloss, ist in vielen Bildwerken Teil der Kreuzigungsgruppe. Beispielhaft dafür steht dieses Standkreuz, das direkt am Kreuzesstamm die kniende Maria Magdalena mit offenem Haar und Salbgefäß zeigt. Die Arbeit stammt wohl aus dem Tiroler Raum und ist um 1780 zu datieren. In der Anordnung der Figuren zeigt das Werk eine traditionell komponierte und weit verbreitete Variante der Kreuzigungsgruppe. Eine Besonderheit dieser Arbeit ist die Gestaltung der Kreuzbalken als Ast. Dieses Motiv nimmt Bezug auf eine Legende, der zufolge der Stamm des Kreuzes Christi aus dem Holz des Paradiesbaums geschnitzt worden sein soll.



Kat.-Nr. 32: Standkreuz, wohl Tirol, um 1780, Holz, bemalt, 64,5 x 23,2 x 10 cm, Inv.-Nr. 3085 (nicht in der Dauerausstellung)

Standkreuz

Das Standkreuz steht auf einem von Gras und Felsstücken überzogenen Landschaftssockel. Am Fuße des hoch aufsteigenden Kreuzes kniet eine blonde Frauenfigur, es handelt sich um Maria Magdalena. Sie ist zu erkennen an ihrem langen, offenen Haar, das ihr in Wellen über die Schultern fällt. Die junge Frau blickt mit zurückgeneigtem Haupt und erhobenen Händen zum Gekreuzigten auf. Ihre Haltung und ihr Gesichtsausdruck sind von Zuneigung und Ehrfurcht geprägt. Hoch über ihr hängt Christus, der mit einem dreiteiligen Strahlennimbus bekrönt ist. Sein herabgeneigtes Gesicht wendet sich ihr zwar zu, seine Augen sind jedoch geschlossen, was auf seinen bereits eingetretenen Tod hinweist. Der Körper der Figur ist weich modelliert, die Wundmale an Händen, Seite und Brust durch rote Blutstriemen hervorgehoben. Nur teilweise wird die Nacktheit Christi von einem Lendentuch bedeckt, das lose um seinen Körper geschlungen ist. Der in Falten gelegte Stoff ist auf der linken Seite geknotet und wird lediglich von einem groben Strick gehalten.

Maria Magdalena unter dem Kreuz

Maria Magdalena nimmt in der Passionsgeschichte eine besondere Rolle ein. Wie im Lukasevangelium berichtet wird, schloss sich die aus dem Ort Magdala stammende Frau Jesus und seinen Jüngern an, nachdem Christus sie von Dämonen befreit hatte. Auch während der Kreuzigung und bei seinem Tod flüchtete sie nicht wie die meisten der anderen Jünger, sondern harrte unter dem Kreuz aus. Ikonographisch ist Maria Magdalena stets an ihren langen, offenen Haaren zu erkennen. Ein weiteres häufig verwendetes Attribut ist das Salbgefäß.

Seit dem 14. Jahrhundert finden sich Darstellungen mit Maria Magdalena innerhalb einer Gruppe am Kreuz. Mit dem 16. Jahrhundert entwickeln sich schließlich Bildtypen, welche die junge Frau allein und direkt unter dem Kreuz kniend zeigen. Ihre verzweifelte Gestik und auch ihr Gesicht drücken – wie auch beim vorliegenden Beispiel – innige Liebe aus. Beispielhaft verkörpert sie damit für die Betrachter eine reuige Sünderin. Da die Darstellungen ihre Trauer und ihr Mitgefühl betonten, sollten sie die Gläubigen zum Mitempfinden der Schmerzen und des Leids Christi anregen.

LITERATUR

Steiner 2005, S. 73; Vera Icon 1987, Kat.-Nr. IX.35.; Kreuz 2005, Kat.-Nr. IX.10.1.



Kat.-Nr. 33: Standkreuz,1. Hälfte 18. Jahrhundert, Holz, bemalt, 77 x 23,5 x 10,5 cm, Inv.-Nr. 4302

Brettkreuz mit Maria

Das vorliegende Kreuz ist aus einem Holzbrett gefertigt, das anschließend bemalt wurde. Nicht nur das Kreuz, sondern auch die zugehörigen Figuren, Christus und Maria, bestimmen den Umriss der ebenen Holzfläche. Lediglich die Flächen zwischen den erhobenen Armen Christi und dem Kreuz sind ausgeschnitten. Allein die detailreiche, farbige Bemalung des Holzes verleiht den Figuren illusionistische Tiefenwirkung.

Christus wird als Dreinageltypus dargestellt, mit Dornenkrone und Heiligenschein. Sein geneigtes Haupt mit den geschlossenen Augen zeigt an, dass er bereits gestorben ist. Rote Blutstriemen ziehen sich über seinen Körper und kennzeichnen seine Wundmale an Armen, Brustkorb, Schultern, Lenden, Knien und Füßen. Die Enden seines eng um den Körper geschlungenen Lendentuches flattern zur linken Seite des Körpers im Wind. Am Fuße des Kreuzes steht Maria mit Heiligenschein. Sie trägt einen blauen Schleier über einem weißen Gewand mit rotem Zierkragen und blickt mit tränenerfüllten Augen zu ihrem Sohn auf. In ihren gefalteten Händen hält sie ein weißes Taschentuch.

MARIA ALS SCHMERZENSMUTTER

Ab dem 17. Jahrhundert entwickelten sich Andachtsbilder, welche die trauernde Muttergottes unter dem Kreuz zeigen. Sie entsprachen der Marienverehrung der Zeit und griffen einen Vers aus dem Lied "Stabat mater dolorosa" (dt. "Es stand die Mutter schmerzerfüllt") auf. Vor allem im süddeutschen Barock waren diese Darstellungen beliebt. Neben monumentalen Altarkreuzen, Feld- und Wegkreuzen war das Motiv auch im Zusammenhang mit Gegenständen der häuslichen Andacht weit verbreitet.

Das Brettkreuz aus der Kaufbeurer Sammlung entstand etwa hundert Jahre später, steht jedoch immer noch in dieser Tradition. Es diente vermutlich als Andachtsgegenstand für einen privaten Haushalt. Mit seiner qualitätvollen Bemalung ist das vorliegende Kreuz ein besonders schönes Beispiel für die Volksfrömmigkeit und Marienverehrung des 18. Jahrhunderts. Einfache Brettkreuze wie das nebenstehende Beispiel waren vor allem bei der bäuerlichen Bevölkerung beliebt, da sie eine günstige Alternative zu den weitaus aufwändiger herzustellenden Skulpturen boten. Auch in Bettelorden wie den Franziskanern und den Kapuzinern, die kostbaren Prunk ablehnten, wurden die einfachen Brettkreuze zur religiösen Andacht genutzt.

LITERATUR

Vera Icon 1987, Kat.-Nr. VII.6.; Kreuz 2005, Kat.-Nr. IX.20.2.; Meurer 1985, Nr. 29.



Kat.-Nr. 34: Brettkreuz,18. Jahrhundert, Holz, bemalt, 88,2 x 34,6 x 2,1 cm, Inv.-Nr. 9060

Sterbekreuze

In der Kruzifixsammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren befindet sich eine Vielzahl an sogenannten Sterbekreuzen. Sie wurden vor allem im 19. Jahrhundert massenhaft hergestellt und wurden Sterbenden von Angehörigen zum Geleit in die Hände gegeben.

Die Kreuze sind in den verschiedensten Varianten weit verbreitet. So befindet sich in der Sammlung etwa ein kleines Messingkreuz aus dem 18. Jahrhundert, das Christus an einem Kreuz mit Dreipassenden zeigt. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden zunehmend günstige Materialien wie Holz eingesetzt. Beispielhaft dafür steht das einfachere aus Holz gefertigte Kreuz mit versilberten Kupferbeschlägen, das um 1890 entstanden ist und auf der rechten Seite abgebildet ist.

Beide Sterbekreuze sind mit kleinen Totenschädeln geschmückt. Dieses Motiv nimmt Bezug auf eine Legende, der zufolge das Kreuz Christi an der gleichen Stelle stand, an der der Schädel Adams lag. Als erster Mensch steht Adam stellvertretend für die Menschheit, die durch den Sündenfall Schuld auf sich geladen hat und durch Christi Tod am Kreuz erlöst wird. Das Motiv des Adamsschädels ist jedoch nicht nur an Sterbekreuzen zu finden, sondern auch bei anderen Kreuzformen weit verbreitet.



Kat.-Nr. 35: Sterbekreuz, 18. Jahrhundert, Messing, 21,5 x 8,5 cm, Inv.-Nr. 3146

"MEMENTO MORI" – DIE ALLGEGENWÄRTIGKEIT DES TODES

Sterbekreuze dieser Art waren seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Massenware und wurden meist in Devotionalienhandlungen an Wallfahrtsorten verkauft. Sie waren beliebte Patengeschenke zur Taufe, Erstkommunion oder Firmung und dienten als geweihte Sakramentalien. Darüber hinaus sollten sie den Beschenkten als sogenannte *Memento Mori* an die Allgegenwärtigkeit des Todes erinnern.

Sie wurden meist über dem Bett aufgehängt oder unter dem Kopfkissen im Bett aufbewahrt. Jeweils am Abend und am Morgen sprachen die Gläubigen ein Gebet vor diesem Kreuz. Als kraftspendendes Symbol der Hoffnung hielten Sterbende die kleinen Kreuze in der Hand. Den bereits Verstorbenen, die bis zur Beerdigung im Haus aufgebahrt waren, wurden die kleinen Kreuze in die gefalteten Hände oder auf die Brust gelegt. Sie begleiteten den Verstorbenen entweder in das Grab oder wurden auch an die nachfolgende Generation weitervererbt.

LITERATUR

Kreuz 2005, Kat.-Nr. V.3.1. und V.3.2.; Kriss-Rettenbeck 1963, S. 15 und S. 56.



Kat.-Nr. 36: Sterbekreuz, um 1890, Holz, Kupfer, 13 x 6,5 cm, Inv.-Nr. 4858

Oberammergauer Reliquienkreuz



Rückseite mit geöffnetem Schieber

Das aus Birnbaum geschnitze und anschließend gebeizte Kreuz ist aus einem Stück Holz gefertigt. Auf der Vorderseite ist in einem Relief Christus am Kreuz zu erkennen. Am Fuße des Kreuzes steht Maria, die vom Schmerz ergriffen ihre Hand auf ihre Brust drückt. Diese Darstellungsform wird häufig durch ein Schwert, das sich durch ihr Herz bohrt, ergänzt und als sogenannte schmerzhafte Muttergottes oder *Maria dolorosa* bezeichnet.

Auch die Rückseite des Kreuzes ist mit einem Relief versehen. Beide Kreuzbalken sind von einem Schieber verschlossen und mit den *Arma Christi*, also den Leidenswerkzeugen Christi, versehen. Darunter finden sich etwa eine Geißel, aber auch ein Hahn und drei Würfel – somit Gegenstände, die gemäß den Evangelien oder aber auch nach Vorstellung der Gläubigen Teil der Passionsgeschichte sind.

Mit Hilfe des Schiebers kann das Kreuz geöffnet werden, da sich im Inneren eine Reihe von Kontakt- und Sekundärreliquien zur Passion Christi befinden. Kontaktreliquien sind Gegenstände, die durch die Berührung mit der heiligen Originalreliquie ihre segensreiche Wirkung erhalten. Im Unterschied zu echten Reliquien waren diese Objekte weitaus weniger wertvoll und in höherer Anzahl verfügbar. Als Sekundärreliquien werden Dinge bezeichnet, die durch den betreffenden Heiligen benutzt wurden oder in Verbindung mit der originalen Reliquie standen. Sämtliche Objekte sind hier mit Bouillondraht in farbigen Glassteinen gefasst und mit kleinen Zetteln beschriftet.

Am oberen Kreuzende befindet sich eine kleine Madonna in Form des Gnadenbildes von Maria Einsiedeln in der Schweiz. Es handelt sich hierbei um eine sogenannte Schabfigur. Gläubige nutzten diese Figuren, um von ihnen Material abzuschaben. Dem

gewonnenen Staub wurde eine segensreiche Wirkung zugeschrieben, weshalb er bisweilen auch Speisen untergemischt und mitgegessen wurde.



Kat.-Nr. 37: Reliquienkreuz, Oberammergau, um 1800, Holz, 21,5 x 7,8 x 2,3 cm, Inv.-Nr. 5661

"HERRGOTTSCHNITZER" AUS OBERAMMERGAU

Seit etwa dem 16. Jahrhundert zählt Oberammergau zu einem der wichtigsten Zentren der Schnitzkunst. Eine Vielzahl von Handwerkern, die für ihre Kunstfertigkeit bekannt waren, stellten dort Gegenstände her, die eine weite Verbreitung fanden. Neben Spielwaren waren die Oberammergauer Schnitzer insbesondere für ihre Kruzifixe bekannt, wodurch die Bezeichnung der "Herrgottschnitzer" entstand.

Das nebenstehende Kreuz ist ein typisches Produkt der Oberammergauer Heimindustrie. Kreuze in dieser Art wurden seit der Mitte des 18. Jahrhunderts als serielle Schnitzwerke in Heimarbeit hergestellt. Da sie mit Kontakt- bzw. Sekundärreliquien befüllt waren, waren sie als lebensbegleitende Haus- und Segenskreuze in bäuerlichen und bürgerlichen Schichten sehr verbreitet. Darüber hinaus wurden diese Kreuze als Sterbekreuze benutzt. Sie sollten Menschen im Sterbebett Hoffnung spenden und wurden den Verstorbenen in die Hände gegeben. Häufig waren solche Kreuze der einzige Besitz ärmerer Bevölkerungsschichten, wie etwa Dienstboten. Als Geschenk des Paten zur Taufe, Erstkommunion oder Firmung fungierten sie als lebenslange Begleiter und allgegenwärtige Erinnerung an den Tod. Im Vergleich zu schlichteren Sterbekreuzen erhoffte man sich von den Oberammergauer Reliquienkreuzen einen besonders wirksamen Beistand im Tod durch die Heiligen.

In der Gestaltung variieren die weithin bekannten Kreuze wenig. Fester Bestandteil der Kreuze ist stets der Gekreuzigte und die schmerzensreiche Muttergottes. Darüber hinaus ist über der Christusfigur häufig Gottvater mit einer Weltkugel dargestellt. Das nebenstehende Kreuz ist ein qualitätvolles Beispiel für die künstlerische Fertigkeit der Oberammergauer Bildschnitzer. So sind die ansonsten eher reliefartig angelegten Figuren in diesem Fall sehr plastisch herausgearbeitet.

Die Herkunft des ursprünglichen Bildtyps, der über lange Zeit unverändert als Vorlage für eine große Masse an Kreuzen diente, ist nicht bekannt. Möglicherweise sind Kreuze, die Teil der Ordenstracht der Franziskaner- und Kapuzinermönche waren, Vorbild für die Oberammergauer Reliquienkreuze.

LITERATUR

Kreuz 2005, Kat.-Nr. VI.12.2.; Gröber 1930, S. 36f.; Meurer 1985, Nr. 39.



Kat.-Nr. 38: Reliquienkreuz, Oberammergau, um 1780, Holz, 32,5,5 x 10,5 x 5,5 cm, Inv.-Nr. 3147 (nicht in der Dauerausstellung)

Versehgarnitur

Eine sogenannte Versehgarnitur war fester Bestandteil eines jeden katholischen Haushalts. Sie wurde beim Sterbesakrament, der "letzten Ölung", durch den Priester bei Sterbenden eingesetzt. Zu diesen Garnituren gehörten stets ein Standkreuz, zwei Leuchter, sowie mehrere Gefäße.

Das nebenstehende Beispiel aus der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren ist mit versilbertem Metall aus relativ hochwertigem Material gefertigt. Wurden Versehgarnituren doch auch aus Holz, Blech, Glas oder auch Keramik hergestellt. Das Standkreuz verfügt über einen schmuckvollen Sockel und hochglänzend polierte Dreipassenden. Die zugehörige Figur des Gekreuzigten ist vollplastisch gegossen und zeigt den Typus des sterbenden Christus. Die zugehörigen Leuchter und Schalen sind etwas schlichter gestaltet und aus glattem, glänzend versilbertem Metall.

VERWENDUNG

Standkreuz und Leuchter wurden zur "letzten Olung" und bei der Aufbahrung des Toten im Haus mit brennenden Kerzen aufgestellt. Die Gefäße dienten dem Priester bei der Krankensalbung, so enthielt eine Schale das Krankenöl, während die zweite Schale mit Weihwasser befüllt war. Häufig gehörten eigens bestickte Deckchen zum Ensemble. Modernere Varianten der Versehgarnitur verfügten noch über weitere Objekte wie den sogenannten Aspergill, ein liturgisches Gerät, das zum Besprengen mit Weihwasser diente. Eine weitere Ergänzung des Ensembles bildete eine Versehpatene, ein verschließbares Gefäß für Hostien, das zur Überbringung der Krankenkommunion eingesetzt wurde.

Versehgarnituren waren ein beliebtes Hochzeitsgeschenk in ländlichen Gebieten. Im Unterschied zu den Sterbekreuzen, von denen eigentlich jeder Hausbewohner eines besaß, genügte eine Versehgarnitur pro Haushalt. Wie die Sterbekreuze zeugen auch die Versehgarnituren von der früheren Allgegenwart des Todes, der im Alltag ganz selbstverständlich über solche Gegenstände präsent war.

LITERATUR

Kreuz 2005, Kat.-Nr. V.2.1.; Kriss-Rettenbeck 1963, S. 22 f.



Kat.-Nr. 39: Versebgarnitur mit Kruzifix, zwei Leuchter und zwei Schalen, um 1900, Metall, versilbert, Inv.-Nr. 7818-7821

Kruzifixus aus Schwaben

Die Figur entstand wohl um 1350 in Schwaben und ist ein schönes Beispiel für ein Bildwerk der Gotik. Darstellungen Christi betonten seit dieser Zeit die Leidensaspekte der Kreuzigung und sollten zur andächtigen Versenkung anregen. Die Christusfigur aus der Kaufbeurer Sammlung ist jedoch in der Schilderung des Leidens vergleichsweise zurückhaltend. Vielmehr vermittelt die Figur den Eindruck, dass Christus im erlösenden Tod Frieden gefunden hat.

Das zur Seite geneigte Haupt und die geschlossenen Augen der Skulptur verdeutlichen, dass Christus bereits verstorben ist. Seine ausgemergelte Gestalt, die eindrucksvoll durch die schematisch eingekerbten Rippen wiedergegeben ist, sowie die Wundmale an seinem Körper zeugen von den vorausgegangenen Qualen der Kreuzigung. So sind neben der klaffenden Seitenwunde auch Reste einer blutroten Bemalung an seinen Händen und Füßen sowie am Haupt zu erkennen, das mit einer Dornenkrone besetzt ist. Dennoch vermittelt vor allem das friedlich anmutende Gesicht die Erlösung Christi durch den Tod. Die Schilderung des Christuskörpers wird von einer vereinfachenden, ausdrucksstarken Formensprache geprägt. Gerade die reduzierte Wiedergabe von Brustkorb, Händen und Füßen ist von expressiver Einfachheit. Auch das Lendentuch mit den parallelen, bogenförmig angeordneten Falten sowie den beiden kaskadenartig herabhängenden Tuchenden folgt dieser schematischen Bildauffassung. Die nahezu symmetrische Gestaltung des Tuchs entspricht der Gesamtheit der Figur, die in ihrer geraden Haltung Ruhe ausstrahlt.

ZUSTAND

Wie bei der Restaurierung festgestellt wurde, war die Figur urspünglich in mehreren Fassungen bemalt. Diese Fassungen sind nur noch in reduzierter Form vorhanden. So ist auf der Figur noch das helle Inkarnat, also die menschliche Hautfarbe, zu erkennen. Darüber hinaus finden sich an den Händen Spuren roter Bemalung sowie am Lendentuch kleine Partikel in grünem Farbton. Insbesondere am Lendentuch ist relativ wenig der ursprünglichen Fassung erhalten geblieben. Hier ist vor allem eine hell-beige Grundierungsschicht zu sehen, die sich nur undeutlich vom Inkarnat des Oberkörpers absetzt. Hackspuren in den Farbschichten und im Holz weisen darauf hin, dass die gesamte Fassung mechanisch abgekratzt wurde.

VERWENDUNG

Großformatige Christusfiguren wurden häufig im Chorbogen von Kirchen angebracht. Sie waren damit vor allem auf Fernsicht angelegt und nahmen nicht selten überlebensgroße Maße an. Die vorliegende Skulptur ist mit einer Höhe von 82 cm jedoch weitaus kleiner angelegt, daher ist eher eine Verwendung als Stand- oder Prozessionskreuz denkbar.

LITERATUR

Kreuz 2005, Kat.-Nr. II.22.; Söding 2010, S. 28-30 und Kat.-Nr. 9; Meurer 1985, Nr. 6; Restaurierungsbericht 121, Stadtmuseum Kaufbeuren.



Kat.-Nr. 40: Kruzifixus, Schwaben, um 1350, Lindenholz, bemalt, 82 x 72,5 x 15 cm, Inv.-Nr. 5227

Kruzifixus aus dem Umfeld des Jörg Zürn

Die nebenstehende Christusfigur ist vermutlich eine Arbeit aus der Werkstatt des Jörg Zürn, einem Mitglied einer bedeutenden Bildhauerdynastie. Die oberschwäbische Künstlerfamilie geht zurück auf Hans Zürn d. Ä., der Ende des 16. Jahrhunderts in Waldsee in Oberschwaben als Bildhauermeister tätig war. Wie zu dieser Zeit üblich, erlernten alle seine sechs Söhne ebenfalls das Bildhauerhandwerk, wodurch sich die Familienmitglieder und ihre Nachfahren in Bayern, Österreich und bis nach Mähren verstreuten. Vor allem die erste Generation brachte mit Jörg, Martin und Michael Zürn drei bedeutende Bildhauer hervor, deren Werke sich im Übergang von Renaissance zu Frühbarock bewegen.

Der wohl älteste Sohn, Jörg Zürn (um 1583 - um 1636/37), wurde 1608 in Überlingen am Bodensee mit einer eigenen Werkstatt sesshaft. Zu seinen bedeutendsten Werken zählt die Errichtung des Hochaltars im Überlinger Münster, der so umfangreich ausfiel, dass er sogar seinen Vater sowie seine Brüder Martin und Michael zur Mitarbeit heranzog.

BESCHREIBUNG

Die aus Lindenholz geschnitzte, vollplastische Skulptur zeigt den bereits entschlafenen Christus, dessen Haupt im Tod tief auf die Brust gesunken ist. In präziser, feinteiliger Schnitzarbeit ist der ausgemergelte Oberkörper wiedergegeben. Auch die detaillierte Ausarbeitung des Barts zeugt von der künstlerischen Qualität der Arbeit. Die aus Naturdornen geflochtene Dornenkrone sowie der dreiteilige Strahlenkranz auf dem Haupt Christi sind vermutlich erst später hinzugefügt worden. Ebenso handelt es sich beim Kreuz und dem zugehörigen Kreuztitulus mit der Inschrift "INRI" um eine sekundäre Ergänzung des Werks.

ZUSCHREIBUNG

In einem umfangreichen Werkkatalog zum Schaffen der Bildhauerfamilie Zürn schreibt Claus Zoege von Manteuffel die vorliegende Arbeit dem weit verzweigten Umfeld der Künstlerfamilie zu. Ihm zufolge hat die Ausarbeitung der Figur Ähnlichkeiten mit Arbeiten Jörg Zürns aus den 1620er Jahren, jedoch ist die Wiedergabe des Körpers weitaus strenger. Auch die Ausarbeitung des Lendentuchs erscheint seiner Einschätzung nach für eine direkte Urheberschaft Jörg Zürns zu schematisch. Vermutlich handelt es sich bei der Arbeit um eine Werkstattarbeit, da anzunehmen ist, dass Jörg Zürn häufiger derartige Christusfiguren zu liefern hatte.

LITERATUR

Meurer 1985, Nr. 21; Zoege von Manteuffel 1963 und 1979; Zoege von Manteuffel 1969, WU 64, S. 464 sowie J 14, S. 379 und J 17, S. 101.



Kat.-Nr. 41: Kruzifixus, um 1620, Werkstatt Jörg Zürn, Lindenholz, 57,5 x 32,5 x 9 cm, Inv.-Nr. 3094

Kruzifixus

Die schlichte Christusfigur strahlt aufgrund ihrer geraden Haltung und der frontalen Ausrichtung die Ruhe des bereits eingetretenen Todes aus. Lediglich die farbige Fassung der Skulptur verweist auf die vorausgegangenen Qualen des Gekreuzigten: So ist das geneigte Haupt mit den geschlossenen Augen von kleinen Blutstropfen überzogen. Auch die rot hervorgehobene Seitenwunde sowie weitere Blutstropfen an Oberkörper und Beinen weisen auf weitere Verletzungen hin.

Lediglich ein knappes Lendentuch bedeckt den nackten Unterleib Christi. Ebenso wie der Rest der Figur ist auch das Tuch schlicht ausgearbeitet. Das an einer Seite geknotete Tuch ist eng an den Körper angelegt und weist keinerlei ausschweifende Tuchenden auf, was den symmetrischen, ruhigen Gesamteindruck der Figur unterstützt.

STILISTISCHE EINORDNUNG UND DATIERUNG

Die Figur folgt stilistisch einem Typus der Christusdarstellung, der auf eine Reihe von Bildhauern der Spätgotik, wie etwa Veit Stoß (1447/48-1533), zurückgeht. Eine Vielzahl an Christusfiguren, die im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert entstanden, vertreten den Typus des "schön Leidenden": Charakteristisch dafür sind eine frontale Haltung, sowie eine relativ zurückhaltende Schilderung der Leidensmerkmale Christi. Typisch für die Figuren von Stoß ist darüber hinaus eine deutlich ausgeprägte Wespentaille, die bei der nebenstehenden Christusfigur anschaulich zum Ausdruck kommt. Ebenso stilprägend für die Gekreuzigten des Bildhauers Veit Stoß sind die auf die Schulter fallende Haarsträhne sowie der geöffnete Mund. Beide Merkmale sind ebenfalls beim vorliegenden Christus aus der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren zu beobachten.

Aufgrund dieser stilistischen Nähe zu den Figuren dieser Zeit ist eine Datierung in das 16. Jahrhundert denkbar. Jedoch kann eine spätere Entstehungszeit im 17. Jahrhundert nicht ausgrücklich ausgeschlossen werden.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 9f. und Kat.-Nr. 15.



Kat.-Nr. 42: Kruzifixus, wobl 16. Jahrhundert, Holz, bemalt, 40,5 x 34 x 7,5 cm, Inv.-Nr. 3848

<u>Kruzifixus</u>

Diese ausdrucksstarke kleine Skulptur aus der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren zeigt einen entschlafenen Christus mit geschlossenen Augen und geneigtem Haupt. Vor allem die farbige Fassung veranschaulicht eindrücklich Wundmale und Verletzungen an Kopf, Armen, Seite und Füßen. Deutlich hervorgehoben ist der mit einer grünlichen Dornenkrone besetzte Kopf, der zudem im Verhältnis zum schmächtigen Körper relativ groß ausfällt.

Die ausschwingenden Enden des Lendentuchs bilden einen bewegten Gegenpol zur ansonsten nahezu achsensymmetrischen Körperhaltung. Auch der auf die Brust gesunkene Kopf und die dicke herabhängende Haarsträhne durchbrechen die geradlinige Anlage der Figur.

STILISTISCHE EINORDNUNG UND DATIERUNG

Um 1500 entstanden, entspricht der hölzerne Christus Bildtypen aus der Spätgotik. Wenn auch der Schnitzer des Kruzifixus hinsichtlich der Wiedergabe der menschlichen Anatomie weit von einflussreichen spätgotischen Bildhauern wie Veit Stoß (1447/48-1533) und Tilmann Riemenschneider (um 1460-1531) entfernt ist, so sind gewisse Überschneidungen nicht von der Hand zu weisen. Es finden sich eine Reihe von Merkmalen, welche die nebenstehende Skulptur mit bedeutenden Vorbildern teilt: Neben der geraden Haltung der Beine und der nahzu frontalen Ausrichtung zählt dazu auch die geneigte Haltung des Kopfes mit einer ausgeprägten Strähne, die auf die Schulter des Gekreuzigten fällt.

Auch eine Vielzahl an Grafiken, die im Übergang von Spätgotik und Renaissance entstanden sind, prägten das Christusbild der Zeit maßgeblich. Neben den Werken von Martin Schongauer (1445/1450-1491) sind in diesem Zusammenhang auch die Kupferstiche und Holzschnitte des einflussreichsten Künstlers der Zeit, Albrecht Dürer (1471-1528), zu nennen. Da die Drucke leicht zu vervielfältigen und günstig zu erwerben waren, entwickelten sich die Grafiken seit dem 15. Jahrhundert zu einer wichtigen Bildvorlage für viele Künstler.

LITERATUR

Kreuz 2005, Kat.-Nr. VIII.3., Kat.-Nr. VIII.4.1 und Kat.-Nr. VIII.4.2.; Lymant 1986, S. 9f. und Kat.-Nr. 15.



Kat.-Nr. 43: Kruzifixus, um 1500, Holz, bemalt, 32,8 x 30,8 x 5,6 cm, Inv.-Nr. 3850

Kruzifix aus dem Umfeld des Martin Zürn

Der verstorbene Christus hängt mit steil erhobenen Armen am Kreuz. Im erschlafften, zur Seite geneigten Haupt mit den geschlossenen Augen und dem geöffneten Mund zeigt sich, dass die letzte Lebenskraft aus dem Gekreuzigten entwichen ist. Auf eindrucksvolle Weise wird die Schwere des Körpers und sein Hängen am Kreuz fassbar gemacht.



Insbesondere im nach vorn gewölbten Oberkörper mit den plastisch heraustretenden Rippen kann die starke Streckung der Figur nachvollzogen werden. In minutiöser Weise ist die Anspannung der Muskeln mitsamt der Sehnen und Adern herausgearbeitet. Auch die feinteilige Ausgestaltung der Haare und des Bartes zeugen von der künstlerischen Qualität der Skulptur. Die Figur ist aus sorgsam geglättetem Birnbaumholz, das anschließend gebeizt wurde. Passend zur rötlichen schimmernden Farbigkeit des Corpus ist die Skulptur auf einem mit Wurzelfurnier beschichteten Kreuz aufgebracht. Der pergamentene Kreuztitulus ist eine Nachbildung der Titulusreliquie des "wahren Kreuzes Christi", das in der Pilgerkirche Santa Croce in Gerusalemme in Rom verehrt wird. Eine italienische Inschrift auf der Rückseite des

Kreuzes legt die Vermutung nahe, dass es sich um eine sogenannte Devotionalkopie handelt, die das Original nachempfindet. Denkbar ist auch, dass das Kruzifix an der originalen Reliquie anberührt wurde. Die Gläubigen hofften, dass sich auf diese Weise die Wirkungsmacht des Originals auf den jeweiligen Gegenstand übertrug.

ZUSCHREIBUNG UND STILISTISCHE VORBILDER

Die Schnitzarbeit entspricht dem weit verbreiteten Bildtypus des "Cristo morto", der von dem in Italien wirkenden Künstler Giovanni da Bologna (1529-1608) geprägt wurde. Der bereits entschlafene Christus wird mit geneigtem Haupt wiedergegeben. Nicht das Leiden, sondern der äußerst muskulöse, in idealschöner Form gezeichnete Körper ist im Mittelpunkt der Darstellung. Vor allem die Schüler des Giovanni da Bologna, wie Hubert Gerhard und Adrian de Vries, die in Augsburg und München bedeutende Bronzeplastiken schufen, trugen zur Verbreitung dieser Christusdarstellung nördlich der Alpen bei. Auch Mitglieder der Bildhauerfamilie Zürn rezipierten die von Italien ausgehenden Stilformen. Die nebenstehende Skulptur stammt wohl aus dem Umfeld von Martin Zürn (1590/1595 – nach 1665), einem bedeutenden Mitglied dieser aus Oberschwaben stammenden Bildhauerfamilie. Insbesondere die Gestaltung des Bartes, mit den fein voneinander abgesetzten Locken, ähnelt Arbeiten aus seiner Hand.

LITERATUR

Zoege von Manteuffel 1963 und 1979; Zoege von Manteuffel 1969, Ma 8, S. 395f. und Ma 22, S. 406; Meurer 1985, Nr. 21.



Kat.-Nr. 44: Kruzifix, um 1620, Umfeld Martin Zürn, Birnbaumholz, gebeizt, 98,5 x 46 x 10 cm, Inv.-Nr. 3093

Kruzifix

Die zum Viernageltypus ausgebildete Christusfigur ist von roten Blutspuren übersät. Nicht nur aus den Wundmalen an Händen, Füßen und Seite scheint das Blut zu fließen, auch weitere Verletzungen am Kopf, dem Oberkörper und an den Knien weisen auf die Leiden der Kreuzigung hin. Feine graue Schattierungen an Knien und Oberkörper muten wie Blutergüsse an. Die Dornenkrone, jenes Sinnbild für den Leidensweg Christi, wird von einem dreiteiligen, vergoldeten Strahlennimbus durchbrochen. Trotz aller menschlichen Verletzlichkeit wird hier sinnbildlich die Göttlichkeit des Gekreuzigten dargestellt.

Angesichts der Schilderung des zerschundenen Leibs Christi kommt sein bereits eingetretener Tod – deutlich erkennbar am kraftlos zur Seite geneigten Haupt – einer heilsamen Erlösung von den Qualen der Kreuzigung gleich.

Erlösung durch den Tod

Das Kruzifix stammt wohl aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und weist eine gut erhaltene Fassung auf. Andachtsbilder aus dieser Zeit legen nicht selten den Schwerpunkt auf die Leiden der Kreuzigung, die den Gläubigen vor Augen geführt werden sollten. Die Darstellung schmerzhafter Verletzungen sollte zum einfühlenden Gebet anregen. Jedoch steht in der nebenstehenden Darstellung nicht nur das Leiden im Vordergrund: Gezeichnet von den Spuren der Kreuzigung hat Christus im Tod seinen Frieden gefunden und wird damit zum tröstenden Vorbild für die Christenheit. In der Erlösung Christi wird zudem die Auferstehung und damit die Überwindung des Todes vorweggenommen.



Kat.-Nr. 45: Kruzifix,2. Hälfte 18. Jahrhundert, Holz, bemalt, 75,9 x 35,5 x 10,7 cm, Inv.-Nr. 9063

Astkreuz

Wie die Äste eines Baumes mutet dieses Kreuz an: Kleine Blätter scheinen beidseitig aus dem Holz der Kreuzarme zu wachsen und auch die Balken selbst sind wie Zweige eines Baumes rund ausgebildet. Die zugehörige Figur zeigt den bereits entschlafenen Christus, der sein mit der Dornenkrone besetztes Haupt nach unten neigt. Der Gekreuzigte ist von Blutspuren überzogen, die von den grausamen Schmerzen und den Verletzungen der Kreuzigung stammen. Ein geschwungenes Lendentuch, das bewegt im Wind zu flattern scheint, verleiht der Darstellung zusätzliche Dramatik.

"Arbor vitae" - das Kreuz als Lebensbaum

Der geschundene Christus, der bereits tot am Kreuz hängt, entspricht der Auffassung der spätgotischen Passionsmystik. In Berichten von Ordensfrauen, wie etwa Birgitta von Schweden (1303-1373), wurden die Leiden des Kreuzwegs überdeutlich geschildert. Dies wirkte sich auch auf die Christusdarstellungen der Zeit aus, in denen vor allem die Wundmale und die Qualen der Kreuzigung deutlich hervorgehoben wurden. In mitleidiger Versenkung konnten die Gläubigen den Leidensweg Christi nachempfinden.

Nichtsdestotrotz sollten Kruzifixe, wie das nebenstehende Beispiel, Trost und Zuversicht übermitteln. So wird der Kreuzesstamm zum Ast mit Blättern, aus dem neues Leben erwächst. Als sogenannter "Arbor vitae", also als Lebensbaum, versinnbildlicht das Kreuz in theologischer Sicht die Überwindung der Sünde Adams durch Christus. Schließlich kann das zum Baum ausgebildete Kreuz ikonographisch auch als Paradiesbaum gedeutet werden. Neben der Legende, die berichtet, dass das Kreuz Christi aus dem Holz des Paradiesbaums gefertigt war, thematisieren auch mystische Schriften und Kreuzeshymnen das Motiv des Kreuzes als knospenden Lebensbaum. Das Kreuz, ursprünglich ein Zeichen der Schmach und des Todes, wird so zum Symbol des ewigen Lebens.

Vor allem in der Zeit der Hochgotik waren Astkreuze und speziell in Y-Form ausgebildete Kreuze keine Seltenheit. Ihren Ursprung nahmen derartige Darstellungen vor allem in der Buchmalerei. Das vorliegende Kreuz, das vermutlich in Augsburg gefertigt wurde, entspricht diesem Bildtypus der Gotik, auch wenn es mit einer Datierung im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts erst deutlich später entstanden ist.

ZUSTAND

Bis auf den fehlenden Mittelfinger der rechten Hand und die fehlende Zehe am linken Fuß ist das Schnitzwerk vollständig erhalten. Bei der Restaurierung wurde die zweite Fassung freigelegt, welche sich im Farbton des Korpus und der Blutstropfen nur unwesentlich von der originalen Fassung unterscheidet. Eine wesentliche Veränderung besteht in der Farbgebung des Kreuzes, welches im Original in hellem Grün gehalten war, und der Dornenkrone, welche sich ursprünglich in dunklerem Grün zeigte. Das Lendentuch weist lediglich Reste einer goldenen Metallauflage der originalen Fassung auf.

LITERATUR

Hahn 2005, S. 136; Kreuz 2005, Kat.-Nr. VI.23.; Meurer 1985, Nr. 40.



Kat.-Nr. 46: Kruzifix, 1. Drittel 16. Jahrhundert, Holz, bemalt, 51 x 35 x 5,6 cm, Inv.-Nr. 3086

Standkreuz



Eine blaue, von kunstvollen Rokoko-Ornamenten umrankte Erdkugel bildet das farbenprächtige Fundament dieses Standkreuzes. Der aufwändig gestaltete Sockel wird ergänzt durch eine grüne Schlange, die plastisch ausgearbeitet ist und sich um den Fuß des Kreuzes windet. In ihrem weit aufgesperrten Schlund steckt ein weißer Totenschädel. Das Kreuz, das aus der Weltenkugel erwächst, ist mit rotgoldenen Rändern und Dreipassenden mit kleinen Durchbrüchen geschmückt. Die Christusfigur am Kreuz ist in bewegter, leicht S-förmiger Haltung wiedergegeben. Es handelt sich um den bereits verstorbenen Christus, dessen Haupt im erschlafften Zustand nach unten hängt. In feiner Schnitzarbeit ist eine Haarsträhne herausgearbeitet, die von der rechten Schulter Christi fällt. Ein schwungvoll drapiertes Lendentuch ist locker um

die Hüften der Figur gelegt und scheint wie von einem leichten Luftzug erfasst zu sein. Ebenso bewegt ist der in Form eines Blattes dargestellte Kreuztitulus mit der Inschrift "INRI".

ZUSTAND

Der heute am Kreuz befindliche Korpus ist eine spätere Ergänzung und gehörte nicht ursprünglich zum Standkreuz. Das helle Inkarnat der Figur wurde vor allem im Bereich des Oberkörpers und des Kopfes bis zur Holzsichtigkeit abgenommen oder abgegriffen.

DER ADAMSSCHÄDEL - SYMBOL DER ERBSÜNDE

In der "Legenda aurea", jener Sammlung an Heiligenlegenden des Dominikaners Jacopo de Voragine aus dem 13. Jahrhundert, wird beschrieben, dass das Kreuz Christi aus dem Holz des Paradiesbaumes gefertigt wurde. Dieser Erzählung zufolge befand sich auch das Grab Adams direkt unter dem Kreuz Christi. Auf erzählerische Weise gibt diese Legende damit theologische Zusammenhänge zwischen Altem und Neuem Testament allgemein verständlich wieder. Das nebenstehende Standkreuz setzt ebendiese Analogie bildlich um: Die Schlange und der Schädel, beides Sinnbilder der Ursünde Adams, sind mit einer Kreuzigungsdarstellung kombiniert. Aus theologischer Sicht wird somit der alte Adam, hier im Totenkopf symbolisiert, durch dessen Sünde die ganze Welt dem Tod und der Vergänglichkeit anheimgefallen ist, im neuen Adam, also Jesus, zum ewigen Leben erlöst.



Kat.-Nr. 47: Standkreuz, um 1750, Holz, bemalt, 91 x 32,5 x 14,5 cm, Inv.-Nr. 3157

Kreuze dieser Art waren seit dem frühen 17. Jahrhundert besonders in den Bettelorden verbreitet und sollten als ständiges "Memento Mori" an die Vergänglichkeit mahnen. Sie wurden als Zeichen der Hoffnung bei der Aufbahrung von Toten als sogenannte Tumbakreuze benutzt.

VERGLEICHSBEISPIEL AUS DER SAMMLUNG DES STADTMUSEUMS KAUFBEUREN

Im Bestand des Stadtmuseums Kaufbeuren befindet sich ein weiteres Standkreuz, welches die Ursünde Adams im Motiv des Totenschädels aufgreift. Das kleinformatige Kreuz stammt aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts und ist aus Lindenholz geschnitzt. In diesem Fall dient nicht eine Weltenkugel als Sockel des Kreuzes, vielmehr scheinen die zarten astähnlichen Kreuzbalken nahezu sprichwörtlich aus einem Totenschädel zu entwachsen. So wird der Totenkopf, der über zwei gekreuzten Knochen liegt, von vier langen Wurzeln umfasst, die reliefartig ausgebildet sind. Eine ebenfalls als Relief angelegte Schlange windet sich um die Wurzeln und den Schädel. Am Kreuz hängt eine vollplastisch geschnitzte Figur des bereits verstorbenen Christus. Auf seinem geneigten Haupt mit den geschlossenen Augen befindet sich eine aus gewundenen Zweigen gefertigte, abnehmbare Dornenkrone. Sein fein geschnitztes Lendentuch wird von einem Strick gehalten.

Auch dieses Kreuz stellt eine direkte Verbindung zwischen Adamsschädel und Christus her. Vor allem seit der Barockzeit war der Totenschädel darüber hinaus ein beliebtes Motiv, das auf die Vergänglichkeit des Seins hinweisen sollte. Im vorliegenden Beispiel wird jedoch der Tod durch das zum Lebensbaum ausgebildete Kreuz sinnbildlich überwunden.

LITERATUR

Kreuz 2005, Kat.-Nr. VI.23. und Kat.-Nr. VI. 12.1.; Meurer 1985, Nr. 40.



Kat.-Nr. 48: Standkreuz, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Lindenholz, 56,5 x 21 x 8,5 cm, Inv.-Nr. 3166

Standkreuz mit Porzellankruzifixus

BESCHREIBUNG

Die verspielten Formen des vergoldeten Standkreuzes weisen in das Zeitalter des Rokoko, also in das 18. Jahrhundert. So befinden sich am Sockel des Kreuzes sowie an den Enden der Kreuzbalken Ornamente. Diese sogenannten Rocaillen, wie die französische Bezeichnung für muschelartige Ornamente lautet, entwickelten sich zum stilprägenden Merkmal dieser Epoche. Am aufwändig gestalteten Kreuz hängt mit V-förmig erhobenen Armen und in gestreckter Haltung ein fein modellierter Christuskörper aus Nymphenburger Porzellan. Der Kopf des Gekreuzigten ist nach rechts gewandt, seine Augen und der Mund sind dabei geöffnet. Sein Gesichtsausdruck drückt zugleich Qual und Erschöpfung aus. Auf seinem Kopf trägt Christus eine Dornenkrone. Der anatomisch überaus feinteilig gearbeitete Körper ist leicht S-förmig gebogen. Seine anmutige Bewegtheit setzt sich im zart modellierten Lendentuch fort, das locker um seinen Körper gelegt ist. Die Stoffbahnen ziehen sich zwischen seinen Beinen hindurch und scheinen wie von einem Luftzug erfasst zu sein. Am Fuße des Kreuzes ist ein Schädel samt gekreuzten Knochen aus Porzellan angebracht. Über der Figur befindet sich der zum Kreuz zugehörige Titel, ebenfalls aus Porzellan und mit der vergoldeten Inschrift "INRI".

Franz Anton Bustelli -

EIN KÜNSTLER DER NYMPHENBURGER PORZELLANMANUFAKTUR

Porzellan war seit jeher ein höchst begehrtes, wertvolles Material. Erst im 18. Jahrhundert gelang auch in Europa die Herstellung des sogenannten "weißen Goldes". Bis zu diesem Zeitpunkt waren Kunstwerke und Geschirr aus Porzellan aus dem fernen China importiert worden und hatten deshalb den Status kostbarer Sammlerstücke. Das feinkeramische Erzeugnis besteht aus den Grundstoffen Kaolin, Feldspat und Quarz und wird nach einer Reihe von komplizierten Verfahren durch einen Brennvorgang gefestigt. Durch seine aufwändige Herstellung und die schimmernde Oberfläche war das weiß glasierte Material Porzellan ähnlich kostbar wie etwa Elfenbein oder Silber.

In der Nymphenburger Porzellanmanufaktur wurden seit 1747 Geschirr und dekorative Kunstwerke aus dem kostbaren Werkstoff gefertigt. Der Tessiner Künstler Franz Anton Bustelli (1723-1763) war von 1754 bis zu seinem Tod Bildhauer und Modellierer von Figuren in der Porzellanmanufaktur Nymphenburg. Er gilt als der bedeutendste Porzellankünstler des Rokoko. Auf sein Modell von 1755 geht die vorliegende Christusfigur in der Kaufbeurer Sammlung zurück. Ganz im Zeitgeist des Rokoko greifen in Bustellis Christusdarstellung Schönheit und Leiden ineinander. Die Schmerzen und die Qual des eleganten Christus werden auf formvollendete Weise theatralisch inszeniert. In einer weiteren Variation der Figur sind Maria und Johannes als Assistenzfiguren beigefügt.

LITERATUR

Newman 1977, S. 32; Kreuz 2005, Kat.-Nr. IX.21.



Kat.-Nr. 49: Franz Anton Bustelli: Standkreuz, nach 1755, Porzellan, Holz, vergoldet, 78 x 30 x 14,6 cm, Inv.-Nr. 4624

Standkreuz in Boulletechnik

BESCHREIBUNG

In strahlenden Farben ist dieses Standkreuz aus der Kaufbeurer Sammlung etwa um 1730 hergestellt worden. Das schmale Kreuz ist in aufwändiger Technik mit farbigem Schildpatt, also Hornschuppen von Schildkröten, umhüllt. Auf dem roten Grund sind mit Messing und Zinn gefasste Zierformen mit grüner und blauer Hornfüllung aufgebracht. Am farbigen und reich verzierten Kreuz hängt eine Christusfigur aus Messing, die ihr Haupt zum Himmel richtet.

Der Sockel fußt auf vier sogenannten Voluten, wie die zu einer Spirale gerollten Ornamentformen genannt werden. Im Zentrum der Vorderseite befindet sich eine runde, verglaste Schauöffnung, die den Blick auf eine Darstellung der Landshuter Madonna freigibt. Das Brustbild der Muttergottes ist auf ein Stück Seidenlamé gemalt, einem mit feinen Metallfäden durchwirkten Gewebe, und wurde wohl erst später ergänzt. Dahinter befindet sich eine Öffnung, in die eine Reliquie eingesetzt werden kann.

TECHNIK UND HERKUNFT

Die sogenannte Boulletechnik, in der das vorliegende Kreuz gefertigt ist, geht auf den Franzosen André Charles Boulle (1642-1732) zurück, der die kunsthandwerkliche Arbeit mit dem Material Schildpatt entscheidend weiterentwickelte. Er arbeitete am französischen Hof und fertigte unter anderem Möbelstücke für Ludwig XIV. an, die in dieser Einlegetechnik verziert waren.

Die aufwändige Arbeit mit dem exotischen und kostbaren Material erforderte ein hohes Maß an kunsthandwerklichem Können. Daher besaßen Objekte, die in diesem Verfahren veredelt wurden, einen hohen Wert. Das vorliegende Standkreuz stammt vermutlich aus Augsburg oder München.

LITERATUR

Restaurierungsbericht 107, Stadtmuseum Kaufbeuren.



Kat.-Nr. 50: Standkreuz in Boulletechnik, Augsburg oder München, um 1730, Messing, Schildpatt, Holz, vergoldet, 43 x 14 x 9,8 cm, Inv.-Nr. 3171

Standkreuz mit Silberkruzifixus

BESCHREIBUNG

Mit zahlreichen feinteiligen Silberornamenten ist dieses wertvolle Standkreuz dekoriert. Die filigranen Verzierungen sind dabei teilweise vergoldet, innerhalb der feinen rankenförmigen Formen sind farbige Steine in vergoldeten Metallblüten gefasst. Das seitliche und das obere Kreuzende sind dreipassförmig ausgebildet und ebenfalls reich mit Silberapplikationen samt Glassteinen versehen. Die silberne Christusfigur hat voller Verzweiflung ihr Haupt nach oben zum Himmel gerichtet. Ihr weit nach hinten geneigter Kopf wird von einem strahlenförmigen, goldenen Heiligenschein hinterfangen. Die Figur ist in einer anmutigen Bewegung gebogen, das mit einem Strick gebundene Lendentuch verdeckt in aufgewühlten Falten die Nacktheit des Gekreuzigten.

Der Sockel des Standkreuzes wird von zwei volutenförmigen, also spiralförmigen Zierformen eingefasst und ist ebenso reich mit silbernen Beschlägen und Glassteinen geschmückt. Im zentralen, mittleren Feld ist ein Medaillon mit der Darstellung des heiligen Michael im Kampf mit dem Teufelsdrachen aufgebracht.

HERKUNET UND VERWENDUNG

Das kostbare und aufwändig gestaltete Standkreuz stammt aus der Sammlung des Pfarrers Frick, der sie 1952 an das Stadtmuseum Kaufbeuren verkaufte. Das Kreuz datiert in die Mitte des 17. Jahrhunderts und wurde ursprünglich als Altarkreuz verwendet.

LITERATUR

Vera Icon 1987, Kat.-Nr. VI.1.



Kat.-Nr. 51: Standkreuz, zwischen 1620 und 1650, Silber, teilweise vergoldet, Glassteine, Holz, 67,5 x 23 x 10 cm, Inv.-Nr. 3861

Fünf-Wunden-Verehrung

Arma Christi ist die lateinische Bezeichnung für die Waffen, mit denen Christus laut Überlieferung des Neuen Testaments verletzt und getötet wurde. Dazu zählen Geräte wie etwa die Dornenkrone oder die Lanze, die in den Evangelien Erwähnung finden. Seit dem 13. Jahrhundert wurden diese Werkzeuge an Kreuzen dargestellt, um stellvertretend das Leiden Christi zu symbolisieren.

BESCHREIBUNG

Auf mehreren vergoldeten Beschlägen in Strahlenform sind auf dem reich verzierten Standkreuz die zentralen Symbole aufgebracht, die stellvertretend für das Leiden und die Erlösung Christi stehen. So ist am Schnittpunkt der Kreuzarme eine mit lila Steinen besetzte Krone zu erkennen. Sie wird von einem Palmwedel und einem Lilienzweig hinterfangen. Darüber ist eine Darstellung des Schweißtuchs der Veronika, auf dem sich der Legende nach das wahre Abbild Christi, das vera icon, befunden haben soll. Die Taube, das Symbol für den Heiligen Geist, ist am oberen Kreuzende angebracht. Auf dem linken Kreuzarm befindet sich eine Hand mit einem roten Glasstein, der die Handwunde Christi anzeigt. Eine ursprünglich zugehörige Hand auf der rechten Seite ist nicht mehr erhalten. Sie wurde durch die Darstellung eines Engels ergänzt. Das Thema der fünf Wunden des Gekreuzigten setzt sich am Kreuzstamm mit dem Herz und den beiden durchbohrten Füßen fort. Sämtliche Wundmale sind durch farbige Glassteine hervorgehoben. Darüber hinaus stehen die zwei gekreuzten Lanzen seitlich des Kreuzstammes für die Seitenwunde Christi. Als weitere Verzierungen sind blütenförmig gefasste, farbige Glassteine über die Kreuzbalken verteilt. Wie auch die restlichen Applikationen, setzen sie sich kontrastreich vom schwarz polierten Holz ab.

Der Fuß des Kreuzes ist würfelartig ausgebildet und wird von seitlichen, spiralförmigen Verzierungen, sogenannten Voluten, eingefasst. Die Beschläge sind als Blätter und Ranken ausgebildet und aus versilbertem Messing gefertigt. Im Sockel befindet sich eine ehemals verglaste Schauöffnung, in die eine Reliquie in einer Klosterarbeit aus Golddraht und Perlen eingearbeitet ist. Die zugehörige Cedula, wie die Beschriftung aus Papier genannt wird, ist unleserlich. Damit ist die Zuordnung zu einem Heiligen auch nicht mehr möglich. Rund um die viereckige Öffnung sind silberne Verzierungen in Form von Blüten und mit Blumen gefüllten Vasen aufgebracht.

BEDEUTUNG DER DARSTELLUNG

Das vorliegende Arma-Christi-Kreuz, das um 1700 zu datieren ist, stellt die Wundmale Christi symbolisch dar und folgt damit der seit dem Mittelalter bekannten Verehrung der fünf Wunden. Neben den durchbohrten Händen und Füßen sowie dem Herz werden Stellvertreterobjekte wie das Schweißtuch für das Haupt und die Lanzen für die Seitenwunde abgebildet. Die zentrale Krone verweist auf Christi Sieg über den Tod und die damit verbundene Erlösung. Mit der Herausstellung der Wundmale des Gottessohns wurde für die Gläubigen die Verletzlichkeit Christi deutlich gemacht. Außerdem regten die Kreuze dazu an, seinen Leidensweg nachzuempfinden.

VERWENDUNG

Arma-Christi-Kreuze waren sehr populär und weit verbreitet. Sie wurden häufig auch für den häuslichen Gebrauch aus den einfachsten Materialien hergestellt. Beim vorliegenden Kreuz handelt es sich wohl um ein Altarkreuz, das allein schon durch die eingearbeitete Reliquie sowie die aufwändige Fertigung wervoll war.



LITERATUR

Steiner 2005, S. 74; Kriss-Rettenbeck 1971, S. 75f.; Kreuz 2005, Kat.-Nr. VI.15.1.; Meurer 1985, Nr. 41.

Kat.-Nr. 52: Arma-Christi-Kreuz, um 1700, Holz, Silber, Glassteine, 65 x 20 x 10 cm, Inv.-Nr. 3862

Romanischer Bronzekruzifixus

Bei diesem romanischem Kruzifixus handelt es sich um einen Bodenfund, dessen Fundumstände nicht näher bekannt sind, da das Exponat über den Kunsthandel in Privatbesitz kam und erst dann dem Stadtmuseum Kaufbeuren geschenkt wurde. Die korrodierte Oberfläche mit grünen und braunroten Rückständen, die auf Oxidationsprozesse hinweisen, lassen den Schluss zu, dass das Objekt längere Zeit im Erdreich verborgen lag.

BESCHREIBUNG UND STILISTISCHE EINORDNUNG

Das Haupt des Gekreuzigten ist leicht geneigt und von einem dreiteiligen Strahlennimbus, also einem Heiligenschein, bekrönt. Die Augen sind geschlossen, was andeutet, dass es sich um den bereits entschlafenen Christus handelt. Stilistisch folgt die kleine Bronzefigur der Bildsprache der Romanik. Dies ist deutlich erkennbar an der aufrechten Haltung mit den waagrecht abgehenden Armen. Die Figur scheint weniger an ein Kreuz genagelt zu sein, vielmehr erweckt sie durch die parallele Stellung der Füße den Eindruck zu stehen. Des Weiteren spricht das knielange, rockähnlich ausgebildete Lendentuch des Gekreuzigten für eine Einordnung in das 12. Jahrhundert. Auch die eher abstrahierende, archaische Darstellung des Körpers entspricht Arbeiten dieser Zeit. Die beiden Hände der Figur sind abgebrochen. Ein zur Christusfigur zugehöriges Kreuz ist nicht mehr vorhanden.

In der umfassenden Untersuchung von Kunsthistoriker Peter Bloch zu Bronzekruzifixen aus der Romanik finden sich verschiedene Vergleichsbeispiele, davon eine Bronze aus der Lombardei mit einem vergleichbaren Heiligenschein, die um 1130 entstanden ist. Eine dem Kaufbeurer Objekt ähnliche langgezogene Öse am unteren Ende findet sich außerdem bei einem Bronzekruzifixus aus der Sammlung von Julius Böhler in München. Bloch schreibt diesem Kruzifixus aus dem 12. Jahrhundert eine Herkunft aus dem süddeutschen Raum zu.

VERWENDUNG

Eine Vielzahl an Bronzen aus der Romanik ist bis heute erhalten geblieben. Häufig sind von den Bronzekruzifixen lediglich die Christusfiguren konserviert, während die zugehörigen Kreuze verloren gegangen sind. Diese Kruzifixe fanden in erster Linie als Altar- oder Vortragekreuze Verwendung. Aufgrund der großen Anzahl der Bronzen kann davon ausgegangen werden, dass diese Art der Kreuze zu der Ausstattung nahezu jeder Kirche gehört haben muss.

LITERATUR

Bloch 1992, Nr. I H 5, S. 105f. und Nr. I L 24, S. 128f.; Lymant 1986, S. 6f.; Suevica Sacra 1973, Abb. 76, 78.



Kat.-Nr. 53: Kruzifixus, Süddeutschland, 12. Jahrhundert, Bronzeguss, 14,7 x 9,6 x 2,5 cm, Inv.-Nr. 9012

Romanischer Bronzekruzifixus

BESCHREIBUNG UND STILISTISCHE EINORDNUNG

Die bronzene Christusfigur aus dem 13. Jahrhundert zeigt eine sehr archaische Darstellung des Gekreuzigten. Insbesondere die vereinfachende Schilderung des Körpers mit den extrem langen, dünnen Armen und dem schmalen Rumpf entspricht der Formensprache der Romanik. So wird etwa der Oberkörper der Figur stark reduziert wiedergegeben, die schematischen Kerbungen versinnbildlichen die Rippen des Brustkorbs. Zwar weisen sowohl die Hände als auch die parallel gestellten Beine Nagellöcher auf, jedoch legt die Darstellung keinerlei Wert darauf, dass die Wunden zur Schau gestellt wurden. Der Aspekt des Leidens Christi wird erst in der nachfolgenden Gotik zum beherrschenden Thema. Mit seinem bekrönten Haupt wird der Gekreuzigte vielmehr als Christkönig dargestellt, der den Tod am Kreuz besiegt.

VERWENDUNG

Zur Verwendung des Bronzekruzifixus ist nichts Näheres bekannt. Wie für viele der erhaltenen Bronzen aus der Romanik kann eine Nutzung an einem Vortrage- oder Altarkreuz angenommen werden. Das Kreuz kam im März 1938 durch einen Ankauf in einer Kunstauktion in München in den Besitz des Stadtmuseums Kaufbeuren.

LITERATUR

Bloch 1992; Lymant 1986, S. 6f.



Kat.-Nr. 54: Kruzifixus, Anfang 13. Jahrhundert, Bronzeguss, 8,5 x 7,6 x 1 cm, Inv.-Nr. 3382

Romanischer Bronzekruzifixus aus Schwaben

In der Epoche der Romanik wurde Christus häufig als triumphierender Christkönig dargestellt. Dabei trägt der Gekreuzigte eine Krone und seine Augen sind geöffnet. Daneben gab es zur gleichen Zeit Christusdarstellungen, die den bereits entschlafenen Christus zeigen. Die nebenstehende vergoldete Bronzefigur, die um 1150 entstand, zeigt ebendiesen Typus.

BESCHREIBUNG

Das Haupt der Figur scheint bereits erschlafft und zur Seite geneigt, die Augen sind geschlossen. Die Haare sowie der Bart sind mit feinen, schematisch anmutenden Ziselierungen gestaltet. Die Figur folgt der Bildsprache des 12. Jahrhunderts und schildert den schmalen Christuskörper in aufrechter Haltung und mit knielangem Lendentuch. Lediglich die leicht zur Seite geknickten Beine durchbrechen die strenge Symmetrie ein wenig. Typisch für die Darstellungen der Zeit sind des Weiteren die parallel gestellten Füße, die auf einer kleinen Stütze, einem sogenannten Suppedaneum, stehen. Nur die Hände weisen kreisrunde Löcher auf. Neben ihrer ikonographischen Bedeutung als Wundmale dienten sie gleichzeitig zur Befestigung der Bronzefigur am Kreuz.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Um die große Vielfalt der erhaltenen Bronzekruzifixe aus der Romanik zu typisieren, entwickelte der Kunsthistoriker Peter Bloch im Jahr 1992 eine Systematik, die von der Drapierung der Lendentücher der Figuren ausgeht. Anhand verschiedener Kriterien, wie etwa der Knotung oder dem Faltenwurf, klassifizierte er unterschiedliche Gruppen. Diese Einordnung lässt zum Teil Rückschlüsse auf die Datierung sowie in einigen Fällen auf die Entstehungsregion zu. Der Bronzekruzifixus aus der Kaufbeurer Sammlung ist nach Bloch eng verwandt mit einem Kruzifix aus dem Münsterschatz in Zwiefalten im heutigen Baden-Württemberg. Die Figuren ähneln sich stark in der Schilderung des schlanken Christuskörpers. Darüber hinaus stimmt die Gestaltung der Lendentücher überein: Ein prägnanter Knoten am oberen Abschluss des Tuchs geht über in eine mittlere Falte. Der Saum des Lendentuchs ist zudem mit einer schmückenden Bordüre versehen. Für beide Bronzen wird eine Entstehung in Schwaben im 12. Jahrhundert angenommen.

VERWENDUNG

Wie der Großteil der romanischen Bronzen war die Figur aus der Kaufbeurer Sammlung vermutlich Teil eines Vortrage- oder Altarkreuzes.

LITERATUR

Bloch 1992, Nr. IV B 1 und Nr. IV B 3, S. 197f.; Lymant 1986, S. 6f.



Kat.-Nr. 55: Kruzifixus, Schwaben, um 1150, Bronzeguss, vergoldet, 19 x 19 x 2,1 cm, Inv.-Nr. 3073

Gotischer Bronzekruzifixus

In der Gotik entwickelte sich eine neue Form der Christusdarstellung. Während zuvor in der Romanik der Gekreuzigte über den Tod zu triumphieren schien, wurde ab dem 13. Jahrhundert das Leiden Christi deutlicher in den Vordergrund gestellt. Dies begründete sich vor allem durch eine veränderte Glaubensanschauung, nach der vor allem die menschliche Natur Christi im Mittelpunkt stand. Realistische Darstellungen sollten den Gläubigen das stellvertretende Leiden und Sterben Christi für die Menschheit vor Augen führen.

BESCHREIBUNG

Der Bronzekruzifixus mit Resten einer Feuervergoldung stammt aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts. Christus scheint nicht mehr, wie in der Romanik, vor dem Kreuz zu stehen, vielmehr wird das Hängen am Kreuz deutlicher hervorgehoben. Dabei wird der Körper insbesondere von den nach oben gerichteten Armen gehalten. Das Haupt des Gekreuzigten ist vor Erschöpfung nach unten geneigt. Die stilisierten Rippenbögen auf dem Oberkörper der Figur zeigen eindrucksvoll den ausgezehrten Leib des Gekreuzigten. Neben den beiden Nägeln an den Händen werden die übereinandergelegten Füße von einem dritten Nagel durchbohrt. Damit handelt es sich bei der Bronzefigur um den sogenannten Dreinageltypus. Dieser steht im Gegensatz zum Viernageltypus der Romanik, bei dem beide parallel gestellten Füße jeweils von einem Nagel an das Kreuz geheftet werden. Die seitlich eingeknickten Knie der Figur verstärken zusätzlich den Eindruck des Hängens am Kreuz.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Zwei dem bronzenen Kruzifixus entsprechende Christusfiguren befinden sich in der Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums. Sie verfügen über eine der Kaufbeurer Bronzefigur sehr ähnliche, kunstvolle Drapierung des Lendentuchs. Darüber hinaus stimmen sie in der schematischen Gestaltung des Brustkorbs sowie in der Ausarbeitung von Schultern und Kopf im Wesentlichen überein. Der Kunsthistorikerin Andrea Lermer zufolge, die eines der Vergleichsbeispiele im Ausstellungskatalog "Kreuz und Kruzifix" bespricht, handelt es sich bei den Stücken um Arbeiten aus einer seriellen Herstellung. Mutmaßlich stammt auch der Kaufbeurer Kruzifixus, der in Größe und Ausarbeitung mit den Exemplaren aus dem Bayerischen Nationalmuseum übereinstimmt, aus derselben Werkstatt, die aber keinem Kunsthandwerker namentlich zugeordnet werden kann.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 7f.; Kreuz 2005, Kat.-Nr. IV.26.; Rampold 2004, Kat.-Nr. 17; Meurer 1985, S. 21-32, hier S. 24f.; Röhrig 2005, S. 67f.



Kat.-Nr. 56: Kruzifixus, Süddeutschland, um 1330, Bronzeguss, vergoldet, 14,5 x 12,5 x 3 cm, Inv.-Nr. 3077

Gotisches Bronzekruzifix

BESCHREIBUNG

Das vergoldete Bronzekruzifix mutet wie eine Miniaturnachbildung eines Vortragekreuzes an. Unterhalb eines profilierten Knaufs verfügt das Kreuz über einen Aufsteckdorn. Die Balkenenden des Kreuzes sind lilienförmig ausgebildet. Eine kleine gegossene Christusfigur ist mit drei Nägeln an das Kreuz geheftet. Das Haupt Christi ist leicht geneigt, während der Oberkörper des Gekreuzigten relativ aufrecht erscheint. Durch die stark angewinkelten Knie beschreibt der Körper eine S-Form.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Das Bronzekruzifix kann stilistisch in das Zeitalter der Gotik eingeordnet werden. Dafür spricht insbesondere die geschwungene Haltung der Figur, die vor allem durch die abgeknickten Knie zustande kommt. Dieser sogenannte S-Schwung ist ein markantes Merkmal von vielen Skulpturen und Plastiken der Gotik.

Darüber hinaus ist das Kruzifix als Dreinageltypus ausgebildet, d.h. der Gekreuzigte ist anhand von drei Nägeln an das Kreuz genagelt. Diese Erscheinungsform tritt erst seit dem frühen 13. Jahrhundert auf und löst die romanische Darstellungsform mit den zwei nebeneinander gestellten Füßen auf einer Fußstütze ab.

Das stark gebauschte Lendentuch orientiert sich lediglich hinsichtlich der Länge an Beispielen aus dem 12. Jahrhundert. Die bewegte Darstellung des Stoffs entspricht der stärker am Realismus orientierten Bildsprache der Gotik.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 7f.; Meurer 1985, S. 21-32, hier S. 24f.; Röhrig 2005, S. 67f.



Kat.-Nr. 57: Kruzifix, um 1350, Bronzeguss, vergoldet, 13 x 7,5 x 1,2 cm, Inv.-Nr. 3078

Spätgotischer Bronzekruzifixus

BESCHREIBUNG

Die vergoldete, bronzene Christusfigur nimmt eine nahezu frontale Haltung mit gerade gestreckten Beinen ein. Dieser Typus entwickelte sich Ende des 15. Jahrhunderts zu einem verbreiteten Prototyp. Neben den stark gespannten Armen fällt vor allem die plastische Ausarbeitung des Körpers auf. Die Modellierung der Muskeln und des Brustkorbs deuten auf ein Interesse des Künstlers für die menschliche Anatomie hin. Die Figur trägt ein eng gespanntes, mittig gekreuztes Lendentuch. Das leicht geneigte Haupt mit Dornenkrone wird von einem scheibenförmigen Heiligenschein hinterfangen.

VORBILDER

Das späte 15. Jahrhundert wurde unter anderem durch Bildhauer wie Veit Stoß (1447/48-1533) oder Tilmann Riemenschneider (um 1460-1531) geprägt. Ihre Kruzifixe sind denkbare Vorbilder für den Bronzechristus der Kaufbeurer Sammlung. Dafür spricht die gerade und frontale Haltung der Christusdarstellung ebenso wie das sichtbar werdende Interesse für die anatomisch richtige Schilderung des menschlichen Körpers.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Seit dem 14. Jahrhundert legten Kunsthandwerker bei Kreuzigungsdarstellungen den Fokus stärker auf das Leiden Christi. Die realistische Darstellung ermöglichte die mitfühlende Versenkung des Betrachters angesichts des Todes Christi am Kreuz. In diesem Zusammenhang erscheint in den Christusdarstellungen dieser Zeit auch die Dornenkrone als neues Attribut. Während in der früheren Romanik häufig die Krone den Gekreuzigten als König charakterisierte, wurde die Dornenkrone zur neuen Beigabe. Sie versinnbildlichte Folter und Verspottung Christi am Kreuz. Hintergrund für diesen Wandel in der Ikonographie ist der Erwerb der Reliquie der Dornenkrone durch den französischen König Ludwig IX. im 13. Jahrhundert. Für die Aufbewahrung und Verehrung der kostbaren Passionsreliquie ließ dieser in seiner Residenz in Paris die prächtig ausgestatte Sainte Chapelle errichten.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 8f.; Steiner 2005; Hahn 2005, S. 139; Bott/Kahsnitz 1983, Kat.-Nr. 25; Söding 2010, S. 9-17; Sello 1983, S. 136; Röhrig 2005, S. 67f.



Kat.-Nr. 58: Kruzifixus, um 1500, Bronzeguss, vergoldet, 14 x 11,5 x 1,5 cm, Inv.-Nr. 2003

Bronzekruzifixus

BESCHREIBUNG

Die vergoldete Christusfigur ist in frontaler Haltung mit steil nach oben gerichteten Armen dargestellt. Die Schwere des Körpers wird dadurch für den Betrachter fassbar gemacht. Der sich deutlich vorwölbende Brustkorb sowie die Modellierung von Armen und Beinen orientieren sich an natürlichen Vorbildern. Auch der Faltenwurf des Lendentuchs lässt die Absicht einer möglichst realistischen Darstellung erkennen.

STILISTISCHE EINORDNUNG UND VORBILD

Das Streben nach einer wirklichkeitsgetreuen Schilderung entsprach den künstlerischen Strömungen der Zeit. Die Ideen der von Italien ausgehenden Renaissance, die das Studium der Natur in den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens stellte, breiteten sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts auch im nordalpinen Raum aus.

Der Bronzekruzifixus aus der Kaufbeurer Sammlung zeigt einen Typus, der unter anderem von einem bedeutenden Bildhauer der Spätgotik, Veit Stoß (1447/48-1533), geprägt wurde. Charakteristisch für seine Kruzifixe ist vor allem die Gestaltung einer schmalen Taille. Auch die zunehmend realistische Schilderung des Körpers und das geneigte Haupt mit geöffnetem Mund sowie die Haarsträhne auf der rechten Schulter sind Merkmale, die mutmaßlich vom künstlerischen Vorbild Veit Stoß stammen können. Selbst wenn etwa der Übergang vom Rumpf zu den Beinen nicht überzeugend modelliert scheint, war die naturnahe Darstellung des Gekreuzigten sicherlich ein zentrales Anliegen des Künstlers.

Untypisch für die Zeit ist die steil nach oben weisende Haltung der Arme. Die V-förmige Streckung der Arme über den Kopf des Gekreuzigten wird erst im Barock zum weit verbreiteten, stilprägenden Merkmal.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 8f.; Bott/Kahsnitz 1983, Kat.-Nr. 25; Söding 2010, S. 9-17.



Kat.-Nr. 59: Kruzifixus, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Bronzeguss, vergoldet, 10 x 4,5 x 1 cm, Inv.-Nr. 5689

Vergoldeter Silberkruzifixus

BESCHREIBUNG

Die silberne, feuervergoldete Christusfigur aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt einen bereits entschlafenen Gekreuzigten. Sein zur Seite geneigtes Haupt mit geschlossenen Augen wird von einem scheibenförmigen Heiligenschein hinterfangen. Haar und Bart des Kruzifixus sind durch feine Ziselierungen, also Einkerbungen, gestaltet. Der Körper nimmt eine frontale Haltung mit nahezu gestreckten Beinen ein. Lediglich die beiden Füße sind übereinandergelegt. Besonders ausgeprägt ist die Gestaltung der Rippenbögen und des Brustkorbs, der sich deutlich vom restlichen Körper absetzt.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Die noch im Stil der Spätgotik verhaftete Christusfigur zeugt von einer beginnenden Auseinandersetzung mit der menschlichen Anatomie. So ist nicht nur der Oberkörper plastisch herausgearbeitet, auch die gestreckten Arme zeigen andeutungsweise Gelenke und Sehnen. Auch wenn die Gestaltung des Kruzifixus von einer naturalistischen Darstellung noch weit entfernt ist, ist bereits ein gesteigertes Interesse an einer realistischen Schilderung ablesbar. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts strebten auch die Künstler nördlich der Alpen zunehmend nach einer naturnahen Abbildung ihrer Motive.

Während noch zu Beginn der Gotik Kreuzigungsdarstellungen vor allem das Leiden Christi in den Vordergrund rückten, wurden in der Spätgotik die Themen Leid, Schmerz und Tod zurückhaltender dargestellt. Es enstand der Typus des schön leidenden Christus, den bedeutende Künstler wie etwa Tilman Riemenschneider (um 1460-1531) prägten. Der feuervergoldete Kruzifixus folgt diesen Vorgaben: Lediglich das zur Seite geneigte Haupt deutet an, dass der Gekreuzigte bereits gestorben ist. Auf eine drastische Darstellung der Wundmale wird verzichtet.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 8f.; Steiner 2005, S. 71; Söding 2010, S. 9-17; Sello 1983, S. 136 und 138.



Kat.-Nr. 60: Kruzifixus, um 1550, Silber, vergoldet, 16 x 13,5 x 0,9 cm, Inv.-Nr. 3079

Bronzekruzifixus

BESCHREIBUNG

Die Christusfigur nimmt eine nahezu frontale Haltung ein, die weit gestreckten Arme sind leicht nach oben gerichtet. Das erschlaffte Haupt ist zur Seite gewandt und auf die Brust gesunken. Gesicht, Haare und Bart des Gekreuzigten sind feinteilig herausgearbeitet. Diese Detailtreue zeugt ebenso wie die Gestaltung des restlichen Körpers von den Bestrebungen des Künstlers nach einer möglichst naturnahen Darstellung.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Der Bronzekruzifixus aus der Mitte des 16. Jahrhundert kann in den Übergang zwischen Spätgotik und Renaissance eingeordnet werden. Die Haltung der Figur sowie die Schilderung des Christuskörpers entspricht den bedeutenden Prototypen dieser Zeit, etwa Kruzifixen von Tilmann Riemenschneider (um 1460-1531) oder Veit Stoß (1447/48-1533). Die Künstler versuchten zunehmend den Gekreuzigten wirklichkeitsgetreu darzustellen. Dabei rückten sie in der Gestaltung der Christusfiguren von einer drastischen Schilderung der Wundmale ab. Vielmehr war der Bildtypus des schöngliedrigen, sanft entschlafenen Christus weit verbreitet.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 8f.; Steiner 2005, S. 71; Bott/Kahsnitz 1983, Kat.-Nr. 25; Sello 1983, S. 136.



Kat.-Nr. 61: Kruzifixus, um 1550, Bronzeguss, vergoldet, 10 x 9,5 x 2,3 cm, Inv.-Nr. 2002

"Cristo morto" – ein Typus der Kreuzigungsdarstellung

Ein weitverbreiteter Typus der Christusdarstellung wurde von Giovanni da Bologna (1529-1608) in der Epoche des Spätmanierismus, also dem Übergang von Renaissance zu Barock, entwickelt. Der flämische Künstler war in Florenz als Bildhauer tätig und beeinflusste mit seinen Arbeiten auch noch nachfolgende Generationen. Der von ihm geprägte "Cristo morto", also eine Darstellung des bereits entschlafenen Christus, verbreitete sich bis in das 18. Jahrhundert hinein. Eine Vielzahl an Schülern, darunter etwa der niederländische Adrian de Vries (1545/56 - 1626), trugen dazu bei, seinen Stil auch nördlich der Alpen bekannt zu machen.

Typisch für die Christusfiguren im Stil des "Cristo morto" ist der nach unten geneigte, erschlaffte Kopf mit den geschlossenen Augen. Ein weiteres Merkmal, das von vielen Künstlern nachgeahmt wurde, ist die idealisierte Darstellung des Christuskörpers samt Muskeln und Sehnen. Die feine Modellierung der Muskeln begünstigt je nach Lichteinfall ein spannungsreiches Wechselspiel an schimmernden Oberflächen. Giovanni da Bologna übernahm seinerseits klassische Vorbilder: So deutet sich in der Beinhaltung seiner Christusfiguren der sogenannte Kontrapost an: Durch die lockere Haltung eines Beines, des Spielbeins, wird eine Schrägstellung der Hüfte bewirkt. Dieses Motiv wurde bereits bei antiken Skulpturen eingesetzt und durch die Künstler der Renaissance wiederbelebt. Ansatzweise zeigen Kruzifixe im Stile des "Cristo morto" ebendiese bewegte Haltung, die einen Gegensatz zum meist sehr geraden Rumpf bildet. Theologisch vermittelt die Harmonie und Ruhe des toten Gekreuzigten die Entmachtung des Todes durch Christus. Seine Erlösung kündigt die Erlösung aller Gläubigen nach dem Tod an.

BEISPIELE IN DER KAUFBEURER SAMMMLUNG

Wie weit verbreitet der Typus des "Cristo morto" ist, zeigt anschaulich eine Gruppe von Christusfiguren aus der Kaufbeurer Sammlung. Alle drei aus Metall gegossenen Figuren stammen aus dem 17. Jahrhundert und variieren den oben beschriebenen Prototyp Giovanni da Bolognas (Kat.-Nr. 62-64). So zeigen sie alle einen bereits entschlafenen, idealschönen Christus in entspannter Haltung: Die Arme sind jeweils nur leicht nach oben gerichtet, der Kopf ist auf die rechte Schulter gesunken. Alle drei Gekreuzigten weisen eine plastische Ausarbeitung der Muskeln auf, insbesondere an Oberkörper und Armen. Besonders detailreich gestaltet ist in dieser Hinsicht der Kruzifixus aus Messing (Kat.-Nr. 62), der um 1620 datiert ist. Im Vergleich zu den anderen Beispielen der Sammlung zeigt dieser am deutlichsten eine dem Kontrapost verwandte Beinhaltung. Durch die zur Seite geneigten, eingeknickten Beine ist die Hüfte der Figur schräg gestellt. Diese Bewegung wird durch das Lendentuch noch einmal ausdrücklich betont. Ebenso außergewöhnlich ist die starke Wendung des Kopfes zu seiner rechten Seite, wodurch das Haupt fast nur im Profil zu sehen ist.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 10f., Kat.-Nr. 19, 20, 31; Steiner 2005, S. 69; Kreuz 2005, Kat.-Nr. IX.2.



Kat.-Nr. 62: Kruzifixus, um 1620, Gelbguss, 19,5 x 18 x 5 cm, Inv.-Nr. 6315

Ebenfalls um 1620 datiert ist ein Kaufbeurer Kruzifixus aus Bronze mit Resten einer Vergoldung. Diese Figur zeigt im Unterschied zu Kat.-Nr. 62 eine etwas weniger bewegte, geradere Haltung. Die eingeknickten Beine sind in diesem Fall leicht nach rechts geneigt, die Hüfte weist keine ausgeprägte Schrägstellung auf. Das Haupt der Figur ist etwas weniger weit nach unten geneigt. Außerdem ist im Vergleich zu Kat.-Nr. 62 die Taille nicht so ausgeprägt dargestellt. Lendentuch, Bart und Haare Christi sind in feinen Ziselierungen herausgearbeitet.



Kat.-Nr. 63: Kruzifixus, um 1620, Bronzeguss, vergoldet, 23 x 23,4 x 5,3 cm, Inv.-Nr. 9014

Das dritte Beispiel, ein etwas größerer, vergoldeter Bronzekruzifixus, entstand im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts. Wie bei Kat.-Nr. 62 und Kat.-Nr. 63 ist auch hier der muskulöse Körper fein modelliert. Außer der Dornenkrone auf dem Haupt des Gekreuzigten sind hier – wie auch bei den anderen Beispielen – jegliche Hinweise auf die Schmerzen und das Leid Christi getilgt. Das Lendentuch der Christusfigur erscheint schmaler als bei den beiden anderen Kaufbeurer Vergleichsbeispielen und straffer um den Körper drapiert.



Kat.-Nr. 64: Kruzifixus,
2. Drittel 17. Jahrhundert, Bronzeguss, vergoldet, 27,5 x 25,5 x 6 cm, Inv.-Nr. 5589

Barocker Bronzekruzifixus

BESCHREIBUNG

Auffallend sind bei diesem Kruzifixus auf den ersten Blick die stark gestreckten und steil nach oben gerichteten Arme der schlanken Christusfigur. Der Kopf neigt sich erschlafft und mit geschlossenen Augen nach unten. Der straff gespannte Oberkörper ist nahezu gerade und wird durch den herausgewölbten Brustkorb und die schmale Taille akzentuiert. Nur die Hüfte der Figur beschreibt eine leichte Biegung, was auf die etwas angewinkelten Knie und die übereinandergelegten Füße zurückzuführen ist. Die vergoldete Figur ist muskulös modelliert, lediglich Haare, Bart und Gesichtszüge sind durch fein ziselierte Kerbungen eingearbeitet. Die Oberfläche des schmalen Lendentuchs wurde dagegen punziert, also mit einem Prägewerkzeug gestaltet.

STILISTISCHE EINORDNUNG UND VORBILD

Stilistisch folgt der vergoldete Bronzekruzifixus, der um 1650 zu datieren ist, einem Bildtypus, der auf den flämischen Maler Peter Paul Rubens (1577-1640) zurückgeht. Der von ihm entwickelte, neuartige Christustypus zeichnete sich insbesondere durch seine steil nach oben gerichtete Armhaltung aus. Seit etwa 1612 hatte Rubens in verschiedenen Gemälden Christus auf diese Weise dargestellt und mehrere Variationen des Motivs geschaffen. Die weite Verbreitung dieser Christusdarstellung in ganz Europa ist vor allem auf Kupferstiche zurückzuführen. Durch die Möglichkeit der Vervielfältigung konnten Bildmotive auf diese Weise mühelos einem breiten Publikum bekannt gemacht werden. Aber auch von Bildhauern, wie dem mit Rubens bekannten Georg Petel aus Weilheim (1601/02-1634), wurde der dramatische Christus mit den hoch erhobenen Armen rezipiert.

Der nebenstehende Kruzifixus nimmt die gestreckte Haltung des Vorbilds auf. Auch die straffe Spannung des Körpers und die hervortretende Modellierung der Muskelpartien erinnert an den Bildtypus von Rubens. Jedoch scheint die vorliegende Christusfigur weitaus zurückhaltender: Christus ist bereits entschlafen und auch die Gestaltung des Lendentuchs erscheint relativ zurückgenommen.

Sowohl Rubens als auch Petel inszenierten ihre Christusdarstellungen weitaus expressiver. In ihren Werken wendet der noch lebendige Christus seinen schmerzverzerrten Blick zum Himmel. Die Dramatik des Moments wird von Beiden zusätzlich durch ein aufgewühlt im Wind flatterndes Lendentuch unterstrichen.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 11f.; Steiner 2005, S. 73; Kreuz 2005, Kat.-Nr. VIII.7.1.-VIII.7.3., IX.5.; Meurer 1985, S. 30f.



Kat.-Nr. 65: Kruzifixus, um 1650, Bronze, vergoldet, 14 x 5 x 1,8 cm, Inv.-Nr. 4461

Barocker Kruzifixus

BESCHREIBUNG

Mit schräg nach oben gerichtetem Kopf scheint der nebenstehende Kruzifixus seine Worte an Gott zu richten. Vor allem seine halb geöffneten Augen sowie der leicht geöffnete Mund legen diese Deutung nahe. Dennoch vermittelt das schräg zur Seite fallende Haupt des Gekreuzigten den Eindruck der starken Erschöpfung. Die relativ steil nach oben gespannten Arme und der straff nach vorne gewölbte Brustkorb zeigen eine schmerzhafte Streckung und Dehnung des Körpers. Die Muskelpartien des Körpers sind sorgsam plastisch geformt. Haare, Bart und Lendentuch sind durch kleine Kerbungen fein ausgearbeitet.

STILISTISCHE EINORDNUNG UND VORBILD

Der Bronzekruzifixus aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entspricht einer von Peter Paul Rubens (1577-1640) geprägten Christusdarstellung. Er schuf den barocken Typus des "Einsamen Christus", der allein gelassen, ohne Maria und Johannes, am Kreuz hängt. Sein verzweifelt nach oben gerichteter Blick drückt zugleich Schmerz und Ergebenheit aus. Die steile Armhaltung, die straffe Dehnung des Körpers sowie ein bewegt flatterndes Lendentuch verleihen der Darstellung zusätzliche Dramatik. Eine Vielzahl an Kupferstichen trug zur europaweiten Verbreitung dieses Bildtypus bei. Rubens selbst ließ auf die Grafiken folgende Inschrift aus dem Lukasevangelium auf Latein setzen: "Und Jesus rief mit lauter Stimmer: Vater, in Deine Hände befehle ich meinen Geist." (Lk 23,46) Der vorliegende Kruzifixus schildert ebendiesen Moment in der Passion Christi und folgt damit, wenn auch etwas weniger dramatisch, dem bedeutenden Vorbild. Dieser Fokus auf die Dramatik des Moments, der mitunter theatralische Züge trägt, entspricht der Bildsprache des Barock. Die künstlerisch bedeutendste Umsetzung des Rubens'schen Christustypus schuf der Weilheimer Bildhauer Georg Petel (1601/02-1634). Er fertigte mehrere ausdrucksstarke Versionen des einsamen Christus aus dem kostbaren Material Elfenbein, die sich unter anderem in der Schatzkammer der Münchner Residenz befinden.

JANSENISTENKREUZ

In der älteren Forschung wurde der von Rubens geschaffene Christustyp in Zusammenhang mit der sektenartigen katholischen Bewegung um den niederländischen Bischof Cornelius Jansen (1535-1638) gebracht. Seine strenge Lehre, der sogenannte Jansenismus, verstand sich als Rückbesinnung auf die ursprüngliche katholische Lehre. Kruzifixe mit Figuren, die ihre Arme steil nach oben richten, werden daher häufig Jansenistenkreuze genannt. Einer theologischen Deutung zufolge wurden die erhobenen Arme als eine einschränkende Geste verstanden: Jesus sei nicht für alle Menschen gestorben, sondern nur für die auserwählten gläubigen Christen. Diese Auslegung des Bildmotivs wurde jedoch in der neueren kunstgeschichtlichen Forschung entkräftet. Es konnte dargelegt werden, dass Rubens in seiner Christusdarstellung einen der bedeutendsten Künstler der Renaissance, nämlich Michelangelo, aufgriff. Dieser

hatte bereits im 16. Jahrhundert in Zeichnungen mit einer stark gestreckten Christusfigur mit steil erhobenen Armen experimentiert. So wird angenommen, dass sich Rubens vom älteren Vorbild inspirieren ließ und keine theologische Botschaft in seinem neu geprägten Christustyp enthalten ist.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 11f.; Steiner 2005, S. 73f.; Kreuz 2005, Kat.-Nr. VIII.7.1.-VIII.7.3., IX.5.



Kat.-Nr. 66: Kruzifixus,
2. Hälfte 17. Jahrhundert, Bronze, vergoldet, 15 x 10 x 2,8 cm, Inv.-Nr. 4463

Barocker Kruzifixus

BESCHREIBUNG

Das Haupt des bereits entschlafenen Christus ist auf seine rechte Schulter gesunken, sein Haar fällt in weichen Strähnen herab. Die kräftigen Arme sind V-förmig nach oben gerichtet, seine von Nagellöchern durchbohrten Hände sind mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger zum Segensgestus erhoben. Durch die Schrägstellung der Hüfte beschreibt die Christusfigur eine subtile Biegung zur Seite, was durch das weich fallende Lendentuch betont wird. Die Beine des Gekreuzigten sind, wie der restliche Körper, muskulös modelliert und in den Knien leicht eingeknickt. Beide übereinandergelegten Füße sind von einem Nagelloch perforiert.

STILISTISCHE EINORDNUNG UND VORBILD

Der vorliegende Kruzifixus aus Messing wurde um 1650 geschaffen und bildet stilistisch eine Kombination verschiedener Vorbilder. So wird einerseits der von Giovanni da Bologna (1529-1608) im Manierismus geschaffene "Cristo morto" zitiert, der den bereits toten, idealschönen Gekreuzigten zeigt. Insbesondere die relativ entspannte Haltung und die idealisierte Ausarbeitung des Körpers gehen auf diesen Typus zurück. Nach Brigitte Lymant entspricht dies einer retrospektiven Strömung zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Das Aufgreifen früherer Typen wurde jedoch mit Motiven neueren Ursprungs verknüpft. So entsprechen die nach oben gerichteten Arme des Kruzifixus der Kaufbeurer Sammlung – wenn auch in abgeschwächter Form – den barocken Christusfiguren von Peter Paul Rubens (1577-1640) oder Georg Petel (1601/02-1634). Die Verknüpfung von verschiedenen Grundmotiven ist damit ein Charakteristikum der Kruzifixdarstellung des Barock. Auch in den nachfolgenden Epochen ist eine strikte Typenunterscheidung nicht mehr möglich.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 10f., Kat.–Nr. 19, 20, 31, 33; Steiner 2005, S. 73f.; Kreuz 2005, Kat.–Nr. VIII.7.1.-VIII.7.3., IX.5.



Kat.-Nr. 67: Kruzifixus, um 1650, Gelbguss, 16 x 9,5 x 3 cm, Inv.-Nr. 3101

Elfenbein, das aus den Stoßzähnen von Elefanten oder Walrössern gewonnen wurde, zählte seit der Antike zu den kostbarsten Materialien. Aufgrund seiner Härte und Dichte war der tierische Grundstoff bei Künstlern sehr begehrt. Bearbeitet wurde er mit Schnitzmessern, Sägen und Feilen. Durch das anschließende Polieren der Oberflächen konnten reizvolle Wirkungen erzielt werden. Seit dem 17. Jahrhundert löste das Material Elfenbein immer deutlicher den in der Renaissance häufig eingesetzten Werkstoff Bronze ab. Kleinformatige Arbeiten aus dem wertvollen Material entwickelten sich fortan zu begehrten Sammelobjekten für fürstliche und geistliche Kunstkammern.

BESCHREIBUNG

Wie die schwungvoll gebogene Christusfigur aus dem 18. Jahrhundert anschaulich zeigt, bestimmten Größe und Form des gekrümmten Stoßzahns die Ausarbeitung der Elfenbeinschnitzereien. Großformatige Werke mussten zwangsweise aus mehreren Stücken gefertigt werden. So sind beim vorliegenden Christuskörper die Arme sowie der etwas auskragende Teil des Lendentuchs auf der Seite angestückt.

Als sogenannter Dreinageltypus ist der bogenförmig gespannte Christuskörper an den übereinandergelegten Füßen sowie an den leicht nach oben gerichteten Händen an das Kreuz aus schwarzem Ebenholz geschlagen. Der Gekreuzigte mit der Dornenkrone scheint zum Himmel zu sprechen. In feinteiliger Schnitzarbeit wird der Verzweiflung in seinem Gesicht Ausdruck verliehen. Neben den gewellten Haaren und dem gekräuselten Bart sind auch die Pupillen und der geöffnete Mund samt Zähnen detailreich und äußerst naturalistisch wiedergegeben.

STILISTISCHE EINORDNUNG UND VORBILD

Christus wird hier im Moment des Todes dargestellt, er hebt das Haupt, um zu seinem Vater die im Markus- und im Matthäusevangelium wiedergegebenen Worte "Mein Gott, warum hast du mich verlassen?" zu rufen (Mk 15,34 / Mt 27,46). Um die Dramatik des Moments so lebendig wie möglich zu gestalten, hat der Künstler sogar eine Zunge eingesetzt. Diese Betonung der Dramatik und die theatralische Inszenierung der Passion lassen an die Epoche des Rokoko denken. Der Typus des Gekreuzigten, der seine Stimme zu Gott erhebt, geht zurück auf den barocken Maler Peter Paul Rubens (1577-1640). In der Skulptur wurde diese Christusdarstellung vom Bildhauer Georg Petel (1601/02-1634) aufgegriffen, der das Motiv insbesondere auch mit dem Material Elfenbein umsetzte. Gerade in der Gestaltung des Lendentuchs folgt das vorliegende Beispiel dem Vorbild Petels: Das in weiche Falten gelegte Tuch bedeckt nur knapp die Nacktheit des Gekreuzigten und wird von einem Strick gehalten.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 10f. sowie Kat.-Nr. 35; Kreuz 2005, Kat.-Nr. IX.5; Möller 2000, Kat.-Nr. 43; Zahlten 1988, S. 37ff.



Kat.-Nr. 68: Kruzifixus, 18. Jahrhundert, Elfenbein, Kreuz sekundär, 73 x 34,8 x 9 cm, Inv.-Nr. 9065

BESCHREIBUNG

Mit steil erhobenen Armen hängt der weiße Christuskörper aus Elfenbein an einem schwarzen Kreuz. Die große Erschöpfung des Gekreuzigten wird allein aus der Haltung des Kopfes, der kraftlos auf seine rechte Schulter gesunken ist, deutlich. Der geöffnete Mund und die bis auf einen Spalt geschlossenen Augen unterstreichen den Eindruck eines entkräfteten, sterbenden Christus. Der Körper der Figur ist sorgsam aus kostbarem Elfenbein geschnitzt und anschließend poliert worden. Eine feine schwarze Maserung im Material zieht sich über den gesamten Körper und verleiht der Oberfläche zusätzlichen Reiz. Das schmale Lendentuch, das um einen Strick geschlungen ist, bedeckt nur knapp den nackten Körper.

Als Viernageltypus ist der Gekreuzigte mit Hilfe von vier kleinen hölzernen Nägeln an das Kreuz geheftet. Am oberen Kreuzstamm ist ein Kreuztitel aus Bein in Form eines Papierblattes befestigt. Die Inschrift "I.N.R.I" geht zurück auf das lateinische "Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum", was übersetzt "Jesus von Nazareth, König der Juden" bedeutet. Das Johannesevangelium berichtet von dieser Tafel, die an das Kreuz geheftet wurde, um die Schuld des Verurteilten anzuzeigen (Joh 19,19).

STILISTISCHE EINORDNUNG UND VORBILD

Christusdarstellungen mit steil erhobenen Armen entstanden erstmals im Barock. Die herausragenden Elfenbeinkruzifixe des Weilheimer Bildhauers Georg Petel (1601/02-1634) zeigen nahezu senkrecht nach oben gestreckte Arme und einen schlanken Körper. Dieser Bildtypus entspricht nicht nur der barocken Lust an der Darstellung dramatischer Szenen, sondern auch der bestmöglichen Nutzung des Materials Elfenbein. Da der Werkstoff aus Elefanten- oder Walrosszähnen besteht, können vor allem möglichst schmale, wenig ausgreifende Figuren ohne kostenintensiven Materialverlust geschnitzt werden. So ist auch der vorliegende Kruzifixus aus einem einzigen Stück gefertigt.

Auch noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde, wie dieser Elfenbeinkruzifixus beweist, der barocke Typus rezipiert. Verschiedene Elemente bekannter Christus-darstellungen wurden von Künstlern aufgegriffen und verknüpft: So geht die Kopfhaltung des bereits entschlafenen oder sterbenden Christus auf den in Italien im 16. Jahrhundert geprägten Typus des "Cristo morto" zurück. Die Ausbildung der Figur zum Viernageltypus ist dagegen häufig bei Elfenbeinfiguren vorzufinden, die um 1700 entstanden sind.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 10f. sowie Kat.-Nr. 41; Kreuz 2005, Kat.-Nr. IX.5; Möller 2000, Kat.-Nr. 79.



Kat.-Nr. 69: Kruzifixus, zwischen 1700 und 1720, Elfenbein, Kreuz sekundär, 39 x 11,2 x 3,1 cm, Inv.-Nr. 3162

BESCHREIBUNG

An den weit ausgebreiteten, leicht nach oben gerichteten Händen sowie an den beiden übereinandergelegten Füßen ist die Christusfigur aus Elfenbein an ein Kreuz genagelt. Das schwer auf die Schulter gesunkene Haupt des Gekreuzigten zeigt an, dass Christus bereits entschlafen ist. Auf dem fein gearbeiteten Gesicht der Figur sind jedoch keine Anzeichen eines Todeskampfes abzulesen. Vielmehr zeigt die Darstellung die Erlösung des Gottessohns nach dem Tod.



Die qualitätvolle Elfenbeinschnitzerei weist eine feine Ausführung des Körpers samt Muskeln und Körperbau auf. Besonders plastisch und detailgenau sind die Gesichtszüge, das gewellte Haar und der feinteilig gekräuselte Bart Christi ausgearbeitet. Ein schmales, an der linken Seite geknotetes Lendentuch ist eng um die Figur geschlungen. Das Kreuz und der zugehörige Kreuztitel sind sekundär, also später ergänzt worden.

STILISTISCHE EINORDNUNG UND VORBILD

Datierung und Stil stimmen mit den zu dieser Zeit verbreiteten Christusdarstellungen nach dem Vorbild des Bildhauers Giovanni da Bologna (1529-1608) überein. Er hatte in Italien als spätmanieristischer Künstler den Typus des am Kreuz entschlafenen Christus geprägt. Sowohl die harmonische, idealisierende Schilderung des Christuskörpers als auch das zur Seite geneigte Haupt mit den ruhigen Gesichtszügen wurden in den folgenden Jahrhunderten häufig von Künstlern übernommen.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 10f. sowie Kat.-Nr. 41.



Kat.-Nr. 70: Kruzifixus, um 1600, Elfenbein, Kreuz sekundär, 42 x 25 x 6,8 cm, Inv.-Nr. 3158



"Mein Gott, warum hast du mich verlassen?" (Mk 15,34 / Mt 27,46) - diese Worte aus dem Neuen Testament könnten der Ausgangspunkt für die künstlerische Gestaltung des nebenstehenden Elfenbeinkruzifixus gewesen sein. Voller Leid und Schmerz erhebt Christus sein Haupt und scheint zu Gott zu sprechen. Der Künstler verschrieb dabei einer so naturnahen Schilderung, dass im geöffneten Mund sogar eine Zunge zu erkennen ist. Detailtreue beweist darüber hinaus auch die lebensechte Wiedergabe muskulösen Christuskörpers. Wie eine Vielzahl an Elfenbeinkruzifixen ist auch das nebenstehende Beispiel sowohl mit beiden Händen als auch mit beiden Füßen an das Kreuz geschlagen. Sieht man von einigen abgebrochenen Fingern ab, ist die Elfenbeinschnitzerei komplett erhalten. Lediglich das Kreuz wurde erst später hinzugefügt.

STILISTISCHE EINORDNUNG UND VERGLEICHSBEISPIELE

Im 17. Jahrhundert hatte sich in der Kruzifixdarstellung der Typus des lebendigen Christus mit emporgewandtem Haupt entwickelt. Auch um 1700 ist diese Darstellungsform noch weit verbreitet. Die Ausbildung als Viernagelkruzifixus, wie sie das vorliegende Beispiel aus der Kaufbeurer Sammlung zeigt, ist dabei nicht selten. Ebenso weist auch die Gestaltung des Lendentuchs, das locker von einem Strick gehalten wird, in das 18. Jahrhundert.

Eine in der Gestaltung des Hauptes ähnliche Arbeit findet sich bei einem Altarkreuz aus dem Freisinger Dom. Der vom Bildhauer Leonhard Kern (1588-1662) gefertigte Elfenbeinkruzifixus zeigt dem Kaufbeurer Exemplar sehr ähnliche Gesichtszüge. Die Christusfigur der Kaufbeurer Sammlung stammt mutmaßlich aus Augsburg, das wie München im 17. Jahrhundert zu den süddeutschen Zentren der Elfenbeinkunst zählte.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 10f. sowie Kat.-Nr. 41; Kreuz 2005, Kat.-Nr. IX.7., IX.24.1.; Siebenmorgen 1988.



Kat.-Nr. 71: Kruzifixus, Augsburg, um 1700, Elfenbein, Kreuz sekundär, 49,5 x 21 x 6 cm, Inv.-Nr. 3159

BESCHREIBUNG

Bei der vorliegenden Christusfigur handelt es sich um einen sogenannten Viernagelkruzifixus, d.h. alle vier Gliedmaßen sind einzeln an das Kreuz genagelt. Diese Darstellungsform ist besonders häufig bei Elfenbeinkruzifixen aus dem 18. Jahrhundert vorzufinden. Die Arbeit ist fein geschnitzt, was insbesondere an der sorgsamen Ausarbeitung des Christuskörpers zu erkennen ist. Das Lendentuch wird in der für die Zeit typischen Weise von einer Kordel gehalten. Die fächerartige Drapierung des Lendentuchs hat ornamentalen Charakter.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Christus erhebt sein Haupt voller Verzweiflung zu Gott und scheint zu ihm zu sprechen. Dieser dramatische Moment in der Passionsgeschichte wird in den Evangelien von Markus und Matthäus beschrieben (Mk 15,34 / Mt 27,46). Seit dem 17. Jahrhundert wurde diese Szene häufig in Kreuzigungsdarstellungen aufgegriffen. Noch im 18. Jahrhundert sind Christusfiguren mit erhobenem Haupt und geöffnetem Mund weit verbreitet.

LITERATUR

Lymant 1986, S. 10f. sowie Kat.-Nr. 41; Kreuz 2005, Kat.-Nr. IX.7.



Kat.-Nr. 72: Kruzifixus, um 1700, Elfenbein, Kreuz sekundär, 49,5 x 21 x 6 cm, Inv.-Nr. 9066

BESCHREIBUNG

Mit schmalen, nahezu waagrecht ausgestreckten Armen ist die schlanke Christusfigur an ein schwarzes Kreuz geheftet. Auch der gerade Rumpf und die Beine des Elfenbeinkruzifixus sind relativ schlank ausgebildet. Der bereits entschlafene Gekreuzigte neigt sein Haupt zur Seite. Sein Gesicht, das von zwei gezwirbelten Haarsträhnen gerahmt wird, trägt einen leidenden Ausdruck. Besonders feinteilig gearbeitet ist die Dornenkrone. Das Lendentuch des Gekreuzigten weist einen eigentümlichen, fast ornamentalen Schwung auf: zu beiden Seiten des Körpers ist der Stoff bogenartig ausgebildet.

Der schmale Körper ist aus einem Stück geschnitzt, lediglich die Arme sind angestückt. Das schwarze Kreuz ist sekundär hinzugefügt, nur der Kreuztitel mit der Inschrift "INRI" in Form einer Papierbanderole gehört zur Christusfigur.

STILISTISCHE EINORDNUNG

Im 19. Jahrhundert, aus dem der vorliegende Kruzifixus stammt, wurde eine Reihe von historischen Kunststilen wiederbelebt. Vor allem in der Architektur fand der sogenannte Historismus seine Ausprägung. Doch auch in der Malerei und der Skulptur beschäftigte sich eine Reihe von Künstlern mit vergangenen Epochen der Kunst. In diesen Zusammenhang ist auch der Elfenbeinkruzifixus einzuordnen: Haltung, Gesichtsausdruck sowie die geschwungene Ausbildung des Lendentuchs verweisen deutlich auf Vorbilder in der Spätgotik. Insbesondere Werke Tilmann Riemenschneiders, eines der bedeutendsten Bildschnitzer dieser Zeit, könnten als Vorlage gedient haben.

LITERATUR

Sello 1983, S. 138; Tilman Riemenschneider 1981, Kat.-Nr. 8.



Kat.-Nr. 73: Kruzifixus, 19. Jahrhundert, Elfenbein, Kreuz sekundär, 28,7 x 14,7 x 2,5 cm, Inv.-Nr. 9064

Standkruzifix aus Bein

BESCHREIBUNG

Das feinteilig gearbeitete Standkruzifix steht auf einem reich verzierten Sockel aus Bein. Der Sockel gliedert sich in zwei Absätze, die beide von kleinen Balustraden umfasst werden und mit aufwändiger, durchbrochener Schnitzerei verziert sind. Aus der Mitte des Sockels erhebt sich ein schwarz poliertes Holzkreuz, an dessen Enden filigrane, lilienförmige Elemente aufgesetzt sind.

Die Christusfigur ist aus Bein, also aus tierischen Knochen, geschnitzt. In der Regel wurden große Rinderknochen für solche Schnitzarbeiten verwendet. Für die edle Oberflächenwirkung wurden sie im Anschluss sorgsam geglättet und poliert. Der Körper des Gekreuzigten besteht aus einem Teil, während die beiden V-förmig gestreckten Arme angestückt sind. Christus blickt zum Himmel auf, die Finger sind zum Segensgestus ausgestreckt. Sein Lendentuch ist locker über einen Strick gebunden, wobei das lose Ende des Stoffs auf einer Seite herunterhängt. Am Kreuzstamm ist über der Christusfigur ein geschwungener, filigran verzierter Kreuztitulus und am unteren Rand ein Schädel mit gekreuzten Knochen angebracht.

VERWENDUNG

Die feinteilig ausgearbeitete Miniaturschnitzerei entstand um 1800 und stammt aus Geislingen auf der Schwäbischen Alb. Dieser Ort entwickelte sich seit dem 17. Jahrhundert zu einem wichtigen Zentrum für die Fertigung von Kunsthandwerk aus Bein und in geringerem Ausmaß Elfenbein. Es entstand dort eine Vielzahl an fein geschnitzten oder gedrechselten Miniaturen, die unter der Bezeichnung "Geislinger Waren" im In- und Ausland weite Verbreitung fanden. Neben Schmuck, Fingerhüten, Tabakfläschchen und Ziergegenständen wurden auch sakrale Arbeiten, wie etwa kleine Altärchen, gefertigt. Beim vorliegenden Standkruzifix handelt es sich vielleicht um ein kostbares geistliches Kunstkammerstück. Der zugehörige Glassturz stammt aus dem 19. Jahrhundert

LITERATUR

Kreuz 2005, Kat.-Nr. VI. 17.1; Gruber 1997.



Abb. 74: Standkruzifix,Geislingen, um 1800, Holz, Bein, 41 x 11,5 x 19 cm, Inv.-Nr. 5678

Johannes der Täufer

Vermutlich stammt diese Skulptur, die Johannes den Täufer zeigt, aus Asch, einem kleinen Ort im Landkreis Landsberg am Lech. Die kleinformatige Figur entstand in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und ist ein schönes Beispiel romanischer Skulptur.

BESCHREIBUNG

Johannes sitzt auf einer kleinen, grün gefassten Bank, seine rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben. In der linken Hand hält er eine Scheibe mit einer Lamm-Gottes-Darstellung. Hierbei handelt es sich um ein Attribut, das dem Heiligen häufig zugeordnet wird und die Figur als Johannes den Täufer identifizierbar macht. Sein Haupt ist mit einem wohl später ersetzten Heiligenschein aus Blech besetzt und leicht nach unten gebeugt. Die Ausarbeitung der Figur wird von einer klaren, flächigen Bildsprache geprägt, beispielsweise werden Bart und Haare in deutlichen, parallelen Konturen dargestellt. Auch in der Geschlossenheit des Umrisses zeigt sich ein Streben zur einfachen, monumentalen Form.

HERKUNFT UND VERWENDUNG

Möglicherweise gehörte die Figur ursprünglich zur Ausstattung der Pfarrkirche in Asch, die Johannes dem Täufer geweiht ist. Dabei ist es denkbar, dass es sich bei der Skulptur um ein selbstständiges Kunstwerk handelt, das im Kirchenraum aufgestellt war. Wie im Ausstellungskatalog "Suevica Sacra" von 1973 angemerkt wird, ist jedoch nicht auszuschließen, dass die vorliegende Figur Teil einer Skulpturenfolge war. Als Vergleichsbeispiel wird hierfür eine Apostelfolge in der Kapelle St. Georg in der Burg Trausnitz in Landshut genannt. Diese Figuren, unter denen sich auch Johannes der Täufer befindet, sind nebeneinander auf einer Emporenbrüstung aufgereiht. Die ähnliche Kopfhaltung der Figur aus der Kaufbeurer Sammlung ist der Anlass für diese Vermutung: So könnte sich Johannes der Täufer einem nebenstehenden Heiligen zugewandt haben.

Ursprünglich war die kleinformatige Skulptur Teil der Sammlung des Irseer Pfarrers Richard Wiebel. Wiebel selbst widmete der Figur 1937 einen Aufsatz in der Zeitschrift Bayerland. In dieser Schrift zieht er Vergleiche zu weiteren romanischen Skulpturen, etwa zu einem Werk im Dom von Bamberg und auch zur Skulptur in der Kapelle der Burg Trausnitz. Auffallend ist nach Wiebel, dass die Figur die Lamm-Gottes-Scheibe in ihrer Linken nicht mit bloßen Fingern berührt, sondern mit einer Falte ihres Mantels umfasst. Er erkennt in dieser Geste "eine lithurgische Rücksichtnahme", die in später datierten Werken nicht mehr auftaucht.

LITERATUR

Suevica Sacra 1973, Kat.-Nr. 53, S. 100; Bayerische Frömmigkeit 1960, Nr. 171; Das Bayerland 1937.



Kat.-Nr. 75: Johannes der Täufer, 2. Hälfte 13. Jahrhundert, Holz, bemalt, 40,5 x 21 x 11,5 cm, Inv.-Nr. 3180

Relief mit der Darstellung der Heiligen Nacht

Das nebenstehende, farbig gefasste Relief erzählt die Geschichte der Geburt Christi. Die Weihnachtsgeschichte, die im Evangelium des Lukas geschildert wird, ist das Motiv unzähliger Illustrationen und Darstellungen. Damit gehört die Erzählung zu den am häufigsten dargestellten Schrifttexten überhaupt.

BESCHREIBUNG

Neben dem heruntergekommen anmutenden Stallgebäude auf der linken Seite strukturieren verschiedene weitere Architekturelemente, darunter Rundbogen und antike Säulenstücke, die Szenerie. Im Stall ist Maria zu erkennen, sie kniet vor einem Korb, in dem, auf ein weißes Tuch gebettet, das Jesuskind liegt. Es wird umringt von einem Engel mit Flügeln und rotem Kleid sowie zwei weiteren Kindern, eventuell Putten. Vor dem Stallgebäude im rechten Teil des Reliefs steht Josef, zu dessen Füßen ein Ochse liegt. Er scheint vom Anblick seines Sohnes ergriffen zu sein und hält seinen Hut vor die Brust. Mit der linken Hand umfasst er die Zügel des Esels, der hinter ihm am Grasen ist. Neben dieser Szene im Vordergrund ist im Relief auch die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten dargestellt. Die rechte obere Ecke des Reliefs zeigt diese Episode mit einem Verkündigungsengel und einem Hirten auf einem grünen Hügel. Weitere Hirten haben sich bereits dem Stall genähert und blicken durch eine Bogenöffnung auf das Geschehen.

BILDVORLAGEN

Die Komposition des Reliefs setzt sich aus verschiedenen druckgrafischen Vorlagen zusammen. Dieses Vorgehen war keine Seltenheit, da viele Künstler Kupferstiche und Holzschnitte zur Bildfindung nutzten. So geht die linke Hälfte auf einen Stich Albrecht Dürers zurück, der die Menschwerdung Christi ebenfalls in einem maroden Stall darstellt. Dürer verlegte das Geschehen in eine Umgebung, die ihm selbst vertraut war. Daher sieht das von ihm dargestellte Stallgebäude nicht orientalisch, sondern abendländisch aus. Der Künstler des Reliefs übernahm dies aus der Bildvorlage Dürers und gestaltete sein Stallgebäude auf die gleiche Weise. Die Josefsfigur, die den Esel am Zügel hält, und in der Gesamtkomposition seltsam distanziert wirkt, ist dagegen deutlich einem Kupferstich von Lukas Cranach (um 1475-1553) nachempfunden. Weitere Elemente, etwa der Engel zu Füßen des Jesuskinds und die ruinöse Tempelarchitektur auf der linken Seite, sind Versatzstücke von Stichen Albrecht Dürers (1471-1528) und Albrecht Altdorfers (um 1480-1538).

DER BILDHAUER ENDRAS MAURUS

In einer Veröffentlichung aus dem Jahr 1963 äußerte Hildebrand Dussler die Annahme, es handle sich um ein Werk des Kaufbeurer Künstlers Jörg Lederer. Dussler hatte diese Zuschreibung ausgehend von weiteren Reliefs des Künstlers mit der Darstellung der Geburt Christi vorgenommen, die sich in Brixen, Göflan, Meran und im Bayerischen Nationalmuseum in München befinden. Diese Annahme wurde jedoch 1998 von

Albrecht Miller widerlegt. In einem Aufsatz zu den Arbeiten des Kemptener Bildschnitzers Endras Maurus erwähnt er das Relief aus dem Stadtmuseum Kaufbeuren als Arbeit dieses Künstlers. Seiner Einschätzung nach ist das vorliegende Werk stilistisch eng verwandt mit zwei Engelsgruppen von Maurus, die sich heute im Bestand des Klostermuseums Ottobeuren befinden. Endras Maurus wurde wohl um 1500 geboren und war Bildhauer in der Reichsstadt Kempten. Höchstwahrscheinlich führte er dort die väterliche Werkstatt des Lux Maurus weiter. Das vorliegende Relief des Künstlers war vermutlich ehemals Teil eines kleinen Flügelaltars und ursprünglich nicht farbig gefasst.

LITERATUR

Dussler 1963, A 40, S. 69; Miller 1998; Vera Icon 1987, S. 102.



Kat.-Nr. 76: Endras Maurus, Geburt Christi, um 1520, Lindenholz, bemalt, 51 x 70,5 x 11,5 cm, Inv.-Nr. 3180.

König aus einer Anbetungsgruppe von Hans Kels d. Ä.

Die nebenstehende Figur ist aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst. Dargestellt ist einer der Heiligen Drei Könige. Es ist anzunehmen, dass die Skulptur aus einer mehrteiligen Figurengruppe stammt. Vermutlich gehörte sie zu einer Anbetung der Könige in einem Altar.

BESCHREIBUNG

Die in einen weiten, goldenen Umhang gehüllte Figur ist sitzend dargestellt und nahezu frontal dem Betrachter zugewandt. Lediglich der Oberkörper beschreibt eine leichte Wendung nach rechts, da der König mit beiden Händen ein Weihrauchgefäß umfasst. Das feingliedrige Gesicht wird von gelockten Haarsträhnen, die bis auf die Schultern fallen, eingerahmt. Die spiralförmige Ausgestaltung der Locken mutet nahezu ornamental an und ist detailliert ausgearbeitet. Auf dem Kopf trägt der König eine Pelzkappe, die eine gemusterte, breite Krempe aufweist. Der Weise aus dem Morgenland verschwindet nahezu vollständig unter der Fülle seines Gewandes. Lediglich sein rechter Arm und seine beiden Knie zeichnen sich unter der gebauschten Stoffmasse ab. Nur eine kleine Spitze seines linken Schuhs ragt unter dem Gewand hervor. Nicht der menschliche Körper, sondern die in unzähligen Wellen geknitterten Falten des goldenen Umhangs strukturieren die Skulptur und verleihen dem Kunstwerk eine heitere Bewegtheit.

HANS KELS D. Ä. – EIN KAUFBEURER BILDSCHNITZER DER SPÄTGOTIK

Der um 1480/1485 in Füssen geborene Bildhauer Hans Kels d. Ä. wurde im Jahr 1507 in Kaufbeuren ansässig. Zu seinen Auftraggebern zählten Persönlichkeiten wie Kaiser Maximilian I. und König Ferdinand I. Für Letzteren fertigte Kels beispielsweise eines seiner bekanntesten Werke, das sogenannte Ambraser Spielbrett, an, das sich heute im Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien befindet.

Die qualitätvolle Schnitzarbeit der Königsskulptur ist ein charakteristisches Beispiel für das Schaffen von Hans Kels um 1520. Wie viele Kunstwerke der Spätgotik sind seine Arbeiten von einer zurückhaltenden Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper geprägt. Zwar wird der Körper des Königs unter dem Gewand greifbar, jedoch verzichtet der Künstler darauf, die Figur klarer herauszuarbeiten. Insbesondere die Behandlung der Falten ist stilprägend für seine Werke aus jener Zeit. In einer für ihn typischen Bildsprache betont Kels in der Ausarbeitung der Figur vor allem die verspielte Oberfläche des Stoffes. Seine Vorliebe für das Ornamentale spiegelt sich außerdem in der Gestaltung der Haare und der Kopfbedeckung wider.

LITERATUR

Miller 2001, S. 90 f.



Kat.-Nr. 77: Hans Kels d. Ä., König aus einer Anbetungsgruppe, um 1520, Lindenholz, bemalt, 77,5 x 40,5 x 21,5 cm, Inv.-Nr. 5611.

Madonna mit Kind

Bereits seit dem 3. Jahrhundert sind Mariendarstellungen mit Kind in der christlichen Kunst verbreitet. In ihrer Rolle als erste Gläubige ist Maria ein wichtiges Vorbild für die christliche Gemeinde. Die frühen Darstellungen zeigen das Jesuskind als quasi erwachsenen Herrscher in Kindergestalt. Die vorliegende Madonnenfigur aus dem 14. Jahrhundert stellt dagegen das Verhältnis von Mutter und Kind in den Vordergrund. So werden Maria als liebevolle Mutter und Jesus als verspielter Junge dargestellt.

BESCHREIBUNG

Maria sitzt auf einer kleinen Bank und hält den kleinen, stehenden Jesus im Arm. Dieser steht mit einem Bein auf dem Knie der Mutter, mit dem anderen auf der Lehne der niedrigen Sitzbank. Beide Figuren sind einander zugewandt und scheinen sich anzulächeln. Das Jesuskind trägt ein langes weißes Gewand um die Hüften. In seinen Händen hält es einen kleinen Vogel, dessen Kopf abgebrochen ist. Maria ist mit einem roten Mantel mit gelber Einfassung und gelbem Innenfutter bekleidet, der auf ihrer Brust geknöpft ist. Der Umhang gibt lediglich am Oberkörper die Sicht auf ein dunkleres Kleid frei. Ein weißer Schleier, der von einem Reif gehalten wird, bedeckt das Haupt Marias. Ihr Hals wird von einer aufgemalten rot-schwarzen Perlenkette geschmückt.

ZUSTAND

Die Figur weist bereits eine Reihe von Schädigungen auf. So sind der rechte Arm der Marienfigur und der kleine Vogelkopf abgebrochen. Schnitzspuren am Kopf Mariens weisen darauf hin, dass die Figur anfänglich eine Krone oder einen Reif aus Metall oder Leder auf dem Kopf trug. Die Farbigkeit der Skulpturengruppe ist nicht original, sondern stammt aus einer späteren Übermalung. In einer Restaurierung konnte eine frühere Farbfassung rekonstruiert werden. Die Untersuchung ergab, dass die Figur ursprünglich einen goldenen Mantel mit blauem Innenfutter trug. Das Untergewand Marias sowie das Tuch Christi waren dagegen in Grün gefasst.

HERKUNFT AUS DEM ÖSTLICHEN BODENSEEGEBIET

In einer kunsthistorischen Studie von Ilse Futterer wird das Werk einer Reihe von Skulpturen zugeordnet, die aus dem östlichen Bodenseegebiet rund um Bregenz und Lindau stammen. Eine dieser stilistisch verwandten Figuren war ursprünglich im Kloster Mehrerau bei Bregenz und befindet sich heute in der Pfarrkirche Simmerberg im Westallgäu. Die Ausarbeitung der Gesichter und insbesondere die Ähnlichkeit der Jesusfiguren lassen darauf schließen, dass beide Skulpturen aus einer Werkstatt stammen.

BILDMOTIV VOGEL

Seit der Antike ist der Vogel als Bildmotiv für die menschliche Seele bekannt. In Zusammenhang mit Jesus steht er symbolisch für die Erlösung der Menschheit durch das Geschehen am Kreuz. Im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit waren kleine lebende Vögel ein beliebtes "Spielzeug" für Kinder, das, an einem Faden festgebunden, nicht wegfliegen konnte.

LITERATUR
Futterer 1930, S. 117; Vera Icon 1987, S. 102 sowie Kat.-Nr. IX.6.



Kat.-Nr. 78: *Madonna mit Kind*, 1330-1350, Holz, bemalt, 66,5 x 38 x 26 cm, Inv.-Nr. 206

Darbringung im Tempel

Die Darbringung Jesu im Tempel wird im Lukasevangelium erwähnt. Einer jüdischen Vorschrift zufolge mussten Frauen nach der Geburt ein Reinigungsopfer im Tempel erbringen. Zudem wurde der erstgeborene Sohn im Tempel Gott übergeben und durch ein Tieropfer ausgelöst. Die biblische Überlieferung schildert diese Begebenheit, bei der Jesus von dem Propheten Simeon und der Prophetin Hannah als göttlicher Erlöser erkannt wird.

BESCHREIBUNG

Das Relief zeigt den Moment, in dem Maria dem Propheten Simeon das nackte, auf ein weißes Tuch gebettete Jesuskind reicht. Beide stehen einander zugewandt an einem Altartisch, auf dem ein rosa gefärbtes Tuch liegt. Das blond gelockte Jesuskind wendet sich mit einem angedeuteten Lächeln seiner Mutter zu. Maria trägt einen blauen Schleier über einem roten Kleid, das an ihrer rechten Hand sichtbar wird. Der bärtige Prophet ist mit einem Umhang bekleidet, den er über den Kopf geworfen hat und an dem Reste einer rötlichen Fassung zu sehen sind. An seiner rechten Hand ist der Ärmel eines hellblauen Untergewands zu erkennen. Das Relief ist auf einer mit Brettern zusammengefügten, hellblau gefassten Rückwand befestigt. Der Profilrahmen, der die gesamte Szenerie einfasst, ist eine spätere Ergänzung aus dem 18. Jahrhundert.

HANS KELS D. Ä. (UM 1480/1485-1559)

Stilistisch entstammt das Kunstwerk der Zeit der Spätgotik und wird in die Mitte des 16. Jahrhunderts datiert. Ein für diese Zeit charakteristisches Streben nach einer anatomisch und auch perspektivisch richtigen Darstellung des menschlichen Körpers wird vor allem in Hinblick auf die Ausarbeitung des Jesuskindes ersichtlich. Dennoch gelingt die Schilderung von Körperbau und Haltung nicht vollkommen überzeugend und die kleine Jesusfigur mutet etwas puppenhaft an. Damit bleibt Kels noch deutlich in der spätgotischen Figurenauffassung verhaftet, in der vor allem der Faltenwurf der Kleidung und weniger die menschliche Anatomie im Vordergrund steht. Die für Kels typische, knitterige Modellierung der Falten ist am Relief deutlich im Umhang Simeons zu erkennen.

Aus derselben Schaffenszeit, um 1520, sind zwei weitere Reliefs von Hans Kels erhalten. Darunter ein Relieffragment der Geburt Christi, das in der Kunstsammlung des Herzoglichen Georgianums in München aufbewahrt wird, sowie eine Darstellung der Anbetung der Könige. Letzteres Relief befindet sich in der Pfarrkirche St. Martin in Kaufbeuren. Das nebenstehende Relief des Stadtmuseums Kaufbeuren ist aus Lindenholz und war früher vermutlich Teil eines Altarflügels. Es konnte im Januar 2012 durch die Ernst von Siemens Kunststiftung als ständige Leihgabe für das Stadtmuseum Kaufbeuren erworben werden. Bis zu diesem Zeitpunkt war das Kunstwerk in Privatbesitz und zuletzt im September 1977 bei Sotheby's in München versteigert worden.

LITERATUR

Miller 1969, Kat.-Nr. 196 und 198; Miller 2001, S. 88ff.



Kat.-Nr. 79: Hans Kels d. Ä., Darbringung im Tempel, um 1520, Relief, Holz, bemalt, 80 x 65 x 6 cm, Inv.-Nr. 8842

Taufbeckenaufsatz

Die nebenstehende Figurengruppe schmückte seit dem 18. Jahrhundert den Aufsatz des romanischen Taufbeckens in der Pfarrkirche St. Martin in Kaufbeuren. Passend zu dieser Verwendung zeigt die Darstellung die Taufe Christi durch Johannes den Täufer.

BESCHREIBUNG

Ein mehrteiliger Rokokosockel mit drei volutenförmigen Füßen, jenen zur Spirale geformten Ornamenten, bildet die Basis für die Figurengruppe. Auf einer querovalen Grundplatte mit wellenförmigen Ausbuchtungen und profilierten Rändern kniet mittig eine Christusfigur. Bis auf ein goldenes Lendentuch ist sie nackt. Mit auf der Brust gekreuzten Armen beschreibt der Oberkörper eine Wendung zur Seite. Der Kopf, der von einem dreiteiligen Strahlennimbus bekrönt ist, beugt sich nach unten. Der Gesichtsausdruck und die Pose Christi drücken eine demütige Erwartungshaltung aus. In der stehenden Figur ist Johannes der Täufer zu erkennen, der eine Muschel in der Hand hält. Er ist im Begriff, Christus mit Wasser zu übergießen. Sogar eine kleine Wasserkaskade, die aus dem Taufgefäß fließt, ist über dem Kopf Christi zu erkennen. Johannes der Täufer ist, wie so häufig, mit einem Fellgewand bekleidet dargestellt. Zusätzlich ist seine Figur in einen rotgoldenen Umhang gehüllt, der locker über seine Schulter gelegt ist. Er ist in einer bewegten Haltung, dem sogenannten Kontrapost, gestaltet, also mit einem höher gestellten, angewinkelten Bein. Ein Engel mit großen goldenen Flügeln rundet das Ensemble ab. Er trägt ein blaues Gewand und hat ein rotgoldenes Tuch locker über die Arme geworfen. Mit lieblichem Gesichtsausdruck blickt er auf den knienden Christus und verfolgt das Geschehen.

ZUSCHREIBUNG

Die qualitätvoll geschnitzte Figurengruppe stammt aus dem 18. Jahrhundert. Vom Sockel bis hin zum bühnenartigen Aufbau der Gruppe entspricht sie der Epoche des Rokoko. Die Szene wird gemäß dem Zeitgeschmack theatralisch inszeniert. Die gesamte Aufmerksamkeit des Betrachters wird auf das Motiv der Taufe gelenkt, die sich just in diesem Moment vollzieht. Die Figuren sind in graziöser und stark bewegter Haltung dargestellt. Dies wird unterstützt durch die vielfältig gebauschten Stoffmassen, die dem Werk eine lebhaft verspielte Dynamik verleihen. Die Gesichter der Figuren, besonders deutlich am Engel zu erkennen, strahlen eine liebliche Ergriffenheit aus. Diese Vorliebe für das Gefühlvolle ist ebenfalls typisch für Kunstwerke des Rokoko. Bei der Gruppe handelt es sich wohl um eine Arbeit des Landsberger Künstlers Lorenz Luidl (um 1645-1719). Er entstammte einer weitverzweigten Künstlerfamilie, die vor allem in Oberbayern und Mittelschwaben sakrale Skulpturen für Kirchen und Klöster anfertigte.

LITERATUR

Klein 1991.



Kat.-Nr. 80: Lorenz Luidl, Taufbeckenaufsatz, um 1700, Relief, Holz, bemalt, 104 x 99 x 69,5 cm, Inv.-Nr. 3923

Kreuztragender Christus

Die nur 67 cm hohe Figur ist vollrund geschnitzt. Sie stellt Christus auf seinem letzten Weg zum Ort seiner Kreuzigung, Golgotha, dar. Er ist bekleidet mit einem in weichen Falten fallenden, gegürteten Gewand, das ein Schrittmotiv erahnen lässt. Sein Oberkörper ist leicht gedreht und dem Betrachter zugewandt. Unter der Last des Kreuzes auf der rechten Schulter neigt sich der Oberkörper nach vorne. Der rechte, heute verlorene Arm legte sich ursprünglich von hinten um den Querbalken des Kreuzes. Die linke Hand stützt sich auf dem linken Oberschenkel ab. Der Kopf ist erhoben und sucht den Blick des Betrachters. Er zeigt einen ganz präsenten, gelassenen Gesichtsausdruck. Die Haare fallen über den Rücken herab. Auf dem Kopf sitzt eine aus zwei Strängen gewundene Dornenkrone. Die heutige farbliche Erscheinung der Skulptur entstammt unterschiedlichen Fassungszuständen. Besonderes Augenmerk verdient die im Gesicht original erhaltene bräunliche Erstfassung. Sie war wahrscheinlich Teil einer monochromen, also einfarbigen Gesamtfassung mit Erdpigmenten. Es handelt sich dabei um eine Besonderheit spätgotischer Fassungskunst, die kostbare Hölzer imitieren soll, welche in der Kleinplastik der Zeit Verwendung fanden.

IKONOGRAPHISCHER KONTEXT

Wie fast alle Bildthemen zur Passion Christi ist die Darstellung des Kreuzschleppers ein Thema der im Hochmittelalter aufkommenden Leidensmystik. Die Kreuztragung wird einzig im Johannesevangelium kurz erwähnt. Das Kreuz auf Jesu Schultern wird mit der Sündenschuld der Menschheit gleichgesetzt. In seinem gelassenen Gesichtsausdruck spiegelt sich wider, dass Christus das Kreuz in souveräner Freiheit auf sich nimmt. Der formale Aufbau des Kaufbeurer Kreuzschleppers, das seltene Motiv der auf den Oberschenkel gestützten Hand und die Maße verbinden diese Skulptur mit einer Terrakottafigur gleichen Themas aus Lorch am Rhein aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Zu dieser Christusfigur aus dem Berliner Bode-Museum haben sich 19 Begleitfiguren in mehreren Blöcken erhalten. Der Kreuztragende aus dem Bode-Museum und die zugehörige Stifterfigur sind Solitäre mit eigener Fußplatte. Eine solche Einbindung in eine Figurengruppe ist bei der nebenstehenden Figur nicht nachzuweisen, jedoch auch nicht auszuschließen. Auffallend ist, dass die Kaufbeurer Figur das Vergleichsstück aus Lorch spiegelbildlich wiederholt. Daraus kann man schließen, dass das Vorbild für Kaufbeuren ein druckgraphisches Blatt war, wie man sie als eingeklebte Kupferstiche in Gebetbüchern um 1450 findet. Aufgrund des Druckvorgangs wird bei solchen Reproduktionsgraphiken das Motiv oft seitenverkehrt wiedergegeben.

ZUR DATIERUNG

Die engen Verbindungen formaler und inhaltlicher Art zum Lorcher Kreuzschlepper legen die in der Literatur vorgeschlagene Datierung um 1450 nahe.

LITERATUR

Klinge 1964, S. 41; Restaurierungsbericht 162, Stadtmuseum Kaufbeuren.



Kat.-Nr. 81: Kreuztragender Christus, um 1450, Holz, bemalt, 67 x 54 x 22 cm, Inv.-Nr. 3859

Beweinung Christi

Der Bildtypus der Beweinung Christi markiert einen Moment des Innehaltens zwischen der Abnahme des Leichnams vom Kreuz und seiner Grablegung. Die nicht biblisch überlieferte Szene versammelt häufig verschiedene Personen, die mit der Kreuzabnahme Jesu und seiner Grablegung in Zusammenhang stehen oder die unter dem Kreuz bis zuletzt ausgeharrt haben. Die zentrale Figur ist Maria, in deren Schoß der Leichnam Jesu liegt. Weitere Figuren sind oft Joseph von Arimathäa, der nach biblischen Quellen den Begräbnisplatz zur Verfügung stellte, und Nikodemus, ein heimlicher Jünger Jesu, der bei der Abnahme des Leichnams vom Kreuz half. Gelegentlich wird die Gruppe ergänzt durch den Jünger Johannes sowie Maria Magdalena. Letztere wird zu der Gruppe von Frauen gezählt, die nach biblischer Überlieferung das Geschehen der Kreuzigung aus der Ferne verfolgte.

Die nebenstehende Figurengruppe besteht dagegen nur aus drei Figuren: Maria, die Mutter Jesu, mit ihrem toten Sohn im Schoß, und Maria Magdalena. Die Rückseite des Bildwerks lässt aber erkennen, dass es aller Wahrscheinlichkeit nach Teil eines umfangreicheren Ensembles war. Es ist anzunehmen, dass Maria mit dem Leichnam Jesu den Mittelpunkt der Gruppe bildete, auf der rechten Seite ergänzt durch zwei weitere Figuren und eine weitere Skulptur neben Maria Magdalena.

BESCHREIBUNG

Die sitzende Maria ist in ein weites, faltenreiches Gewand gehüllt und hält auf ihrem Schoß den Leichnam ihres Sohnes. Ihre rechte Hand hält den Körper unter der Achsel fest, ihre Linke hält den erschlafften linken Arm Jesu am Handgelenk hoch. Der Kopf Marias, in einen stoffreichen Schleier gehüllt, ist leicht geneigt, ihr Blick wirkt traurig und in sich gekehrt. Der Kopf Jesu ist nach hinten gekippt, sein Mund im Tod leicht geöffnet. Sein rechter Arm hängt schlaff zu Boden, beide Hände scheinen von den Qualen der Kreuzigung erstarrt zu sein. Um die Hüften trägt er einen vergoldeten Lendenschurz, seine Beine ragen weit über den Schoß Marias hinaus und ruhen, in den Knien abgewinkelt, mit den Füßen auf dem Boden.

Neben der Mutter Jesu kniet Maria Magdalena, gekennzeichnet durch ein Salbgefäß in ihrer Linken. Mit der Rechten weist sie auf die von Maria gehaltene Hand des toten Jesus. Alle drei Hände sind kompositorisch eng verbunden. Maria Magdalena ist als Kontrapunkt zur Mutter Jesu gestaltet. Sie trägt ein aufwändiges, modisches Gewand des frühen 16. Jahrhunderts mit Rock und engem Mieder, das mit Bändern um den entblößten Hals befestigt ist. Auf dem Kopf, über einer hohen, ausrasierten Stirn, trägt sie eine Kugelhaube, die Kopfbedeckung der gehobenen Bürgerinnen und Patrizierinnen im beginnenden 16. Jahrhundert. Zusätzliche Perlenschnüre, Gold- und Seidenbänder kennzeichnen den Stand der Trägerin. Der Kopf mit dem wie geschminkt wirkenden Gesicht ist leicht zur Seite gewendet, der Blick gilt nicht der zentralen Figur des Leichnams Jesu, sondern richtet sich eher auf den Betrachter vor dem Bild, den sie mit ihrer Rechten auf das zentrale Geschehen verweist. Diese Besonderheiten legen nahe, dass es sich bei dieser Figur um die Stifterin handelt.



Kat.-Nr. 82: Hans Kels d. Ä., Beweinung Christi, um 1520, Holz, bemalt, 52,5 x 58,5 x 19 cm, Inv.-Nr. 5181

MATERIAL UND TECHNIK

Das Objekt ist aus Lindenholz geschnitzt und aus zwei Holzblöcken zusammengesetzt. Alle Figuren verbindet ein durchgehender Sockel. Der Kopf der Maria Magdalena ist vollplastisch geschnitzt, alle anderen Teile sind als Relief gearbeitet.



Detailaufnahme der Maria Magdalena, die möglicherweise die Stifterin des Reliefs darstellt.

Bei der Restaurierung der Figur konnte festgestellt werden, dass sich die farbliche Gestaltung der Figurengruppe insgesamt aus sieben verschiedenen, zeitlich aufeinander folgenden Schichten zusammensetzt. Vor allem die Gewandteile weisen unterschiedliche Farben oder Vergoldungen auf. Da die einzelnen Fassungen nicht mehr vollständig rekonstruierbar sind, zeigt der heutige Zustand an den Gewandpartien mehrere Fassungsschichten nebeneinander.

URSPRÜNGLICHER AUFSTELLUNGSORT

Ursprünglicher Zusammenhang und Aufstellungsort der 1989 aus dem Kunsthandel erworbenen Figur sind nicht bekannt. Durch seine Ausführung gibt das Stück selbst jedoch Hinweise, wo es einst platziert gewesen sein könnte. Die geringe Tiefe des Reliefs und die unbearbeitete Rückseite der Gruppe sprechen für die Einfügung in ein flaches Gehäuse. Denkbar wäre der Altarschrein eines in der Zeit üblichen kleinen Flügelaltares. Die geringe Höhe von knapp 53 cm und die vermutete Einbettung in eine größere Figurengruppe sprechen dafür, dass die Arbeit in eine sogenannte Predella eines Altars eingebunden war. Dabei handelt es sich um eine Art Sockelstück, das zwischen dem Altartisch und dem aufragenden Altarschrein vermittelt.

DATIERUNG UND KÜNSTLER

Die Beweinungsgruppe weist weder Künstlersignatur noch Jahreszahl auf. Auch Archivalien, die über Entstehungszeit und Urheber Aufschluss geben könnten, fehlen. So müssen stilistische Eigenheiten zu einer Datierung und Zuschreibung des Stückes führen. Einen zeitlichen Anhaltspunkt für die Entstehung der Gruppe bilden das modische Gewand und die Kopfbedeckung der Maria Magdalena, die ins frühe 16. Jahrhundert weisen. Das mit großer Detailfreude ausgearbeitete Gewand der Magdalena, die Stofffülle und der fast ornamentale Faltenreichtum im Gewand der Maria führen zu einem Anfang des 16. Jahrhunderts in Kaufbeuren tätigen Bildschnitzer: Ein aufwändiges Spielbrett für Kaiser Ferdinand I. signierte er 1537 stolz mit dem vollen Namen "Hans Kels zu Kaufbeiren". Es handelt sich um einen 1506 in Kaufbeuren verehelichten Bildschnitzer, der sich ein Jahr später in die Kramerzunft einkaufte. Kels erscheint in den Mitgliedslisten direkt hinter Jörg Lederer, dem zweiten namhaften Vertreter dieser Zunft. Kels' Söhne waren ebenfalls beide als Bildhauer tätig: Hans Kels der Jüngere und Veith Kels, der später in Augsburg nachgewiesen ist. Vermutlich um das Jahr 1559 starb Hans Kels d. Ä., da Quellen aus diesem Jahr vom Verkauf seines Hauses in Kaufbeuren berichten.

Für den Kaiser ausgeführte Arbeiten von Hans Kels d. Ä. und Aufträge des Klosters Füssen sind archivalisch gesichert. Neben einer weiteren Figur (vgl. Kat.-Nr. 77) und einem Relief (vgl. Kat.-Nr. 79) in den Beständen der Kaufbeurer Stadtmuseums ist von ihm ein Relief mit der Anbetung der Könige in der Kaufbeurer Martinskirche erhalten. Darüber hinaus können ihm eine Reihe von Werken aufgrund der für ihn typischen eingedellten Faltenstege und der Detailgenauigkeit des modischen Beiwerks zugeschrieben werden. Sie bilden ein zeitliches Raster, in dem die Figurengruppe aus dem Stadtmuseum Kaufbeuren um 1520 eingeordnet werden kann.

LITERATUR

Miller 1969, S. 29–31; Miller 2001, S. 88–93; Restaurierungsbericht 177, Stadtmuseum Kaufbeuren.

Grablegungschristus

Die vollplastisch geschnitzte Figur zeigt den Leichnam des verstorbenen Jesus. Deutlich zu erkennen sind die Wundmale der Kreuznägel an Händen und Füßen sowie die tiefe Seitenwunde rechts im Brustkorb. Der in den Nacken überdehnte Kopf neigt sich ebenfalls nach rechts. Die Augen sind geschlossen, der Mund ist leicht geöffnet. Das gescheitelte Haar fällt in Strähnen über die Schultern. Auf dem Kopf sitzt eine eng anliegende, gewundene Dornenkrone. Der Körper ist bis auf ein Lendentuch nackt. Arme und Füße sind ausgestreckt, die Hände liegen geöffnet neben dem Körper.

Die farbige Gestaltung entspricht nicht der ursprünglichen Fassung, sondern ist eine Übermalung. Sie zeigt ein blasses, besonders am Kopf bläulich schimmerndes Inkarnat. Die Wundmale werden begleitet von Bahnen feinster Blutströpfchen. Haare und Bart sind dunkelbraun gefasst, die Dornenkrone ist in Braun und Schwarz gehalten. Das einst silberne Lendentuch erscheint schwarz, da die Auflage aus Blattsilber durch Oxidation nachgedunkelt ist.

ZEITLICHE EINORDNUNG

Die langgliedrige Figur zeigt viel Detailreichtum in der Oberflächengestaltung. Die Rippenbögen und die Zehen sind fein gearbeitet, die Muskelstränge und Sehnen an Beinen und Armen in die Oberfläche modelliert. Das schmal geschnittene Gesicht wird beherrscht von einer langen, geraden Nase. Der in Ringellocken spitz zulaufende Bart unterstreicht die Längung des Gesichtes. Diese Stilmerkmale sprechen für eine Entstehung in gotischer Zeit. In der Literatur wird die Skulptur dementsprechend um 1420/30 eingeordnet.



Kat.-Nr. 83: Grablegungschristus, um 1420/30, Holz, bemalt, 101 x 28,6 x 16,8 cm, Inv.-Nr. 3182



Frömmigkeitsgeschichtlicher und liturgischer Kontext

Mit dem 14. Jahrhundert tritt ein Wandel in der Frömmigkeitspraxis ein. Die mystische Versenkung in die Leiden Jesu tritt in den Vordergrund. Bildnerische Themen rund um das Passionsgeschehen werden häufiger. In diesem Zusammenhang werden Figurengruppen geschaffen, die den begrabenen Jesus zeigen. Entweder ist er auf einem Sarkophag aufgebahrt oder er liegt in einer längsovalen Grabhöhle. Diese Form der Grablegungsdarstellung ist oftmals in Altäre integriert. Diese Bildtradition hat sich vor allem in Süddeutschland ausgebreitet und blieb weit über die Gotik hinaus bis ins 18. Jahrhundert erhalten.

Die vorliegende Figur gehört zu diesem Grablegungstypus. Die Seitenwunde rechts, der nach rechts geneigte Kopf und der parallel zum Körper geführte Arm mit gestreckten Fingern legen nahe, dass der Leichnam für eine Ansicht von dieser Seite geschnitzt wurde. Bei der Reinigung der Figur fanden sich Staub- und Rußschichten sowie Wachsreste, was ebenfalls auf eine Präsentation der Figur in einer in der Karwoche aufwändig illuminierten Grabhöhle schließen lässt.

Der genaue Aufstellungsort der Figur ist nicht bekannt, sie kam aus dem Besitz des Irseer Pfarrers Richard Wiebel in den Bestand des Stadtmuseums Kaufbeuren.

LITERATUR

Klinge 1964, S. 54 und 85; Restaurierungsbericht 113, Stadtmuseum Kaufbeuren.

Auferstehungs- und Himmelfahrtschristus

Die gut einen Meter große Figur zeigt den auferstandenen Christus. Die Wundmale an Händen und Füßen sowie die Seitenwunde zeigen die Kontinuität zwischen dem irdischen Leben und Leiden Jesu und der göttlichen Wirklichkeit des auferstandenen Christus. Nach den Berichten der Evangelien waren diese Wundmale für die Jünger Jesu nach seiner Auferstehung die wichtigsten Zeichen des Wiedererkennens.

BESCHREIBUNG UND ZUSTAND

Der mit einem knappen Lendentuch bekleidete, ansonsten nackte Körper steht in leichter Schrittstellung frontal auf einem als Grashügel gestalteten Sockel. Der Oberkörper ist leicht zur Seite geneigt, der Kopf dazu gegenläufig angelegt. Beide Arme sind in unterschiedlicher Höhe ausgebreitet. Ein roter Mantel ist um die linke Schulter geschlungen und hinter dem Körper zwischen den Armen ausgebreitet. Das schulterlange Haar und der Bart sind in feingelockten Strähnen bewegt um den Kopf gelegt. Mögliche Attribute wie die österliche Kreuzfahne fehlen.

Die Skulptur ist vollrund geschnitzt und gefasst. Sie ist stark bestoßen. Es fehlen fast alle Zehen des linken, über den Sockel hinausragenden Fußes und mehrere Finger oder Fingerglieder an beiden Händen. Auch die Locken und der Mantelsaum weisen Fehlstellen auf. Zudem ist die farbliche Fassung der Figur beschädigt. Zwei Farbfassungen lassen sich vor allem in den Gewandpartien unterscheiden. Das Lendentuch war ursprünglich vergoldet und wurde später blau übermalt. Von diesen beiden Farbschichten des Lendentuches sind Reste erkennbar: blaue Partien der Zweitfassung und Teile einer sogenannten Bolusgrundierung in roter Farbe. Letztere wurde als Untergrund für die ursprüngliche Vergoldung aufgetragen. Der Mantel der Figur war anfänglich in einer als Lüsterfassung bezeichneten Technik bemalt: um den Anschein eines edlen Materials zu erwecken, wurde roter Krapplack über eine Versilberung gelegt. Der Saum des Umhangs wurde zusätzlich mit einem vergoldeten Rand eingefasst. Der heutige Zustand zeigt vor allem die zweite Fassung des Mantels mit einer schlichten roten Bemalung mit versilbertem Mantelsaum. Das heute oxidierte und dadurch geschwärzte Silber ist in Teilen erkennbar.

LITURGISCHER KONTEXT

Der große Rundhaken im Kopf der Figur, die vollrunde Ausführung der Skulptur und die Beschädigungen an Fingern und Füßen weisen auf eine liturgische Verwendung hin. Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurden solche Figuren während oder nach dem Gottesdienst am Himmelfahrtstag durch ein Loch in der Kirchendecke nach oben gezogen und entschwanden gemäß der biblischen Lesung des Tages ganz real den Blicken der Gläubigen.



Kat.-Nr. 85: Himmelfahrtschristus, Stein bei Immenstadt, Mitte 17. Jahrhundert, Holz, bemalt, 108 x 55 x 33 cm, Inv.-Nr. 21

Wie eindrücklich diese Nachahmung des Heilsgeschehens am Himmelfahrtstag gewirkt hatte, zeigen die Erinnerungen des Komponisten Hermann Hutter, der Mitte des 19. Jahrhunderts seine Kinderzeit in Kaufbeuren verbrachte. Die Himmelfahrt der Christusfigur erschien ihm und seinem Freund als so real, dass sie nach dem Verschwinden der Figur in der Kirchendecke eilig nach draußen liefen, um die Auffahrt in den Himmel über das Kirchendach hinaus weiterverfolgen zu können. "Schau hin, er rührt sich!", bezeichnet in Hutters Erinnerungen den Beginn des Spektakels. An einem Seil punktuell aufgehängt, schwankte und drehte sich die Figur beim Hochziehen. Zuletzt musste die baumelnde Figur in ein eher knapp bemessenes Loch in der Gewölbedecke gelenkt werden. Die Beschädigungen der hölzernen Skulptur werden dadurch gut vorstellbar.

Die starke Beanspruchung und die Risiken, denen solche Himmelfahrtsfiguren ausgesetzt waren, werden durch ein weiteres Ereignis belegt. So ist aus der im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert von beiden Konfessionen genutzten Kaufbeurer Martinskirche eine Auseinandersetzung bekannt, deren Anlass ein Missgeschick des evangelischen Mesners war: Beim Aufziehen der Christusfigur ließ er versehentlich das Seil los – die Folgen kann man sich ausmalen.

ZUR DATIERUNG DER FIGUR

Die aus der Pfarrei Stein bei Immenstadt stammende Skulptur wurde 1903 angekauft. Frühere Nachrichten, die Aufschluss über den Entstehungszeitpunkt der Figur geben könnten, existieren nicht. So sollen einige formale Charakteristika des Werkes den Weg zu einer ungefähren Datierung weisen.

Der Himmelfahrtschristus zeigt eine äußerst detailreich modellierte Körperoberfläche. Die Ausarbeitung der Muskelstränge und Sehnen an Brustkorb und Beinen setzt genaue anatomische Kenntnisse voraus. Am erhobenen rechten Arm des Christus tritt das Schultergelenk kugelförmig hervor. Weich modellierte und kraftvoll hervortretende Muskelpartien sind am anschließenden Oberarm kontrastreich gegeneinander gesetzt. Dieser Gestaltungsweise liegen genaue Studien von Bewegungsabläufen zugrunde. Das äußerst knapp angelegte Lendentuch ermöglicht eine fast vollständige Darstellung des männlichen nackten Körpers. Demgegenüber erscheint der proportional etwas groß geratene Kopf der Figur noch ganz den Formen der Gotik verhaftet: mit der schmalen langen Nase, den scharfkantig herausgebildeten Augen und einem schmallippigen Mund. Die Haare sind in dünne Strähnen unterteilt und zu verschiedensten Lockenformationen zusammengefasst, die ein bewegtes Spiel von Haarbüscheln andeuten.

Die Figur weist einige Unsicherheiten in den Proportionen auf. Neben dem großen Kopf erscheint auch die Hüfte gegenüber dem Schultergürtel zu schmal. Die Ausbalancierung der Figur ist ebenfalls nicht ganz überzeugend. Die unterschiedlich erhobenen Arme und die auffallend parallel liegenden Faltenstege des Mantels lassen die Figur leicht nach rechts geneigt erscheinen.



Ausarbeitung Die dieses Himmelfahrtschristus wird von verschiedenen Gestaltungsprinzipien bestimmt. Dies ist typisch für Zeiten des stilistischen Übergangs von einer Epoche zur nächsten. Gerade im süddeutschen und oberschwäbischen Raum hatte die Spätgotik eine reiche künstlerische Produktion hervorgebracht, die das gesamte 16. Jahrhundert weitgehend bestimmte. Kaufbeuren selbst ist dafür ein gutes Beispiel. Nach der Katastrophe des Dreißigjährigen Krieges setzte zögernd eine künstlerische Neuorientierung ein. Die Ideale italienischer Figurenbildung waren bekannt, die Künstler konnten Dürers Proportionenlehre studieren und dennoch hielten sie sich in Details immer noch an spätgotische Formen.

Einer der wenigen namhaften Künstler der Zeit ist Georg Petel, der sich nach Wanderschaft in Italien 1625 in Augsburg niederließ. Bei ihm wie bei den Vertretern der oberschwäbischen Schnitzerfamilie Zürn findet sich eine ähnliche Mischung aus retrospektiven und modernen Stiltendenzen wie bei der hier besprochenen Figur. Die Haargestaltung in bewegten Lockenbündeln verbindet sie auffallend mit dem Kaufbeurer Himmelfahrtschristus. Es erscheint daher naheliegend, diese Skulptur in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zu datieren.

LITERATUR:

Reiser 1895; Beitl 1974; Kraus 1996; Restaurierungsbericht 158, Stadtmuseum Kaufbeuren.

Literaturverzeichnis Katalog

- Augustyn, Wolfgang: Das Ulrichskreuz und die Ulrichskreuze. In: Weitlauff, Manfred (Hrsg.): Bischof Ulrich von Augsburg 890-973. Seine Zeit – sein Leben – seine Verehrung. Lindenberg 1993, S. 266-315.
- Bayerische Frömmigkeit. 1400 Jahre Christliches Bayern. Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses 1960. Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum. München 1960.
- Beitl, Richard/Beitl, Klaus/Oswald, Erich: Wörterbuch der deutschenVolkskunde. Stuttgart 1974.
- Beer, Manuela: Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genes im 12. und 13. Jahrhundert. Bonn 2003.
- Brauneck, Manfred: Religiöse Volkskunst, Votivgaben, Andachtsbilder, Hinterglas, Rosenkranz, Amulette. Köln 1978.
- Bloch, Peter: Romanische Bronzekruzifixe. Denkmäler deutscher Kunst. Bronzegeräte des Mittelalters, Band 5. Berlin 1992.
- Bott, Gerhard/Kahsnitz, Reiner: Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung. Hrsg. v. Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. München 1983.
- Das Bayerland. Illustrierte Halbmonatsschrift für Bayerns Land und Volk. Hrsg v. Solleder, Fridolin, Jahrgang 48, Heft 11, 1937.
- Deutsche Gaue, Band 35. Zeitschrift für Gesellschaftswissenschaft u. Landeskunde. Fachblatt für Auswertung von Geschichte, Volks- und Heimatkunde. Kaufbeuren 1934.
- Doering, Oskar: Nordhausen. Deutsche Kunstführer, Band 30. Augsburg 1929.
- Dussler, Hildebrand: Jörg Lederer. Ein Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik. Werkkatalog bearbeitet von Theodor Müller und Alfred Schädler. Kempten 1963.
- Futterer, Ilse: Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz. 1220-1400. Augsburg 1930.
- Gröber, Karl: Alte Oberammergauer Volkskunst. Beiträge zur Volkskunstforschung und Volkskunde. Augsburg 1930.
- Grote, Udo: Das Kreuz. Kostbare Zeugnisse der Kreuzverehrung vom frühen Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert im Dom und in der Domkammer zu Münster. Münster 2002.
- Gruber, Hartmut: Die Stadt, die von den Beinern lebte: Die Beindrechlser von Geislingen. In: Geschichte regional, Band 4. Göppingen 1997, S. 59-72.
- Habel, Heinrich: Landkreis Mindelheim. München 1971.
- Hahn, Sylvia: Elemente des Kreuzes. Das Kreuz Christi. In: Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum Freising. Lindenberg 2005, S.136-141.
- Klein, Matthias: Neues von Lorenz Luidl. In: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.): Beiträge zur Heimatforschung. Wilhelm Neu zum 70. Geburtstag. Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 54. München 1991, S. 87-93.

- Klinge, Ekkehard: Studien zur Bildnerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Ostschwaben. O.O. 1964.
- Kraus, Jürgen (Hrsg.): Geborgen ruht die Stadt im Zauber des Erinnerns. Der Kaufbeurer Komponist Hermann Hutter (1848-1927) und sein autobiographisches Vermächtnis. Kempten 1996.
- Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum Freising. Lindenberg 2005.
- Kriss-Rettenbeck, Lenz: Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens. München 1971.
- Kürzeder, Christoph: Als die Dinge heilig waren. Gelebte Frömmigkeit im Zeitalter des Barock. Regensburg 2005.
- Lüthgen, Eugen: Rheinische Kunst des Mittelalters in Kölner Privatbesitz. Bonn 1921.
- Lymant, Brigitte: Die Kreuzsammlung im Museum Abtei Liesborn. Warendorf 1986.
- Meurer, Heribert: Christus im Leiden. Kruzifixe und Passionsdarstellungen aus 800 Jahren. Ausstellungskatalog Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart 1985.
- Miller, Albrecht: Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik. Kempten 1969.
- Miller, Albrecht: Endras Maurus Bildhauer zu Kempten. In: Kahsnitz, Rainer und Volk, Peter (Hrsg.): Skulptur in Süddeutschland 1400-1770. Festschrift für Alfred Schädler. München 1998, S. 177-196.
- Miller, Albrecht: Kunstgeschichte der Stadt Kaufbeuren im Mittelalter und in der Zeit der Renaissance. In: Kraus, Jürgen und Dieter, Stefan (Hrsg.): Die Stadt Kaufbeuren, Band 2. Kunstgeschichte, Bürgerkultur und religiöses Leben. Thalhofen 2001, S. 80-99.
- Möller, Karin Anette: Elfenbein. Kunstwerke des Barock. Bestandskatalog Staatliches Museum Schwerin. Schwerin 2000.
- Münsterer, Hans Otto: Amulettkreuze und Kreuzamulette, Studien zur religiösen Volkskunde, Regensburg 1983.
- Museum Abtei Liesborn. Museumsführer. Bielefeld 2011.
- Newman, Michael: Die deutschen Porzellan-Manufakturen im 18. Jahrhundert, Band 2. Braunschweig 1977.
- Pörnbacher, Karl: St. Blasius in Kaufbeuren. Lindenberg 2008.
- Rampold, Reinhard: Mittelalterliche Vortragekreuze in Tirol. Innsbruck 2004.
- Reiser, Karl August: Sagen, Gebräuche und Sprichwörter des Allgäus. Kempten 1895
- Röhrig, Florian: Vom Siegeskreuz zum Schmerzensmann. Der Wandel der Kruzifixdarstellung im 13. Jahrhundert. In: Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum Freising. Lindenberg 2005, S. 66-68.
- Sello, Gottfried: Tilmann Riemenschneider. München 1983.
- Siebenmorgen, Harald (Hrsg.): Leonhard Kern (1588-1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas. Ausstellungskatalog Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch Hall. Sigmaringen 1988.

- Smitmans, Adolf: Kreuze des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Lymant, Brigitte: Die Kreuzsammlung im Museum Abtei Liesborn. Warendorf 1986, S. 164-170.
- Steiner, Peter B.: Lebendig tot. Aspekte des Kruzifixus in der europäischen Kunst. In: Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum Freising. Lindenberg 2005, S. 69-74.
- Suevica Sacra. Frühe Kunst in Schwaben. Ausstellungskatalog Augsburg Rathaus. Augsburg 1973.
- Tilman Riemenschneider Frühe Werke. Ausstellungskatalog Mainfränkisches Museum Würzburg. Regensburg 1981.
- Söding, Ulrich: Gotische Kruzifixe in Tirol. München 2010.
- Vera Icon. 1200 Jahre Christusbilder zwischen Alpen und Donau. Ausstellungskatalog Diözesanmuseum Freising. München 1987.
- Zahlten, Johannes: Bemerkungen zu Kunstproduktion und Sammlungswesen im 17. Jahrhundert, angeregt durch die Kleinplastiken Leonhard Kerns. In: Siebenmorgen, Harald (Hrsg.): Leonhard Kern (1588-1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas. Ausstellungskatalog Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch Hall. Sigmaringen 1988, S. 35-50.
- Zoege von Manteuffel, Claus: Die Bildhauerfamilie Zürn. In: Das Museum im Linzer Schloss. Orientierungspläne. 1963, S. 137-143. Von der Internetseite http://www.landesmuseum.at/biophp/de/musfuehrer.php am 03.04.2013.
- Zoege von Manteuffel, Claus: Die Bildhauerfamilie Zürn 1606-1666. Bildtafeln und Werkkatalog, Band 2. Weißenhorn 1969.
- Zoege von Manteuffel, Claus: Die Bildhauer Zürn in Oberösterreich. In: Die Bildhauerfamilie Zürn 1584-1747. Schwaben/Bayern/Mähren/Österreich. Ausstellungskatalog des Landes Oberösterreich. Linz 1979, S. 101-105.

Abbildungsverzeichnis

Archäologische Staatssammlung München S. 50, 60

Atelier Erich Hackel, S. 31-33, 35-37

Bauer-Verlag Thalhofen S. 21, 93

Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege München, Restaurierungswerkstätten Archäologie S. 59

Bayerisches Nationalmuseum München S. 73, 86

Elisabeth Gottschlicht S. 131, 146, 147, 150, 151

Peter Pius Irl, S. 6

Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaften, Technische Universität München/Foto: Anna Rommel S. 41, 47, 49, 53, 55, 71

Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaften, Technische Universität München/Foto: Kerstin Wittenburg S. 45, 46, 48, 51, 52, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 77 (unten), 79 (unten), 81, 82, 99

Anke Rothe S. 130

Stadtarchiv Kaubeuren S. 11, 12, 13

Stadtmuseum Kaufbeuren S. 15, 89

Stadtmuseum Kaufbeuren/Foto: Alexander Bernhard S. 17, 24, 25, 27, 91, 95, 97, 101, 103, 105, 107, 109, 110, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 124, 126, 127, 129, 133, 135, 136, 137, 139, 141, 143, 145, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 171, 173, 175, 177, 178, 179, 181, 183, 184, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 213, 215, 216, 217, 219, 221, 223, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 235, 237, 239, 240, 241, 243, 245, 247, 249, 251, 253, 259, 261

Stadtmuseum Kaufbeuren/Foto: Melanie Gotschke S. 19, 28, 29

Stadtmuseum Kaufbeuren/Foto: Wolfgang Sauter S. 39, 144, 148, 247, 252, 256, 257, 264

Alfred Stemp S. 134

Ulrich Söding S. 125

Matthias Weniger S. 74, 75, 77 (oben und Mitte), 78, 79 (oben), 80, 83









Die Kaufbeurer Schriftenreihe hat es sich zum Ziel gesetzt, Band für Band die Zeugnisse der Vergangenheit wieder für die Gegenwart lebendig zu machen. Die Bände erscheinen periodisch im Bauer-Verlag und sollen auch den der wissenschaftlichen Arbeit fern stehenden Leser anregen, die historische Überlieferung der Stadt Kaufbeuren in ihrer Vielfalt kennen zu lernen.

Die Schriftenreihe bietet auch für das Stadtmuseum ein ideales Publikationsforum. Die Veröffentlichung über die Kruzifixsammlung ist keine einmalige Angelegenheit, die Mitwirkung des Stadtmuseums ist vielmehr auf Dauer angelegt. Deshalb ist es ab dem 12. Band in den Kreis der Herausgeber eingetreten.



BAND 1: DIE CHRISTA CHRONIK 1801-1875 HERAUSGEGEBEN VON JÜRGEN KRAUS

ISBN 978-3-934509-01-6, 272 Seiten, 1999

An der Schwelle zum 19. Jahrhundert beginnt Emmanuel Christa mit seinen zeitgenössischen Aufzeichnungen, die er bis 1875 fortsetzt.

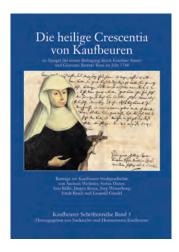
Er dokumentiert die Zeit Napoleons, die Entwicklung des deutschen Bundes, die liberale und nationale Bewegung, Restauration und Revolution von 1848. Der Nachrichtensammler reiht Begebenheiten datumsorientiert aneinander, wobei Entscheidungen des Kaufbeurer Magistrats, Theateraufführungen, ungewöhnliche Witterungsverhältnisse oder Unglücksfälle ebenso vertreten sind wie eine Auflistung von Preisen.



BAND 2: DIE REICHSSTADT KAUFBEUREN IN DER FRÜHEN NEUZEIT VON STEFAN DIETER

ISBN 978-3-934509-02-3, 160 Seiten, 2000

Im 2. Band der "Kaufbeurer Schriftenreihe" stellt Stefan Dieter seinem in Zusammenarbeit mit Günther Pietsch besorgten Regestenwerk über die Urkunden der Stadt Kaufbeuren von 1501 bis 1551 eine Auswertung dieses Quellenmaterials an die Seite: Die vorgelegten Studien beschäftigen sich mit der sozialen und wirtschaftlichen Struktur der Kaufbeurer Bevölkerung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit der Täuferischen und Schwenckfeldischen Gemeindebildung in Kaufbeuren in jenen Jahren sowie mit der Bevölkerungsentwicklung der Reichsstadt in der frühen Neuzeit.



BAND 3: DIE HEILIGE CRESCENTIA VON KAUFBEUREN IM SPIEGEL DER ERSTEN BEFRAGUNG DURCH EUSEBIUS AMORT UND GIOVANNI BATTISTA BASSI IM JAHR 1744 ISBN 978-3-934509-04-7, 240 Seiten, 2001

Der Titelbeitrag dieses Sammelbandes stammt von Andreas Weileder.

Stefan Dieter: Die Lieder des Kaufbeurer Täufers H. Staudach Anja Ballis: Die Kaufbeurer Kindheit der Sophie von La Roche Jürgen Kraus: Der dreifache Mörder Andreas Schwaiger Jörg Westerburg: Das Schuldenwesen Kaufbeurens Erich Resch: Heilanstalt für Geisteskranke in Kaufbeuren Leopold Gnedel: Die Kaufbeurer Läutekunst



BAND 4: DAS RÄTSEL VON ST. MARTIN ARCHÄOLOGISCHE ARGUMENTE, INDIZIEN UND HYPOTHESEN ZUR FRÜHGESCHICHTE DER STADT KAUFBEUREN ISBN 978-3-934509-07-8, 272 Seiten, 2003

Der Titelbeitrag dieses Sammelbandes stammt von Marcus Simm.

Tobias Günther: Der Kaufbeurer Radierer Daniel Hopfer Thomas Pfundner: Das Kaufbeurer Steuerbuch 1623-25 Stefan Dieter: Die Evangelischen Gesangbücher Jürgen Kraus: Die Jugenderinnerungen des Ch. Wagenseil Heinz Schmidt: Christas topographische Geschichte/1855 Christine Kugler: Monacensia-Sammlung, Ludwig Ganghofer



BAND 5: REVOLUTION IN DER PROVINZ KAUFBEUREN IN DEN JAHREN 1848 UND 1849 VON ULRICH KLINKERT

ISBN 978-3-934509-33-7, 320 Seiten, 2004

In den Jahren 1848 und 1849 versuchten die Menschen, Gesellschaft und Staat so zu verändern, dass sie ihre Zukunft selbst gestalten konnten. In ganz Europa markierte die Revolution deshalb einen wichtigen historischen Wendepunkt. Der erste Teil dieses Buches rekonstruiert die Vorgänge dieser Jahre in der Stadt Kaufbeuren, bildeten die Kommunen doch eine entscheidende, Handlungsebene der Revolution. Im Mittelpunkt des zweiten Teils steht die Frage: Waren die Kaufbeurer Ereignisse für Bayerisch-Schwaben eher die Ausnahme oder die Regel?



BAND 6: KEHRSEITE EINES KLISCHEES DER SCHRIFTSTELLER LUDWIG GANGHOFER HERAUSGEGEBEN VON A. PELLENGAHR UND J. KRAUS ISBN 3-934509-36-3, 272 Seiten, 2005

Viele Abbildungen mit bisher unveröffentlichten Fotos geben einen Einblick in seine facettenreiche Persönlichkeit und sein gesellschaftliches Umfeld.

Die Aufsatzsammlung beleuchtet aus unterschiedlichen Blickwinkeln Aspekte des literarischen Schaffens Ludwig Ganghofers wie beispielsweise Sprache, szenische Ausstattung und Rollenmuster in seinen Werken oder auch die immer wieder anzutreffende Hochlandphilosophie, die sich in einigen seiner Romane und Stücke erkennen lässt.



BAND 7: WEGE ZUR WEIBLICHEN GLÜCKSELIGKEIT SOPHIE VON LA ROCHES REISEJOURNALE 1784 BIS 1786 VON ERDMUT JOST

ISBN 978-3-934509-68-9, 192 Seiten, 2007

Das literarische Werk Sophie von La Roches (1730 bis 1807), einer der bedeutendsten Schriftstellerinnen des 18. Jahrhunderts, wird erst heute gebührend gewürdigt. Einen wichtigen Beitrag dazu leistet die Literaturwissenschaftlerin Erdmut Jost mit ihrer Untersuchung der Reisejournale der in Kaufbeuren geborenen Schriftstellerin. Sie rekonstruiert die äußeren Umstände der Reisen, die Sophie von La Roche in die Schweiz, nach Frankreich und nach England führten, stellt sie in ihren zeitgenössischen Kontext und erhellt die Konzeption der Werke als "Lehrbücher für Frauen".



BAND 8: NOTHILFE OHNE LOHN - 150 JAHRE FREIWILLIGE FEUERWEHR KAUFBEUREN HERAUSGEGEBEN VON M. HEERDEGEN UND S. DIETER ISBN 978-3-934509-80-1, 256 Seiten, 2008

Im Jahr 2008 feiert die Freiwillige Feuerwehr Kaufbeuren ihr 150-jähriges Bestehen. Dies ist Anlass für den Band "Nothilfe ohne Lohn", der die Geschichte der Feuerwehr in der Stadt Kaufbeuren zum Thema hat.

Im Mittelpunkt stehen das reichsstädtische Feuerlöschwesen und die umfassend aufgearbeitete Geschichte der Freiwilligen Feuerwehr Kaufbeuren von ihrer Gründung im Jahr 1858 bis zur Gegenwart. Berichte über bemerkenswerte Einsätze in den vergangenen 60 Jahren, die Feuerwehrmänner selbst aufgeschrieben haben runden den Band ab.



BAND 9: DAS JAHRZEITBUCH DES HEILIG-GEIST-HOSPITALS KAUFBEUREN

HERAUSGEGEBEN VON MIRJAM ZITZMANN

ISBN 978-3-934509-87-2, 416 Seiten, 2009

Erstmals liegt eine Edition des aus dem 14./15. Jahrhundert stammenden Jahrzeitbuchs des Heilig-Geist-Hospitals Kaufbeuren vor, die durch eine umfangreiche Einleitung, ausführliche Anmerkungen und einen Anhang mit Karten und Übersichten ergänzt wird. Mit der Veröffentlichung und Kommentierung dieser äußerst bedeutsamen Quelle verdichtet sich die gesamte spätmittelalterliche Geschichte Kaufbeurens: Die zahlreichen Stiftungen, die im Jahrzeitbuch vermerkt sind, machen die ökonomischen Grundlagen des Hospitals, der wichtigsten Sozialeinrichtung der Reichsstadt, sichtbar.



BAND 10: JESUITEN, STUDENTEN, EMIGRANTEN ISBN 978-3-934509-73-3, 256 Seiten, 2010

Der Hauptbeitrag befasst sich mit den Aufzeichnungen der Kaufbeurer Jesuitenniederlassung im Dreißigjährigen Krieg. Die weiteren Beiträge sind in chronologischer Folge angeordnet: So finden die Kaufbeurer Studenten des Mittelalters ebenso Berücksichtigung wie das Passions- und Osterspiel von 1562 und das Honoldsche Gedenkbuch. Vorgestellt werden daneben der unwillige Kirchgänger Johann Ulrich Heinzelmann und seine Beziehungen zu den Nürnberger Zwölfbrüderstiftungen sowie Kaufbeurer Auswanderer des 19. und 20. Jahrhunderts. Abgeschlossen wird der Band mit Beiträgen zur Gewerbe- und Häusergeschichte in den Stadtteilen Märzisried und Oberbeuren sowie zur kulturhistorisch interessanten Faschingsrolle von Andreas Schropp.



BAND 11: DES KÖNIGS STADT ZU BURON KAUFBEUREN - EINE STADTARCHÄOLOGISCHE STUDIE ZU GENESE, FRÜHER ENTWICKLUNG UND TOPOGRAPHIE VON MARCUS SIMM

ISBN 978-3-934509-96-2, 288 Seiten, 2012

Funktion und Datierung der Gründung Kaufbeurens werden in ihrem Zusammenhang mit den naturräumlichen Gegebenheiten ebenso beleuchtet wie die Struktur des frühmittelalterlichen Köngishofs und der Burgsiedlung. Der Autor arbeitet heraus, dass der bereits um 800 bestehende Ort seine Entwicklung dem Vorhandensein von genügend Wasser, der Verfügbarkeit von Rohstoffen sowie seiner günstigen Verkehrslage verdankt. Ebenso schlüssig dargestellt werden die Formung Burons zur civitas des 13./14. Jahrhunderts. Das Buch beinhaltet zahlreiche Karten, Pläne und Zeichnungen.

Das Stadtmuseum Kaufbeuren beherbergt eine Sammlung mit über 300 Kruzifixen von der Romanik bis zum Expressionismus. Davon werden rund 100 in der im Jahr 2013 neu eröffneten Dauerausstellung präsentiert. Ein umfangreicher, reich bebilderter Katalogteil gibt einen guten Überblick über diese breit angelegte, qualitätvolle Sammlung.

Das neue Konzept zur Dauerausstellung betrachtet die Exponate aus einem theologisch-anthropologischen Blickwinkel. Die Ausstellung gruppiert die Objekte nach verschiedenen Themen: Christus der Siegende, der Leidende, der Sterbende und der Erlöste. Ergänzend zu diesen vier Hauptthemen versammeln sich in der Schatzkammer Pretiosen aus Bronzeguss, Porzellan oder Elfenbein, die deutlich machen, dass die Materialwahl auch einen inhaltlichen Aspekt hat: die Wertschätzung für den Dargestellten.

Im Aufsatzteil erläutern Wissenschaftler aus den Disziplinen Kulturwissenschaft, Theologie, Volkskunde, Kunstgeschichte und Restaurierungswissenschaft die Sammlung. Erwin Emmerling, Erich Hackel, Elisabeth Herzog, Christoph Kürzeder, Steffen Mensch, Astrid Pellengahr, Heide Tröger, Petra Weber und Matthias Weniger geben Einblick in die Überlegungen zur Neukonzeption und zur Neugestaltung und erläutern exemplarisch an einem romanischen Holzkruzifixus die umfangreichen Restaurierungs- und Freilegungsarbeiten.

272 Seiten, 189 Farbabbildungen