

Berliner Beiträge
zur
Archäometrie, Kunsttechnologie
und Konservierungswissenschaft

Band 23

Berlin 2015



Rathgen-Forschungslabor
Staatliche Museen zu Berlin

Herausgeberin:

Dr. habil. Ina Reiche
Rathgen-Forschungslabor, Staatliche Museen zu Berlin –
Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Schloßstraße 1 a
14059 Berlin

Redaktionsassistentin:

Sabrina Buchhorn
Rathgen-Forschungslabor, Staatliche Museen zu Berlin –
Stiftung Preußischer Kulturbesitz

© 2015 Staatliche Museen zu Berlin –
Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Herstellung:

Buch- und Offsetdruckerei H. Heenemann GmbH & Co. KG
Bessemerstraße 83–91
12103 Berlin
Printed in Germany

ISSN: 0344-5089

Inhalt

Scanning macro-X-ray fluorescence analysis and Neutron Activation Auto Radiography: Complimentary imaging methods for the investigation of historical paintings	9
MATTHIAS ALFELD, CLAUDIA LAURENZE-LANDSBERG, ANDREA DENKER, KOEN JANSSENS AND PETRIA NOBLE	
Analysen von Gelbpigmenten in Gemälden der Deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts im Bestand der Berliner Gemäldegalerie	15
CRISTINA LOPES AIBÉO, SABINE SCHWERDTFEGER, INA REICHE, UTE STEHR, SANDRA STELZIG	
Prussian Silk Dyeing in the 18th Century – Scientific Analysis of the Colourants	29
JENS BARTOLL	
Untersuchung der Maltechnik und der Alterungsphänomene einer buddhistischen Wandmalerei aus der Tempelruine Alpha (10./11. Jahrhundert, Chotscho, Xinjiang, China) vom Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin	41
ELLEN EGEL, ANGELA MITSCHKE, TORALF GABSCH, INA REICHE	
Die Skulpturen des Triumphkreuzes der Naumburger Moritzkirche – Untersuchungen zur Restaurierungsgeschichte und Kunsttechnologie Teil 1	53
DIETER KÖCHER	
Investigation of Ancient Egyptian Metallic Artefacts by Means of Micro-Computed Tomography	79
GIULIA DI MATTEO, ANDREAS STAUDE, ROBERT KUHN, IRIS HERTEL, FRIEDERIKE SEYFRIED AND INA REICHE	
Die Haaranalysen aus dem Skythengrab Olon-Kurin-Gol 10, Kurgan 1	85
SONJA KRUG, KLAUS HOLLEMEYER, ACHIM UNGER, STEFAN SIMON, HERMANN PARZINGER, VJACESLAV IVANOVIC MOLODIN	
Comparative study between four consolidation systems suitable for archaeological bone artefacts	103
AZZURRA PALAZZO, BARTOLOMEO MEGNA, INA REICHE, JULIETTE LEVY	
Study on the indoor air quality in six museums in Berlin, Tehran and Mumbai	109
MANIJEH HADIAN DEHKORDI, STEFAN RÖHRS, CHRISTOPH HERM, STEFAN SIMON, CRISTINA LOPES AIBÉO	
Fakultativ materialschädigende und invasive Schadinsekten in den Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin	119
BILL LANDSBERGER	

Die Skulpturen des Triumphkreuzes der Naumburger Moritzkirche – Untersuchungen zur Restaurierungsgeschichte und Kunsttechnologie

Teil 1

Dieter Köcher¹

¹ Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Abstract

The two sculptures of the triumphal cross group from the Moritzkirche in Naumburg are among the most important works of late Romanesque art in the Berlin Skulpturensammlung. The history of the objects and their restoration provides an interesting insight into the mercurial fate of sculptural works. Separated after the Second World War, the Christ figure remained in East Berlin while the Madonna was first exhibited in West Berlin in 1956. Working independently of each other, restorers in east and west went about uncovering the original polychromy. This approach followed a broadly accepted convention of the time which called for artworks to be returned as far as possible to their original medieval appearance.

The sculptural characteristics seen in the works provide an exceptional insight into the working methods of the medieval carver. The extraction of wooden blocks from oak trunks demonstrates a highly economical use of the materials to hand. The artisan carved the blocks from trunks in a specific way which allowed the remaining material to be used for other parts of the triumphal cross. A variety of handling and tool traces are testament to the sculptor's highly individual signature style and the deployment of a remarkable number of different tools.

1 Einführung

Nach langwierigen Verhandlungen erwarben die Königlichen Museen zu Berlin im Jahr 1913 zwei Skulpturen einer ehemaligen Triumphkreuzgruppe (Abb. 1 u. 2). Über die Vorgeschichte der 1899 in der Naumburger St. Moritzkirche entdeckten Werke ist nichts überliefert. Sehr wahrscheinlich wurden sie für die Augustiner-Chorherrenstiftskirche St. Moritz, den romanischen Vorgängerbau der in der Spätgotik umgebauten Moritzkirche geschaffen, was aufgrund der geringen Größe des Bauwerks gelegentlich Anlass zu Zweifeln an diesem Aufstellungsort gab (Pinder 1943, S. 428; Beenken 1939, Anm. 33, S. 157; Fründt / Knuth 1985, S. 16). Ebenfalls zur Diskussion stehen der Ostchor des Naumburger Doms (Beenken 1939, Anm. 33, S. 157) oder das Benediktiner-Kloster St. Georgen (Niehr 1992, S. 324). Tobias Kunz publizierte jüngst auf Basis der wenigen Baubefunde sowie den aus den Grundrissen vor und nach dem Umbau ableitbaren Maßen schlüssige Argumente für eine Aufstellung in der Moritzkirche (Kunz 2012, S. 289–292).

Nach Ankauf und Ausstellung in den Berliner Museen erlitten die beiden Kunstwerke am Ende des Zweiten Weltkriegs ein wechselvolles Schicksal, das sie für fast ein halbes Jahrhundert trennte. In der nach der Spaltung Deutschlands geteilten Berliner Skulpturensammlung in Ost- und Westberlin aufbewahrt, gerieten sie aus dem Blickfeld der kunsthistorischen Forschung. Waren sie durch die widrigen Ausstellungsbedingungen schon untereinander nicht mehr direkt gegenüberzustellen, ließen sie sich als Vergleichsbeispiele für die großen Gruppen des sächsisch-thüringischen Kunstraums erst recht kaum noch heranziehen. Lange Zeit fehlte die Einordnung in

einen größeren Kontext. Erst Klaus Niehr widmete der Gruppe in seinen Betrachtungen zur mitteldeutschen Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts einen angemessenen Platz und stellte sie in den Zusammenhang mit diesem umfangreichen Werkkomplex (Niehr 1992, S. 91–93, 322–325. Ausführlich zur Forschungsgeschichte: Lambacher 1996, S. 399–409).

Nach der Zusammenführung der Berliner Skulpturensammlungen bestand ein wichtiges Anliegen in einer gemeinsamen Inspektion der nach dem Krieg getrennten Skulpturen. Im Vordergrund standen die Feststellung des Zustands, den man durch die unabhängig voneinander durchgeführten Fassungsfreilegungen zu Beginn der sechziger Jahre hergestellt hatte, und die Überprüfung, ob beide auf die gleiche Fassungsebene freigelegt wurden. Zunehmend gewannen jedoch weitere Fragestellungen an Bedeutung, die schließlich in eine umfangreiche kunsttechnologische Untersuchung mündeten. Primär ging es um die Klärung der Datierung und der Zugehörigkeit der beiden Bildwerke zu einer Kreuzigungsgruppe. Es war zu sondieren, inwieweit kunsttechnologische Aspekte Lösungen für diese Probleme bieten konnten.

Bereits 1961 veröffentlichte Wolf-Dieter Kunze die Ergebnisse seiner Fassungsuntersuchung im Vorfeld der Restaurierung des Christus (Kunze 1961), denen man allerdings kaum Beachtung schenkte. Eine Gegenüberstellung mit anderen Werken unterblieb. Diese Lücke kann auch der vorliegende Beitrag nicht schließen. Publizierte Untersuchungsergebnisse relevanter Objekte fehlen oder sind in ihren Aussagen so spärlich, dass ein gewinnbringender Vergleich ausgeschlossen ist. Deshalb soll eine möglichst exakte Beschreibung der vorgefunde-



Abb. 1: Kruzifix der Triumphkreuzgruppe aus der Naumburger Moritzkirche, heutiger Zustand.

nen technologischen Phänomene eine Basis für weitere Forschungen zur Verfügung stellen. Damit werden einige, bisher unbekannte neue Aspekte in die Diskussion eingeführt, die die Sichtweise um wesentliche Punkte erweitern. Die Analyse ermöglicht einen außergewöhnlichen Einblick in die Arbeitsweise des mittelalterlichen Bildhauers und Fassmalers. Neben diesen technologischen Gesichtspunkten wirft sie aber auch einen Blick auf die Restaurierungsgeschichte der beiden Berliner Skulpturensammlungen.

2 Objektgeschichte

Im Jahr 1899 wurden auf dem Dachboden der St. Moritzkirche in Naumburg neben einer Reihe alter Ausstattungsstücke neun Skulpturen aufgefunden, unter denen sich auch ein Kruzifix und eine Maria einer spätromantischen Triumphkreuzgruppe befanden (Inv.-Nr. 7089, Höhe 255,5 cm, Breite ohne Arme 63 cm, Breite mit Armen 163 cm, Tiefe 46 cm; Inv.-Nr. 7090, Höhe 175 cm, Breite 52 cm, Tiefe 31 cm; Kunz et al. 2014, S. 143–151). Die Geschichte dieser beiden Skulpturen seit ihrer Wiederentdeckung hat Lothar Lambacher 1996 ausführlich dargestellt (Lambacher 1996, S. 389–399). Diese soll hier nur insoweit rekapituliert werden, als sich daraus Schlussfolgerungen zum Erhaltungszustand oder zu früheren Maßnahmen ableiten lassen.



Abb. 2: Maria der Triumphkreuzgruppe aus der Naumburger Moritzkirche, heutiger Zustand.

Der Gemeindepfarrer Hermann Theodor Walter Horn informierte am 6. September 1899 in einem Brief den Provinzialkonservator Oskar Doering über den Fund der Skulpturen (Lambacher 1996, S. 414). Nur wenige Tage später, am 14. September 1899, wandte sich auch der Regierungs-Baumeister Hubert Knackfuß an Doering und unterbreitete ihm den Vorschlag, die Skulpturen an das Provinzialmuseum in Halle bzw. die drei besten Stücke an die Königlichen Museen zu Berlin abzugeben (Lambacher 1996, S. 414). Wohl auf Veranlassung Doerings fand sich die Gemeinde bereit, die beiden Skulpturen der Triumphkreuzgruppe vorläufig in der Sakristei aufzustellen (Doering 1900, S. 41; Lambacher 1996, S. 414). Wie lange sie dort lagerten, ist aus den überlieferten Dokumenten nicht ersichtlich. Den nächsten Hinweis erhalten wir erst sieben Jahre später. Adolph Goldschmidt berichtet in einem Schreiben vom 28. April 1907 dem Provinzialkonservator Karl Rehorst über die „in einem Verschlag aufbewahrten Reste eines Lettnercrucifixes“ (Lambacher 1996, S. 414f.).

Die mit den Briefen des Gemeindepfarrers und des Regierungs-Baumeisters an den Provinzialkonservator begonnenen Überlegungen zum weiteren Verbleib der Skulpturen wurden ab 1907 wieder aufgegriffen und als Aufbewahrungsort mehrmals das Provinzialmuseum in Halle vorgeschlagen (siehe dazu die Dokumente bei



Abb. 3: Aufstellung im Saal 24 des Kaiser-Friedrich-Museums, (1914 bis 1930, Aufnahme um 1918, Ausschnitt).

Lambacher 1996, S. 414–416). Erst 1911 kamen die Königlichen Museen zu Berlin wieder ins Gespräch (Lambacher 1996, S. 417). Nach langwierigen Verhandlungen, in deren Verlauf die beteiligten Parteien ihre unterschiedlichen Interessenlagen mehrmals neu definierten, erwarben schließlich die Berliner Museen im Jahr 1913 neben dem Christus und der Maria drei weitere Bildwerke für das geplante Deutsche Museum (Christus am Ölberg, 1. Hälfte 15. Jh., Inv.-Nr. 7091, Demmler 1930, S. 128; Thronende Muttergottes, Anf. 14. Jh., Inv.-Nr. 7092, Demmler 1930, S. 20; Kruzifixus, 15. Jh., Inv.-Nr. 7093, nicht bei Demmler). Zusätzlich zur Bezahlung von 20.000 Mark, überließen die Museen der Gemeinde einen Zyklus von 15 Gemälden aus der Carracci-Werkstatt, der gegenwärtig in zwei Reihen von je sechs und einer Reihe von drei Bildern an der Nordwand des Chores aufgehängt ist.

Vor dem Abtransport nach Berlin ließ die Gemeinde auf eigene Kosten von beiden Skulpturen Gipsabgüsse zum Verbleib in ihrer Kirche anfertigen, die noch heute erhalten und ausgestellt sind (Lambacher 1996, S. 423). Die vom Corpus abgenommenen Arme des Christus blieben von der Abformung ausgeschlossen. Auf wen die Initiative für die Abgüsse zurückging ist ebenso ungeklärt, wie die näheren Umstände der Ausführung (Lambacher 1996, S. 393f.). Die in ihrer Form relativ unscharfen Figuren erhielten eine Polychromie, die sich nicht an den damals nur schwer feststellbaren Farbbefunden der Originalfassung orientierte. Vielmehr ist die Bemalung als reine Fantasiefassung mit einer eher malerischen Wirkung ausgeführt. Bis auf die eingetretenen Verschmutzungen besitzt der gegenwärtig an der Nordwand des Kirchenraums auf einer Wandkonsole befestigte Gipsab-



Abb. 4: Aufstellung im Saal 5 des Deutschen Museums, (1930 bis 1936, Ausschnitt).

guss der Maria wohl noch weitgehend den Zustand von 1913. Die Konsole ist in ungefähr drei Meter Höhe angebracht, vermutlich aus Holz gefertigt und polychromiert. Umlaufend trägt sie die Inschrift:

D · MARIA · U · D · CHRISTUS · SIND · GIPSABG · D · I · K · FR · MUSEUM · BFINDL · ORIGIN.

Der Christus hingegen wurde bei einer Abnahme von der Wand Anfang der 1990er Jahre schwer beschädigt und durch eine ungünstige Lagerung zudem stark verunreinigt. Für dessen Restaurierung erstellte Gernot Püschel im Rahmen einer Diplomarbeit an der Fachhochschule Potsdam eine Konzeption (Püschel 2008) und setzt sie von Mai bis Juni 2011 um. Inzwischen hängt er an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffs.

Im Juli 1913 erfolgte der Transport der Originale in einem geschlossenen Güterwagen nach Berlin und wahrscheinlich noch im selben Jahr die Aufstellung im Kaiser-Friedrich-Museum. Eine um 1918 angefertigte Fotografie dokumentiert die Skulpturen im Saal 24, dem heutigen Saal 128 (Abb. 3). Von 1930 bis 1936 konnten sie im Nordflügel des Pergamonmuseums, im Saal 5 des neu eingerichteten Deutschen Museums präsentiert werden, für dessen Sammlung sie erworben worden waren (Abb. 4). Nach einer Neukonzeption der Ausstellung zeigte man sie ab 1937 im Saal 4 dieses Hauses.

Mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der daraufhin veranlassten Schließung der Berliner Museen wurden die Bestände des Deutschen Museums zunächst in den Kellerräumen des Pergamonmuseums deponiert. Dort verblieb das Kruzifix bis zum Ende des Krieges. Im Gegensatz zu vielen anderen Kunstwerken, die nach dem Krieg in die Sowjetunion abtransportiert wurden, verließ

die Skulptur nie Berlin und war bereits 1947 in einer Sonderausstellung im Zeughaus zu sehen. Ab 1953 fand das Kruzifix seinen Platz in der Skulpturensammlung des Museums am Kupfergraben, dem späteren Bode-Museum.

Anders gestaltete sich der Weg der zugehörigen Assistenzfigur. Im Frühjahr 1945 verbrachte man einen gro-

ßen Teil der in Berlin eingelagerten Museumsbestände in die Kaligrube Kaiseroda bei Merkers. In Kiste 263 DM erreichte auch die Maria diesen Evakuierungsort. Dort beschlagnahmte sie bei Kriegsende die amerikanische Besatzungsmacht und expedierte sie über Frankfurt am Main in den „Central Art Collecting Point“ im Landes-



Abb. 5: Präsentation im neu eingerichteten Romanik-Saal des Bode-Museums.

museum Wiesbaden. Früher als der überwiegende Teil der Bestände kam das Bildwerk zusammen mit 53 weiteren Stücken bereits im Februar 1956 nach Westberlin, wo es übergangsweise an verschiedenen Standorten ausgestellt war (vgl. Lambacher 1996, S. 396). 1966 gelangte es schließlich in die neuen Ausstellungsräume der Skulpturengalerie in Berlin-Dahlem.

Mit der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten und der Fusion der Berliner Staatlichen Museen nahm das Schicksal der beiden Naumburger Skulpturen eine positive Wendung, wenn auch anfangs noch geeigneten Räumlichkeiten für eine gemeinsame Ausstellung in der Skulpturensammlung im Bode-Museum fehlten. Erst nach einer umfangreichen Generalsanierung dieses Standorts bestanden die Bedingungen für eine Zusammenführung. Als das Bode-Museum im Oktober 2006 seine Türen für die Besucher öffnete, waren die Kunstwerke erstmals seit 1939 wieder gemeinsam zu sehen und fanden ihren Platz im Raum 072. Nach der Neukonzeption des Ausstellungsbereichs romanischer Kunst erfolgte im Jahr 2010 eine Präsentation im Saal 141 (Abb. 5). Die erhöhte Installation auf einem Querbalken und die Anbringung der Christusfigur an einem Kreuz ermöglicht nunmehr die Untersicht auf die Gruppe. Auch wenn die ursprüngliche Aufstellung im Kirchenraum wesentlich höher gewesen sein muss, vermittelt diese Exposition zumindest einen annähernd authentischen Eindruck.

3 Frühere Schäden, Reparaturen, Untersuchungen und Restaurierungen

3.1 Schäden, Reparaturen und Untersuchungen der Vorkriegszeit

Obwohl die Geschichte der beiden Skulpturen vor ihrer Auffindung im Jahr 1899 bisher unbekannt blieb, verdeutlicht der Zustand, dass sie im Laufe der Jahrhunderte gravierende Veränderungen erfuhren, die ihr Erscheinungsbild zum Teil wesentlich veränderten. Vor allem handelt es sich dabei um mehrere neue Teil- oder Gesamtfassungen, deren Ausmaße und zeitliche Abfolgen jedoch nicht zweifelsfrei zu rekonstruieren sind. Schlechte Lagerbedingungen führten zu Feuchte- und Klimaschäden und ein nachlässiger Umgang zu mechanischen Beschädigungen und Verlusten.

Bereits während der Herstellung entstand der große Riss im Oberkörper des Kruzifixes, der noch zur Entstehungszeit gesichert wurde. Aber auch nach Fertigstellung bildeten sich weitere größere und kleinere Risse. Besonders schwer wiegen die neben den Ellenbogen abgebrochenen Unterarme und Hände. Am linken Bein ist unterhalb des Knies rückseitig der halbe Unterschenkel mit dem gesamten Fuß abgebrochen. Vom rechten Fuß fehlen die Fußspitze sowie ein Stück der Ferse und auf der Vorderseite des Lententuchwulstes größere Teile der Falten. Ebenfalls stark beschädigt ist der Knoten auf der linken Seite. Zwischen der unteren Stoffbahn des Lentenschurzes und den vom Knoten herabhängenden Falten ist ein weiterer größerer Verlust festzuhalten. Vom separat eingesetzten Armbalken fehlt in der rechten Achselhöhle ein größeres Stück, so dass hier ein Loch entsteht. Weitere

Ausbrüche befinden sich an der Oberseite der Armbohle. Die Haare sind auf der rechten Oberseite beschnitten und an der Vorderseite ausgebrochen. Auf der rechten Seite des Bartes fehlen einige der Haarspitzen, an der Dornenkrone gibt es Verluste von Dornenspitzen und auf der Rückseite einen größeren Ausbruch. An zahlreichen Stellen gingen kleinere Stücke der originalen Schnitzerei verloren. Auf der rechten Bauchseite sind oberhalb des Lententuchs einige Hiebe zu sehen, zurückzuführen wohl auf die mutwillige Einwirkung mit einem scharfen Werkzeug, etwa eines Beils, einer Axt o. Ä.

Auf den Oberseiten beider Oberarme Christi zeugen zwei bis zu 3 cm breite Brandspuren von einer sekundären Befestigung oder Aufhängung. Obwohl deren Entstehung nicht eindeutig zu klären ist, waren hier mutmaßlich Befestigungsringe angebracht, die oben mit einem heißen Niet geschlossen wurden. Durch die sich dabei im Metall ausbreitende Hitze verbrannte das darunter und in unmittelbarer Nähe befindliche Holz. Die Ringe hätten dann eine Aufhängung an einer Kette ermöglicht. Bei demontierten Armbalken sieht man in der Auflagefläche des Corpus neun alte Schraublöcher. Deren Verwendungszweck ist zwar nicht genau zu klären, doch stammen sie wohl ebenfalls von einer früheren Aufhängung. Dabei war das Kruzifix allerdings ohne Arme aufgehängt oder die Befestigung befand sich zwischen Corpus und Armbalken.

Auch an der Skulptur der Maria gibt es Verluste der originalen Holzsubstanz. Am auffälligsten, weil ikonographisch von besonderer Bedeutung, ist das Fehlen von Teilen der Schnitzerei im Bereich der Ranke zur Linken Marias. Dieser Verlust erschwert die Deutung des ursprünglichen Motivs. An der Tunika unten links findet sich ein abgebrochenes Fragment, welches in einer freistehenden Spitze ausläuft. Auf Grund der roten Fassungsspuren vorn und der goldenen hinten ist es nur als Teil der Tunika zu interpretieren. Die formale Anbindung an dieses Gewandteil ist schwierig zu rekonstruieren, da die rote Farbschicht unmittelbar an das Gold anschließt und die plastische Trennung nicht nachvollziehbar wird. Es scheint, als ob hier eine Falte in einem freistehenden Zipfel endete.

Das Vollholz der Sockelzone ist auf der Rückseite um ca. 2 cm reduziert (Abb. 29), was annähernd der Dicke des ursprünglichen rückseitigen Verschlussbretts entspricht. Die Standfläche ist etwa ab Stammmitte nach vorn und nach links schräg beschnitten. An den vorderen Kanten fehlen mindestens 3 cm, wodurch sich die Skulptur beim Aufstellen leicht nach links aus ihrer Achse neigt. Dieser Zustand lässt sich schon für die Zeit um 1900 belegen. Die von Doering publizierte Fotografie zeigt, dass die Figur auf ihrer linken Seite von einem Unterbau gestützt wird (vgl. die Abbildungen bei Doering 1900, gegenüber S. 40). Dieser ist heute nicht mehr vorhanden und es bleibt unklar, ob er zum Originalbestand gehörte oder lediglich eine Hilfskonstruktion für die Aufstellung war.

An der Marienfigur gibt es in der Standfläche, der Rückseite des Vollholzes der Sockelzone und der Ausbuchtung zahlreiche Löcher und Bohrungen, deren frü-

here Funktion nicht zu erschließen ist (Ø 0,6 bis 1 cm, Tiefe 4,5 bis 6 cm).

Nachdem die Skulpturen vom Dachboden geborgen worden waren, erfolgten nach Doerings Bericht keine Instandsetzungsmaßnahmen (Doering 1900, S. 41). Zwar sind aus den Jahren von der Entdeckung bis zum Verkauf an die Berliner Museen relativ viele Dokumente überliefert, doch existiert darunter nur ein Beleg, der über den damaligen Erhaltungszustand informiert und dem für die aktuellen Untersuchungen eine gewisse Bedeutung zukommt. In einem Leserbrief aus dem Jahr 1910 berichtet S. Hellmann in der Zeitschrift „Die Denkmalpflege“ über seinen Besuch in der Moritzkirche: „Die Reste des Triumphkreuzes [...] stehen in einem kümmerlichen Verschlag, der auch zur Aufbewahrung von Petroleumlampen dient. Er ist so dunkel, daß der Küster ihn mit einer Kerze erhellen muß, und so eng, daß Christus und Maria an der Wand lehnen, dem Christus die Arme abgenommen werden mußten.“ (Hellmann 1910, S. 54; Lambacher 1996, S. 417) Detaillierte Befunde sind daraus allerdings nicht abzulesen, doch kann man immerhin schließen, dass sich die Aufbewahrungsbedingungen nach dem Auffinden und der kurzzeitigen Unterbringung in der Sakristei nicht wesentlich gebessert hatten. Im Gegenteil war durch die Demontage der Arme sogar eine zusätzliche Beeinträchtigung eingetreten, da Doering den Christus noch mit montiertem Armbalken abbildete (Doering 1900, Abb. vor S. 41).

Gipsreste in der rechten Achselhöhle und auf der Rückseite der unter dem Knoten herabhängenden Falten weisen darauf hin, dass einige ausgebrochene plastische Teile bereits bei einer früheren Reparatur ergänzt wurden. Der Zeitpunkt lässt sich nicht ermitteln, doch ist es möglich, dass die Reste im Zusammenhang mit der Gipsabformung stehen, die vor dem Verkauf nach Berlin stattfand.

Über eventuell getroffene Maßnahmen nach der Ankunft in Berlin und vor der ersten Aufstellung im Kaiser-Friedrich-Museum geben die überkommenen Akten keine Auskunft. Lothar Lambacher schlussfolgert aufgrund des Vergleichs zwischen den Abbildungen bei Doering und Bergner und den im Fotoarchiv der Skulpturensammlung vorhandenen, vor 1945 angefertigten Aufnahmen, dass „[...] sie anscheinend diversen Säuberungs- und Sicherungsmaßnahmen unterzogen worden [seien].“ (Lambacher 1996, S. 409f.; vgl. die Abbildungen bei Doering 1900, nach S. 40; Bergner 1903, Tafel 13; Bergner 1909, S. 79) Eine nochmalige Überprüfung der Fotos und Abbildungen bestätigt diese Vermutung nicht. Aus den kleinen Abbildungen bei Bergner ergeben sich keine Anhaltspunkte über den tatsächlichen Erhaltungszustand. Auch die Aufnahmen bei Doering lassen keine signifikanten Differenzen erkennen. Infolge der drucktechnisch bedingten geringeren Qualität dieser Abbildungen können bei einer Gegenüberstellung mit den alten Fotos keine Rückschlüsse auf unterschiedliche Zustände gezogen werden.

Wie aus dem oben zitierten Brief Hellmanns zu entnehmen, waren Corpus und Arme 1910 demontiert. Nach der Überführung in das Berliner Kaiser-Friedrich-

Museum mussten die Arme des Christus deshalb neu befestigt werden. Für die Verbindung fand der vollständig erhaltene alte Dübel auf der rechten Seite Verwendung, während die abgebrochenen Reste der beiden anderen für einen sicheren Halt unbrauchbar waren (Abb. 18). Um eine stabile Montage zu gewährleisten, verschraubte man den Armbalken rückseitig mit drei großen Schrauben mit Vierkantkopf (Länge 18 bzw. 20 cm, Ø 1,3 cm) und Unterlegscheiben am Corpus. Dabei wurde die rechte Schraube in einem quadratischen Loch versenkt, alle anderen sitzen auf dem Armbalken auf (Abb. 20).

Die Präsentation des Kruzifixes im Kaiser-Friedrich-Museum erforderte eine neue Hängevorrichtung, die die schwere Last tragen konnte. Zum Einsatz kamen zwei industriell gefertigte und auf jeder Seite mit einer Schraube am Armbalken verschraubte gelochte Bandeisen. Identische Bandeisen und Schrauben finden sich auch an anderen Werken der Skulpturensammlung (z. B. am Kruzifix von Antonio Bonvicino, Venedig um 1425, Inv.-Nr. 45; Volbach 1930, S. 108). Unterhalb des Balkens sind die Bandeisen um 90° verdreht und an den Seitenwänden der Aushöhlung mit je drei Vierkantschrauben (Länge 5 bzw. 6 cm, Ø 0,9 cm) befestigt. An das auf der rechten Seite kürzere Eisen fügte man am unteren Ende ein Stück an und verschraubte es gemeinsam mit dem längeren. Den oberen Abschluss der Eisen bilden zwei große angeschmiedete Ösen. Diese Aufhängung verteilt die Last über die Bandeisen auf je vier Befestigungspunkte (Abb. 20).

In der Zeit zwischen der Erwerbung und kriegsbedingten Schließung der Museen gab es auch erste Bemühungen um eine Beschreibung der Fassung. Bereits zwei Jahre nach dem Ankauf erläutert Adolph Goldschmidt in einem Aufsatz zur kunsthistorischen Einordnung die Farbigekeit der Fassungsfragmente beider Skulpturen: „Der eichene Kruzifixus [...] hat seine Bemalung fast ganz verloren. Die roten und blauen Farbenreste am Schurz gehören einer späteren Erneuerung an.“ (Goldschmidt 1915, S. 136) Und weiter unten führt er aus: „Die Reste der weißen, roten und grünen Farben der Tunika, der blau[en] und roten von Mantel und Tuch stammen von späteren Erneuerungen, doch sitzen in schwerer zugänglichen Vertiefungen der Rockfalten noch die Spuren der ursprünglichen Vergoldung, zu der ein Kristall oder farbiger Stein, der sicherlich in der rundlichen Aushöhlung am Halssaum gesessen hat, einen passenden Schmuck bildete. Ist nur die Tunika vergoldet gewesen? Es ist unwahrscheinlich[.] Wir müssen mit der Möglichkeit rechnen, daß die ganze Figur mit Ausnahme von Gesicht und Händen und dann auch der Schurz des Kruzifixus vergoldet waren, und dieser Umstand wiederum führt zu der Frage, wie weit überhaupt jene großen romanischen Lettnerkreuze ursprünglich golden und nicht in den bunten Farben, wie wir sie uns nach späteren Übermalungen gewöhnlich vorstellen, von ihrem Platze herabstrahlten.“ (Goldschmidt 1915, S. 151f.)

Goldschmidt nimmt keine exakte Lokalisierung der von ihm festgestellten Übermalungen vor, und aus seiner Beschreibung der Farbreste kann nur annähernd auf den rudimentär wahrnehmbaren Farbablauf geschlossen

werden. Verglichen mit der heute sichtbaren, zwar originalen, aber stark fragmentierten Polychromie zeigt diese spätere Bemalung eine Farbigekeit, die in den verwendeten Farbtönen von der ursprünglichen abweicht. Die bedeutendsten Unterschiede bestehen in mehr oder weniger starken Divergenzen der einzelnen Farbwerte gegenüber den heute sichtbaren und in der wohl sehr vordergründigen Farbverschiebung durch einen oberen weiß-grauen Anstrich. Eine auffällige Diskrepanz bietet die Fassung der Außenseite der Tunika, die Goldschmidt als weiß schildert und die heute in großen Teilen als Gold in Erscheinung tritt. Am Lendenschurz existierten zu dieser Zeit nur eine blaue Bemalung der Außen- und eine rote der Innenseite. Aus den von ihm in den Faltenantiefen der Tunika festgestellten Goldresten entwickelt er die Hypothese einer Vergoldung der gesamten Skulptur, mit Ausnahme der Inkarnate, und nimmt für den Schurz des Christus ebenfalls eine Vergoldung an. Dabei stellt er gleich die gesamte Buntfarbigkeit romanischer Triumphkreuzgruppen in Frage. Immerhin liegt mit Goldschmidts Beschreibung ein erster Beleg dafür vor, dass unter den oberen Farbschichten die Spuren der originalen Fassung zumindest selektiv nachvollziehbar waren.

3.2 Untersuchungen und Restaurierungen der Nachkriegszeit

Ungefähr fünfzehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der daraus resultierenden Trennung rückten die Skulpturen in den Fokus restauratorischer Aufmerksamkeit. Unabhängig voneinander führten die Sammlungsrestauratoren Ende der fünfziger bzw. Anfang der sechziger Jahre an beiden Standorten konservatorische und restauratorische Maßnahmen aus. Die Aktenlage zu den Untersuchungen und Restaurierungsmaßnahmen differiert nach dem jeweiligen Aufbewahrungsort. Generelle Unterschiede bestehen vor allem in Methodik und Umfang der Untersuchungen sowie der Dokumentation von Befunden und Restaurierungsmaßnahmen.

Im Zusammenhang mit der Restaurierung des in Ostberlin aufbewahrten Kruzifixes, erfolgte eine für diese Zeit relativ umfangreich dokumentierte Inspektion der Farbfassung, die sich auf angeschliffene Probenquerschnitte stützte. Der Bericht legt das Schwergewicht vorzugsweise auf die Bewertung der originalen Polychromie und schenkt den späteren Malschichten weniger Aufmerksamkeit. Aus den Darstellungen erschließen sich keine genaueren Anhaltspunkte für das Aussehen der entfernten späteren Bemalungen. Für die in Berlin-Dahlem restaurierte Maria ist eine Untersuchung nicht dokumentiert. Daher fehlen jegliche Aufzeichnungen über den vorgefundenen Zustand sowie Beschreibungen originaler und späterer Farbschichten. Somit gilt für beide Skulpturen, dass Befunde, die eine Rekonstruktion der späteren Fassungen oder deren zeitliche Einordnung ermöglichen, durch die Freilegungsarbeiten weitgehend zerstört wurden. Gerade nach den Ausführungen zum Kruzifix müssen die Reste noch umfangreich genug gewesen sein, um eine ungefähre zeitliche Zuordnung treffen zu können, die der bearbeitende Restaurator auch vornimmt. Auf den Farbdias, die während der Restaurierung der Maria

aufgenommenen wurden, lässt sich ebenfalls erkennen, dass die Übermalungen sehr großflächig angelegt waren. Hier wäre eine genauere Einordnung wohl gleichermaßen möglich gewesen.

In beiden Restaurierungswerkstätten bestand das primäre Ziel der Restaurierung offensichtlich in der Freilegung der fragmentarischen Erstfassung. Damit entstand trotz der unabhängig voneinander erfolgten Maßnahmen ein einheitliches Erscheinungsbild, in dem sich beide Skulpturen bis heute präsentieren.

Kruzifix

Über die Untersuchung und Restaurierung des Christus existieren in den Sammlungsakten verschiedene Berichte. Zusätzlich überlieferte Gesamt- und Detailaufnahmen gestatten durch ihre rückseitige Beschriftung einen rudimentären Einblick in die vorgenommenen Restaurierungsarbeiten. Für die damalige Zeit recht außergewöhnlich sind eine Anzahl angeschliffener Schichtenquerschnitte, deren Probeentnahmestellen sich jedoch nicht immer exakt lokalisieren lassen.

Eine erste Begutachtung des noch nicht restaurierten Kruzifixes erfolgte bereits für den 1958 erschienenen Katalog „Deutsche Bildwerke aus sieben Jahrhunderten“ (Maedebach 1958, S. 15). Der dem Katalogtext zugrunde liegende Bericht ist in den Akten überliefert. Darin heißt es zur Polychromie: „Die in geringen Resten in mehrfachen Schichten vorhandene Fassung ist soweit erkennbar nicht original.“ (Untersuchungsbericht 1958) Dementsprechend lautet der publizierte Katalogtext: „Geringe Reste mindestens zweier nicht ursprünglicher Fassungen, die auf spätere Erneuerungen zurückgehen.“ (Maedebach 1958, S. 15) Aufgrund dieser Einschätzung werden die Fassungsfragmente nur summarisch aufgezählt.

Bereits ein Jahr nach Publikation des Katalogs wurde das Kruzifix restauriert. Im Vorlauf zu den Restaurierungsarbeiten von April bis September 1959 führte Wolf-Dieter Kunze eine wesentlich genauere Untersuchung durch und revidierte auf Grund seiner Ergebnisse den Katalogeintrag von 1958. Die in einer schriftlichen Dokumentation erfassten Resultate bildeten die Basis der anschließenden Restaurierung. Ihre Publikation stellte die bisherige Grundlage für die fachliche Diskussion dar. Zwar bedürfen verschiedene Aspekte einer Korrektur, doch bieten sie einen hilfreichen Ansatz für die neuen Sondierungen.

Die Befunde der Originalfassung und der späteren Übermalungsschichten entsprechen den zu dieser Zeit zur Verfügung stehenden Möglichkeiten in der Werkstatt der Berliner Skulpturensammlung. Zwischen dem in den Akten präsenten vierseitigen Bericht (Kunze 1959) und dem 1961 publizierten Artikel (Kunze 1961) gibt es in einigen Punkten maßgebliche Differenzen. Vermutlich fanden in der Zeit zwischen dem Abschluss der Restaurierungsarbeiten und der Drucklegung weitere, durch Analysen gestützte Überprüfungen statt, die zu neuen Folgerungen führten und sich erst im veröffentlichten Bericht niederschlugen. In die Dokumentation der Restaurierungsakten flossen die vorgenommenen Korrekturen und deren Motive indes nicht ein. Vor allem gründen



Abb. 6: Vorkriegsaufnahme des Kopfes, die Tünche ist besonders in den Tiefen gut erkennbar.

sich die von Kunze gewonnenen Erkenntnisse auf eine enge Zusammenarbeit mit Konrad Riemann, der als Leiter der Restaurierungswerkstatt der Arbeitsstelle Halle des Instituts für Denkmalpflege exemplarische Methoden der Fassungsuntersuchung etablierte (Danz 2012). Kunze bezieht sich im Restaurierungsbericht der Akten und in seinem Artikel mehrfach auf dessen Ergebnisse (Kunze 1959, S. 3; Kunze 1961, S. 113 u. 115).

Vorrangig konzentrieren sich sowohl der Bericht in den Akten als auch der publizierte Text auf die Beschreibung der Fassungsbefunde. Aspekte der bildhauerischen Bearbeitung spielten bei der Betrachtung keine Rolle. Vergleiche mit anderen Triumphkreuzgruppen, vor allem mit den von Riemann von 1950 bis 1956 untersuchten und restaurierten Werken aus dem Halberstädter Dom, fehlen ebenfalls (Riemann 1967). Gerade hier wäre eine Gegenüberstellung von Gemeinsamkeiten oder Unterschieden sehr interessant gewesen und hätte für nachfolgende Forschungen an anderen Gruppen dieses Typus beispielgebend wirken können.

Abweichend zum Katalogtext von 1958 entdeckt Kunze während seiner Untersuchung die Reste einer Originalpolychromie, über der er für verschiedene Zonen eine ungleiche Anzahl späterer Bemalungen konstatiert. Die zeitliche Einordnung und die Festlegung auf die Zusammensetzung der Farb- und Bindemittel bleiben im Originalbericht noch unbestimmt. Dagegen nimmt der Autor im publizierten Text eine zeitlich differenzierte Einordnung vor, ohne diese aber näher zu begründen. Die zweite Fassung des Inkarnats datiert er ins 15. bzw. beginnende 16. und die dritte ins 18. Jahrhundert. In den

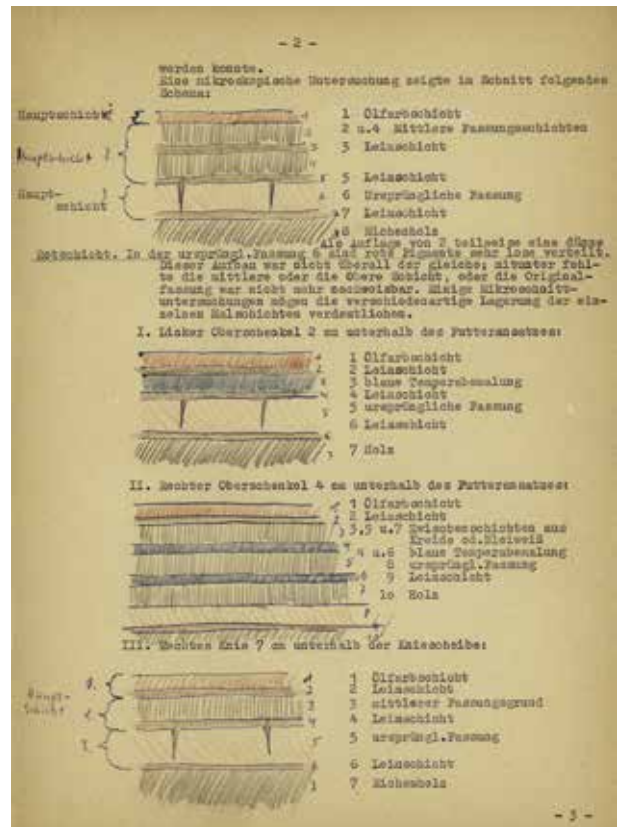


Abb. 7: Seite 2 des Restaurierungsberichts von Wolf-Dieter Kunze, 1959.

Blaupartien des Lententuchs stellt er nur eine spätere Fassung fest, die er dem 17. oder 18. Jahrhundert zuordnet (Kunze 1961, S. 114). Darüber bemerkt er auf der gesamten Figur eine „kalkig graue Tünche“, die aber ohne nähere Charakterisierung ihrer Zusammensetzung oder optischen Wirkung bleibt (Kunze 1961, S. 113). Ebenso wenig erfolgt eine zeitliche Einordnung. Kunze spricht bei dieser Schicht davon, dass sie die „ganze Figur bedeckt“, also auch die von Fassung freie Holzoberfläche. Die Zustandsfotos vor und nach der Restaurierung sowie die Vorkriegsaufnahmen im Fotoarchiv der Skulpturen-sammlung bestätigen diesen Befund weitgehend, doch war die Tünche ungleichmäßig verteilt (Abb. 6). Der Bericht erwähnt daneben, dass „[d]ie stark verschmutzte Holzoberfläche [...] eine gründliche Reinigung [erforderte].“ (Kunze 1959, S. 4) Die festgestellten Verschmutzungen werden nicht näher beschrieben, so dass retrospektiv keine Unterscheidung zwischen Tünche und Verschmutzung zu treffen ist.

Im Bericht beschreibt Kunze den Schichtenaufbau von fünf Bereichen und veranschaulicht diesen in Skizzen (Abb. 7). Die Auswertungen erfolgen auf der Basis von Anschliffen. Obwohl mikroskopisch untersucht, beinhalten sie Irrtümer, die er im publizierten Text korrigiert. Elf der ursprünglich mindestens 13 von ihm angefertigten Anschliffproben sind überliefert. Allerdings ist nur für drei die Entnahmestelle vermerkt, weshalb eine präzise Lokalisierung in den meisten Fällen unmöglich ist. Ebenso fehlt eine Beschreibung der einzelnen Proben. Ohne eine Lokalisierung und die Kenntnis des Entnahmezusammenhangs ist eine Aussage zum Farbschicht-

aufbau kaum möglich. So geben die Proben keinerlei Auskunft darüber, ob deren Entnahme vor oder nach der Freilegung stattfand. Die Anschliffe dokumentieren zwar viele nicht originale Schichten, doch ist dies allein kein sicherer Datierungshinweis, da in heutigen Probeentnahmen gleichfalls Übermalungen gefunden werden können. Viele Anschliffe zeigen mehrere Fassungsschichten, ohne deren Aufbau und Farbigkeit zu vermerken. Es ist unmöglich, diese Schichten nachträglich einzuordnen und auszuwerten (Abb. 8). Wieder andere Proben waren auch für die aktuelle Bewertung hilfreich und konnten zur Unterstützung der neuen Befunde herangezogen werden. Keine der Farbschichten ist jedoch eindeutig als die von Kunze angesprochene „Tünche“ einzuordnen, die sich nach seinen Darlegungen doch auf den meisten Teilen befinden sollte. Bedauerlicherweise bezieht sich Kunze in seinen Auswertungen nie auf eine konkrete Probe, sondern konzentriert sich allgemein auf die gewählten Farbbereiche.

Auch die genaue Schichtenfolge des Inkarnats ist nach dem Bericht der Restaurierungsakten nicht nachzuvollziehen. Kunze bemerkt lediglich, dass unter der dünnen Originalfassung „[...] kein eigentlicher Kreidegrund festgestellt werden konnte.“ (Kunze 1959, S. 1f.) In seiner Skizze liegen unmittelbar auf dem Holz eine Leimung und darauf die farbige Malschicht, die jedoch nicht präziser differenziert wird und über die er knapp vermerkt: „In der ursprüngl. Fassung [...] sind rote Pigmente sehr lose verteilt.“ (Kunze 1959, S. 2) Im Gegensatz dazu heißt es im veröffentlichten Bericht: „Auf einer Leimimprägnierung saß eine zweischichtige Grundierung, stark bleiweißhaltig mit an der Oberfläche stellenweise eingelagerten Rotteilchen (Zinnober- und Schwarzteilchen, nach Untersuchungen des Herrn Riemann, Denkmalpflege Halle).“ (Kunze 1961, S. 113) Auch diese Darstellung bleibt technologisch unpräzise, besagt aber wohl, dass die Rot- und Schwarzteilchen direkt in der oberen bleiweißhaltigen Grundierungsschicht liegen. Die dazugehörige Skizze 1 zeigt auf der Vorleimung jedenfalls nur eine Grundierungsschicht und darüber eine dünne Rotschicht (Kunze 1961, S. 114). Nach den derzeitigen Befunden entspricht das jedoch nicht den Tatsachen. Vielmehr existiert für das Inkarnat eine von den Grundierungsschichten zu unterscheidende Malschicht. (Zum besseren Verständnis wird lediglich auf die wesentlichen Abweichungen zu den aktuellen Untersuchungen hingewiesen. Eine genaue Beschreibung der Fassungsschichten folgt im zweiten Teil des Artikels.)

Es folgt die Beschreibung der auf der originalen Inkarnatfassung liegenden Übermalungen aus späterer Zeit: „Diese [d. h. die originale Inkarnatfassung] bedeckte eine dünne Leimschicht, die in die Alterungsrisse der unteren Malschicht eingelaufen war und die als Unterlage für die an den meisten Stellen nachweisbar zweischichtige Grundierung der 2. Fassung anzusehen ist. Als oberste Auflage dieser Fassung, wahrscheinlich dem ausgehenden Mittelalter zeitlich einzuordnen, liegt eine Rotschicht mit Bleiweißanteilen. Die 3. und letzte Fassung, die für die Spätbarockzeit anzusetzen ist, besteht aus einer kräftigen Ölfarbschicht mit gemischten Pigmenten (rot, schwarz



Abb. 8: Probe VII der Anschliffe von Wolf-Dieter Kunze. Ohne Kenntnis des Entnahmezusammenhangs sind die vielen Schichten nicht zu interpretieren.

und weiß). In noch neuerer Zeit muß der Aufstrich der Tünche erfolgt sein.“ (Kunze 1961, S. 113 u. 115) Auch diese Feststellungen müssen nach den gegenwärtigen Inspektionen korrigiert werden. Eine zweischichtige Grundierung ist für die zweite Fassung nicht zu ermitteln, vielmehr enthalten die beiden auf das Original folgenden Schichten orange und blaue Pigmentteilchen.

Kunze vermerkt ausdrücklich, dass der beschriebene Aufbau nicht durchgängig anzutreffen ist. „Es gab Stellen, an denen die dritte oder die zweite Fassung fehlten, oder es kam vor, daß unter den beiden Übermalungsfassungen die ursprüngliche Bemalung nicht mehr vorhanden war.“ (Kunze 1961, S. 115)

Differenzen weisen die beiden Berichte auch in der Schilderung der Blaufassung des Lendenschurzes auf. Der in den Akten überlieferte Untersuchungsbericht enthält eine schematische Darstellung, die auf dem Eichenholz eine Leimschicht, darüber eine Grundierung mit „Kreide od. Bleiweiß“ als Füllstoff und darauf eine „blaue Temperafarbe“ zeigt (Kunze 1959, S. 3). Für die vergoldeten Zierstreifen werden über dem Blau wiederum eine Schicht mit „Kreide oder Bleiweiß“ und hierüber das Gold festgestellt, eine „Polimentunterlage [ist] nicht erkennbar“ (Kunze 1959, S. 3). Der veröffentlichte Artikel beschreibt auch diese Fassung wesentlich genauer. „Die in zwei Schichten (nach Untersuchungen von Herrn Riemann, Denkmalpflege Halle, obere Schicht stark bleiweißhaltig, untere Kreide oder Gips) auf der Leimunterlage liegende Grundierung dient als Unterlage für eine Farbschicht aus Ultramarinkristallen. Die aufliegende Bleiweißgrundierung mit der Blattgoldauflage ist nicht an allen Partien festzustellen. Bei dieser Vergoldung handelt es sich um die Reste einer ehemaligen strichförmigen Ornamentierung des blauen oberen Schurzteiles.“ (Kunze 1961, S. 115) Zusätzlich veranschaulicht die Skizze unter dem Blattgold eine Leimschicht, die nach der noch vorhandenen Anschliffprobe zwar vermutet werden könnte, in dieser aber nicht als separate Schicht anzusehen ist. Nach den aktuellen Untersuchungen ist das Gold in den meisten Fällen direkt auf die Anlegeschicht aufgebracht, nur selten findet sich darauf ein zusätzliches

Bindemittel. Kunze bemerkt nicht, dass die Grundierung aus bis zu drei Schichten besteht und das Blau nur unter den goldenen Streifen einschichtig, sonst jedoch fast überall zweischichtig aufgebaut ist. Besonders hebt er die Verwendung von Lapislazuli hervor, „[...] da meistens der Gebrauch des billigeren Azurits (Bergblau) bei Skulpturen üblich war.“ (Kunze 1961, S. 115)

Über der originalen Blaufassung befindet sich eine dickere, lockere zweischichtige Kreidegrundierung und darauf ein helleres kristallines Blau. Das Farbmittel ist hier aber „wahrscheinlich Smalte, kein Lapislazuli oder Azurit“ (Kunze 1961, S. 115). Auf der zweiten Blaufassung sind „wiederum die weißlichen Reste des tüncheartigen Aufstrichs zu erkennen“ (Kunze 1961, S. 115). Diese Angaben beruhen indes nicht auf naturwissenschaftlichen Analysen oder der Auswertung der Anschliffproben. Vielmehr leitet sie Kunze wohl aus dem strukturellen Aussehen unter dem Arbeitsmikroskop ab, denn in den noch erhaltenen alten Proben lassen sich die Übermalungsschichten nicht in dieser Abfolge und Deutlichkeit identifizieren.

Die übrigen Fassungsteile werden sowohl im Bericht der Restaurierungsakten, als auch im publizierten ohne eine genauere stratigrafische Untersuchung lediglich farblich charakterisiert. Für das untere Lendentuchsegment ist vermerkt, dass es vergoldet und die Futterseite rot bemalt sei. Dabei formuliert der Autor als Besonderheit, „daß auch die Futterseite der vom Knoten herabhängenden Falten vergoldet ist“ (Kunze 1961, S. 115). Auf der Vergoldung befinden sich „lediglich noch Spuren einer späteren blaue Fassung und die grauweißen Reste, die auch den oberen Schurzteil bedeckten“ (Kunze 1961, S. 115). Als Originalfassung der Dornenkrone konstatiert Kunze eine dunkelgrüne Temperabemalung, die nur die Ranken einschließt. Die Dornen selbst sind vergoldet und gegen die grünen Ranken durch einen roten Strich abgegrenzt. Über dieser Fassung folgen ein helles Grün und darüber wiederum die „Tünche“ (Kunze 1961, S. 115f.).

Die von Kunze durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen bezogen sich vor allem auf die Abnahme späterer Fassungen: „Der eigentliche Restaurierungszweck beschränkte sich vorrangig auf Freilegung der unter den Übermalungen zum großen Teil noch vorhandenen Originalfassung.“ (Kunze 1959, S. 1) Voraussetzung für diese restauratorische Maßnahme war eine Festigung loser Malschichten mit einer Kaseinlösung. Erst danach wurden die Übermalungen zum größten Teil entfernt. Nur in wenigen kleinen Bereichen verhinderten technische Schwierigkeiten eine vollkommene Freilegung. Als Lösemittel ist eine „Ablaugpaste für ölhaltige Bindemittel“ angeführt, ohne deren genaue Zusammensetzung mitzuteilen (Kunze 1959, S. 1). Für die nichtgefasste „stark verschmutzte Holzoberfläche“ erwähnt der Bericht „eine gründliche Reinigung“ (Kunze 1959, S. 4). Gegenüber den Erörterungen der Untersuchungsergebnisse bleiben die Beschreibungen der durchgeführten konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen sehr allgemein und gestatten keine detaillierten Rückschlüsse auf die angewandten Mittel oder Methoden.

Die in den Akten vorhandenen Fotos geben zumindest partiell einen Eindruck von den Freilegungsarbeiten an der Fassung. Der Vergleich der Gesamtaufnahmen vor und nach der Restaurierung, die auch im Artikel von Kunze abgebildet werden (Kunze 1961, Abb. 47 u. 48), illustriert einen prägnanten Unterschied. Der Vorzustand erscheint insgesamt heller, was wohl auf die Wirkung der umfangreichen Sekundärbemalungen und der angeführten „Tünche“ zurückzuführen ist. Die Detailfotos dokumentieren eine schichtenweise Freilegung, lassen sich aber meist schwer interpretieren. Nur drei beschriftete Schwarz-Weiß-Fotos zeigen die einzelnen Schichten und führen als oberste die Ölfarbenübermalung an, die optisch relativ dunkel anmutet. Die „Tünche“ ist auf keiner Aufnahme erkennbar.

Neben der Fassungsfreilegung „[machte] der große senkrechte Spalt in der Mitte vom Oberkörper des Kreuzigten [...] vom ästhetischen Gesichtspunkt her ein Ausspänen desselben nötig. Aus demselben Grunde wurde auch das offene Dübelloch in der linken Schulter geschlossen.“ (Kunze 1959 S. 4) Um den maximal 1 cm breiten Eichenholzspan einzupassen, muss Kunze den Riss begradigt haben. Auf dem alten Foto ist zu sehen, dass der Riss nicht gleichmäßig geöffnet ist und Holzfasern die beiden Seiten verbinden. Eventuell entfernte er sogar Teile der originalen Pergamentüberklebungen (vgl. Abb. 47 u. 48, Kunze 1961). Nach Abschluss der Restaurierungsmaßnahmen wird als Überzug eine „Benzin-Wachslösung“ aufgebracht und „nach dem Trocknen schwach gebürstet“ (Kunze 1959, S. 4).

Eine weitere Inspektion der Fassung nahmen 1981 Volker Ehlich und Margret Pohl, Restauratoren an der Skulpturensammlung, vor (Ehlich / Pohl 1981). Die Untersuchungspunkte sind in einem Foto lokalisiert und der Schichtenaufbau von elf Stellen dokumentiert. Die Befunde basieren jedoch nicht auf naturwissenschaftlichen Analysen. Das verdeutlicht der in der Dokumentation vermerkte Vorschlag von „Pigmentanalysen“ für weiterführende Untersuchungen (Ehlich / Pohl 1981). Ebenso ist nicht genau zu erfahren, ob die Feststellung der Schichtenfolge an Hand von Anschliffen geschah. Sollten solche angefertigt worden sein, fehlen sie heute in den Restaurierungsunterlagen. Gegen die Auswertung von Querschnittproben spricht die nur lückenhafte Aufzählung der einzelnen Malschichten.

Ehlich und Pohl stellen aufgrund ihrer Beobachtungen einige neue Vermutungen an, die in ihrer Genauigkeit hinter Kunzes Ergebnissen zurückbleiben. Unter allen Fassungsartien finden sie eine Grundierung von einheitlicher Zusammensetzung, die sie als „Bleiweiß/Kreidegrundierung“ bezeichnen und vermerken für zwei Punkte darüber eine weitere „Bleiweißgrundierung“ (Ehlich / Pohl 1981). Besonders diskrepant ist die Aussage zur blauen Fassung des Lendentuchs, für die an zwei Stellen als Pigment Azurit genannt ist, wohingegen Kunze als Besonderheit die Verwendung von Lapislazuli hervorgehoben hatte. Handschriftlich werden die Farbmittelangaben Azurit mit Fragezeichen versehen und in Klammern Kunzes Befund „Ultramarin“ vermerkt. Offenbar stammen die Berichtigungen von Eva Mühlbä-

cher, Kunsthistorikerin an der Skulpturensammlung, der die Abweichungen zu Kunzes Bericht aufgefallen waren. Für die Iris des linken Auges vermuten die Restauratoren ein Gemisch aus Bleiweiß und Azurit und für die Dornenkrone grüne Erde. Die in den meisten Bereichen vorhandene Mehrschichtigkeit der Grundierung und einiger Malschichten ist nicht angeführt.

Maria

Die Maßnahmen an der Maria sind nicht schriftlich dokumentiert. Eine der ersten Arbeiten nach der Überführung nach Westberlin war der Ausgleich der Neigung, die durch das Fehlen von ca. 3 cm originalen Holzes der Standfläche auf der linken Seite entstand. Dazu fixierte man darunter zwei unterschiedlich große Lindenholzbrettchen. Das kleinere wurde mit einem Warmleim verklebt und durch Schrauben gesichert. Die Befestigung des größeren Bretts erfolgte mit zwei großen Holzdübeln (Ø 3 cm), zusätzlichen Schrauben und durch Verklebung. Der Sinn der beiden eingeklebten, überdimensionierten Dübel erschließt sich nicht, für die Befestigung wären Schrauben und Leim ausreichend gewesen. Möglicherweise schloss man hier zwei schon vorhandene große Löcher, die ursprünglich der Anbringung auf dem Triumphbalken gedient haben könnten. Vorn wurden die Brettchen in vereinfachter Form dem Verlauf der Vorderkante angepasst und erhielten eine graubraune Tönung. Ein Holzverlust auf der Rückseite der Schulter ist ebenfalls mit einem getönten Lindenstück ausgesetzt. Aus der Materialidentität und der Ähnlichkeit des Anstrichs ergibt sich ein unmittelbarer Zusammenhang mit den beiden Brettchen unter dem Sockel.

Der Zeitpunkt dieser Tätigkeiten ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Dass die Brettchen beim Ankauf noch nicht vorhanden waren, belegt ein Foto der ehemaligen Aufstellung im Kaiser-Friedrich-Museum, wo die Skulptur in Saal 24 frei an der Wand hing (Abb. 3). Auch die Aufstellung im Deutschen Museum erforderte diese Brettchen nicht. Die Standfläche der dort tragenden Wandkonsole erhielt zum Ausgleich der Schrägstellung eine keilförmige Anpassung (Abb. 4). Die Abbildung bei Demmler zeigt die Skulptur ebenfalls ohne Ausgleichsbrettchen (Demmler 1930, S. 12). Es ist kaum anzunehmen, dass in der Zeit zwischen 1930 und der Schließung des Museums im Jahr 1939 eine Veränderung stattfand, weshalb diese als eine Zutat nach dem Zweiten Weltkrieg eingeordnet werden. Wahrscheinlich stand die Korrektur im Zusammenhang mit der Präsentation im Knobelsdorff-Flügel des Charlottenburger Schlosses, wo nach der Rückführung der Bestände eine provisorische Ausstellung notwendig war, da es für die Sammlung noch kein eigenes Museum gab. Ein Farbfoto, auf dessen Hülle als Aufnahmedatum „ca. 1962“ vermerkt ist, bildet die Maria mit den Ausgleichsbrettchen ab und belegt damit, dass sie nicht zu den nachfolgenden Restaurierungsmaßnahmen der sechziger Jahre gehörten (Abb. 9).

Kurze Zeit nach den in Ostberlin abgeschlossenen Arbeiten am Christus fand eine umfangreiche Restaurierung der Maria statt. Wer mit dieser Aufgabe betraut war, ließ sich aufgrund widersprüchlicher Angaben nicht

feststellen. Nach einer mündlichen Mitteilung führte Ursula Tinius-Patters, Restauratorin an der Skulpturengalerie, die Arbeiten aus. Eine handschriftliche Notiz in den Akten besagt jedoch, dass der damalige Leiter der Restaurierungswerkstatt der Skulpturengalerie Artur Kratz diese Maßnahmen umsetzte. Auch ist dafür kein exakter Zeitpunkt zu ermitteln, doch können sie erst nach Anfertigung der um 1962 entstandenen Fotografie realisiert worden sein. Die Unterlagen enthalten keinen schriftlichen Bericht. Allerdings existieren 52 Farbdiaspositive und sieben Schwarzweißfotos. Diese Aufnahmen erfassen Zustände vor bzw. während der Restaurierung, doch erschwerte die fehlende Beschriftung eine Deutung der jeweiligen Bildaussage. Zusätzlich enthält das Fotoarchiv der Skulpturensammlung einige alte Fotoplatten, Ektachrome und Farbnegative. Aus den überlieferten Aufnahmen und angesichts des heutigen Zustands ist zu schließen, dass sich die an der Maria durchgeführte Restaurierung, wie am Kruzifix, auf die Wiedergewinnung der Erstfassung bezog. Die in Ost und West vorgenommenen Freilegungen geschahen ohne Abstimmung unter den Restauratoren der beiden Sammlungen, zwischen denen nach Auskunft Kunzes keinerlei Kontakte bestanden (mündliche Mitteilung Wolf-Dieter Kunzes an den Autor; siehe auch die Mitteilungen Kunzes in: Hanspach 2005, S. 80). Sicherlich war jedoch der von ihm publizierte Text bekannt und könnte einen Einfluss ausgeübt haben. Die getroffenen Maßnahmen belegen eine Analogie in der Restaurierungsauffassung, die mit der Freilegung die gleiche Zielstellung verfolgte und als generelle Konvention der damaligen Zeit anzusehen ist. Trotz örtlicher Trennung und fehlender Kommunikation wurde damit ein übereinstimmendes Erscheinungsbild erzielt.

Eine Interpretation der Farbdias gestaltet sich schwierig, da in den mehr als 50 Jahren ihrer Aufbewahrung teilweise Farbänderungen eintraten. Die Bilder besitzen meist einen Rot- oder Blaustich. Dadurch ist besonders bei den Gesamtaufnahmen eine Unterscheidung in Vor-, Zwischen- und Endzustand kaum möglich. Viele der Detailaufnahmen lassen sich nur schwer oder gar nicht lokalisieren und die angestrebte Aussage bleibt unverständlich.

Insgesamt ist es kompliziert, ein plausibles, in sich kohärentes Bild vom damals vorgefundenen Zustand zu gewinnen. Anhand der alten Aufnahmen und der Beschreibungen Kunzes gelingt dies wenigstens näherungsweise. Durch einige der Dias und das erhaltene Farbnegativ (Abb. 9) entsteht der Eindruck einer hellen Schicht, die mit der von Kunze beschriebenen „kalkig-grauen Tünche“ identisch sein könnte. Ein genauer Nachweis ist dafür allerdings nicht zu erbringen. Keinesfalls darf man sich diese Schicht aber als eine geschlossene Farbfläche vorstellen, die ein einheitliches Erscheinungsbild bewirkte. Vielmehr war diese Farbschicht nur in Resten von unterschiedlicher Verteilung und Intensität vorhanden. Einige der Dias enthüllen, dass darunter eine frühere Fassung zu sehen ist. Auf dem Farbnegativ wird deutlich, dass die helle Farbschicht die Inkarnate und die grüne Übermalung der Ärmelsäume der Tunika aussparte.

Einzelne Dias veranschaulichen den Kontrast von übermalten und freigelegten Farbflächen. Über dem Gold



Abb. 9: Farbnegativ der Präsentation im Charlottenburger Schloss, um 1962.

der Tunika ist eine relativ dicke weißgraue Schicht zu sehen, die das Gold großflächig verhüllt. Diese Schicht scheint sehr dicht und es ist möglich, dass es sich um die von Kunze erwähnte „Tünche“ handelt. Ob sie mit den hellen Schichten über anderen Farbbereichen identisch ist, bleibt unklar. Eine Detailaufnahme zeigt die Vergoldung der Tunika während der Freilegung (Abb. 10). Unter der hellen Schicht lag auf dem Gold eine Rotfassung, deren Umfang sich nicht mehr erschließen lässt. Von den drei

Dias, die diese Malschicht erfassen, gelingt eine exakte Lokalisierung nur bei einem, das einen Ausschnitt der Tunikaaußenseite abbildet (Abb. 11). Aus diesen Aufnahmen ist zudem die Dicke der hellen Übermalung ersichtlich. Wenn diese geschlossen vorlag, war die darunter befindliche Farbigkeit nicht wahrnehmbar. Die oben zitierten Ausführungen Goldschmidts belegen jedoch, dass sich an abblätternden oder schon verlorenen Zonen zumindest ein Eindruck der unteren Farbschichten gewinnen ließ.



Abb. 10: Abbildung eines Diapositivs während der Freilegung des Goldes der Tunika.



Abb. 11: Abbildung eines Diapositivs mit der teilweise sichtbaren roten Malschicht über dem Gold.



Abb. 12: Abbildung eines Diapositivs während der Freilegung einer blauen Malschicht.



Abb. 13: Abbildung eines Diapositivs mit der alten Fassung des Gesichts Marias.

Aufnahmen der blauen Mantelaußenseite dokumentieren die Abnahme einer hellen blaugrauen Bemalung (Abb. 12). Augenscheinlich entfernte man nicht nur eine, sondern vermutlich zwei spätere Blauschichten. Dabei handelte es sich wohl um die auch bei der aktuellen Untersuchung gefundene graublau und hellblaue Schicht. Von der hellen Schicht, wie sie über dem Gold sichtbar ist, existieren am Mantel nur kleinere Inseln. Das stützt die Annahme, dass sich diese Farbschicht nicht gleichmäßig auf der gesamten Skulptur befand bzw. nicht überall gleich dick aufgetragen war.

Besonderes Interesse verdienen die Aufnahmen des Gesichts (Abb. 13), die das Inkarnat in einem weitgehend intakten Zustand wiedergeben. Der rosa Grundton ist an Wangen, Kinn und Nasenspitze in einem dunkleren Rotton modelliert. Unter den Augen laufen Tränen die Wangen hinab. Ein dunkles Rosa konturiert die unteren, ein Schwarz die oberen Lidränder. Über den Oberlidern markieren zwei relativ breite Striche in dunklerem und hellerem Rot die Lidfalten. In dieser Fassung sind die Iriden und Pupillen merklich kleiner und nach rechts verschoben. Die dunklen Lidkanten der Oberlider und die dunkelbraunen Brauen bilden klare grafische Akzente. Die in drei Varianten vorhandenen Detailaufnahmen des Mundes (Abb. 14) zeigen eine geschlossene, glänzende Farbschicht.

4 Untersuchungen des Holzbildträgers

4.1 Dendrochronologische Messungen

Die stilistischen Diskrepanzen zwischen den beiden Bildwerken waren in den kunsthistorischen Betrachtungen zwar immer wieder bemerkt, aber nie erschöpfend diskutiert worden. Zuweilen führten die offensichtlichen Unterschiede sogar zu Zweifeln an einer gemeinsamen Entstehung und der Zugehörigkeit zu einer Werkgruppe (Lambacher 1996, S. 414; Doering 1900, S. 41; Dehio



Abb. 14: Abbildung eines Diapositivs mit Detail des Mundes.

1914, S. 294. Ausführlicher dazu im zweiten Teil des Artikels). Einen Schwerpunkt der aktuellen Untersuchungen bildete deshalb die Überprüfung der Möglichkeiten und Aussagefähigkeit einer dendrochronologischen Einordnung des Eichenholzes. Allerdings führten die Altersbestimmungen zu widersprüchlichen und teilweise nur schwer zu interpretierenden Ergebnissen.

Die an der Christusskulptur vermessenen unterschiedlichen Bereiche ließen sich zu einer Kurve von 127 Jahren zusammenfassen. Mit Hilfe der Vergleichschronologie für den Raum Harz/Thüringen/Süddeutschland konnte die Kurve zwischen die Jahre 1150 und 1024 eingeordnet werden. Der jüngste Kernholzring stammt aus dem Jahr 1150. Damit ergibt sich unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa von sieben Jahren ein frühestes Fälldatum ab 1157. Bei einem Median von 17 ist jedoch eher von einer Entstehung ab 1167 auszugehen (Klein 1998). Für die Skulptur der Maria wurden die verschiedenen Messungen zu einer Kurve von 185 Jahren zusammengefasst. Diese Kurve ist mit der erwähnten Vergleichschronologie zwischen die Jahre 1206 und 1022 einzuordnen. Der jüngste Kernholzring stammt somit aus dem Jahr 1206. Analog zu den oberen Kriterien resultiert daraus ein frühestes Fälldatum ab 1213. Bei einem Median von 17 ist eine Entstehung um 1223 anzunehmen (Klein 1998).

Die Diskrepanz dieser beiden Ergebnisse ist unübersehbar und bedarf deshalb einer Diskussion. Vermeintlich stellt eine so beachtliche Abweichung von 56 Jahren die Zugehörigkeit der beiden Skulpturen zu einer Triumphkreuzgruppe in Frage. Auch wenn kunsthistorische Betrachtungen diese Möglichkeit erörtern, beziehen sie sich nicht auf die Prämisse einer so frühen Datierung des Kreuzifixes. Allein typologisch ist eine derart zeitige Entstehung des Dreinagelkruzifixes kaum in Erwägung zu ziehen. Die Ergebnisse der nachfolgend beschriebenen technologischen Untersuchungen lassen an einer Zusammengehörigkeit der beiden Skulpturen und deren gleichzeitiger Entstehung keinen Zweifel. Daher besteht die Notwendigkeit einer alternativen Interpretation, die trotz divergenter Messergebnisse eine schlüssige Erklärung für die Zugehörigkeit der beiden Skulpturen zu einer Werkgruppe bietet.

Ist eine so frühe Entstehung des Christus aus typologischen Gründen ausgeschlossen und weisen die technologischen Gemeinsamkeiten auf eine zeitgleiche Erschaffung, bieten sich für die Differenz der dendrochronologischen Messergebnisse nur zwei mögliche Erklärungen. Die erste, eine Lagerung des Stammes für das Kreuzifix von mehr als fünfzig Jahren, ist nahezu ausgeschlossen. Durch eine längere Lagerzeit wird das Eichenholz härter und erschwert damit die Bearbeitung, was gerade bei einer so großen Skulptur zu beträchtlichen Problemen geführt hätte. Gleichzeitig bilden sich bei einer dermaßen langen Lagerung ausgeprägte Radialrisse, die am Objekt aber nur bedingt auftreten und deren Ursache eher in der Trocknung während und nach der Ausführung liegt. Die breiten Fugen zwischen dem Corpus und dem separat geschnitzten Querbalken der Arme geben einen deutlichen Hinweis auf den noch nach der

Fertigung erfolgten radialen Schwund und belegen die Verwendung eines frischen Holzes (Abb. 1 u. 17).

Viel plausibler ist es, dass der Stamm zeitgleich mit dem der Maria gefällt wurde. Zwischen beiden Stämmen beträgt die Differenz 56 Jahrringe. Umgerechnet auf die durchschnittliche Jahrringbreite errechnet sich daraus eine Dicke von etwa 14 cm. Addiert man diesen Wert auf beiden Seiten zu der an der Skulptur selbst zu ermittelnden maximalen Corpusbreite von 63 cm, ergibt das einen nutzbaren Stammdurchmesser von zirka 91 cm. Zuzüglich von minimal sieben Splintholzringen wäre der Stamm etwa 95 cm, bei einem Median von 17 Jahrringen etwa 100 cm dick gewesen. Sehr naheliegend ist auch, dass beim Schneiden der äußeren Formen einige der Kernholzringe verloren gingen, woraus ein noch größerer Stammdurchmesser resultiert. Aus solch einem Stamm konnten zusätzlich zum Werkblock für die Christusfigur eine Reihe von Bohlen und Brettern für weitere Teile des Triumphkreuzes gewonnen werden.

Setzt man eine Zusammengehörigkeit der beiden Skulpturen voraus, erscheint einzig die zuletzt diskutierte Möglichkeit schlüssig. Die Ausführungen verdeutlichen, dass die dendrochronologischen Ergebnisse im jeweiligen Kontext zu beurteilen sind und nicht verabsolutiert werden dürfen. Sie bieten einen Interpretationsspielraum, der Fehldatierungen verhindern kann.

4.2 Holzqualität und Lage der Werkblöcke im Stamm

Für beide Skulpturen ist mit hoher Wahrscheinlichkeit ein im Naumburger Gebiet anstehendes Holz verwendet worden. Die Dendrochronologie verweist auf den Raum Süddeutschland, Harz, Thüringen und schließt damit auch die Naumburger Gegend ein. Das zum Schnitzen der beiden Werke verwendete Material besitzt unterschiedliche Qualitäten. An der Marienskulptur belegen die besonders auf der Unterseite sichtbaren engen Jahrringe eine sehr

gute Holzqualität. Das Holz weist nur wenige kleine Äste auf, ein einzelner großer findet sich hinter einer Falte der Tunika unten links.

Demgegenüber ist das Holz des Kruzifixes von etwas geringerer Qualität. Die größere Ringbreite spricht für einen anderen Standort, was jedoch nicht auf eine weitere räumliche Trennung zurückgeführt werden muss. Schon ein in der hügeligen Landschaft des Saale-Unstrut-Gebiets eher im Tal oder in Flussnähe gelegener Wuchsort würde zu diesem Ringbild führen. Auffällig sind die zahlreichen Äste und um diese herum die typischen Verwirbelungen des Holzes, vor allem am Lententuch und an den Beinen. Die teilweise großen Äste markieren sich durch Risse und gelockertes Astholz. Die Armbohle zeigt am rechten Arm ebenfalls Verwirbelungen.

Besondere Beachtung verdient die Lage der beiden Werkblöcke im Stamm. Es fällt auf, dass sie nicht zentral aus dem Stamm gewonnen wurden, sondern merklich versetzt sind. Am Kruzifix tritt der Kern oben etwa in der Mitte des Nackens aus und wird unten an der abgebrochenen rechten Ferse sichtbar. Gut zu sehen ist er an der Ober- und Unterseite des Vollholzes zwischen den beiden Aushöhlungen (Abb. 21). Von der Kernmitte aus betrachtet liegen ca. 15 cm des Holzvolumens auf der Vorder- und etwa 30 cm auf der Rückseite. Unter Berücksichtigung des ermittelten Durchmessers von etwa 91 cm ergab dieser Versatz auf der Vorderseite ein zusätzlich nutzbares Holzvolumen von etwa 30 und auf der Rückseite von ca. 15 cm (Abb. 15). Wie erwähnt, erlaubte das die Gewinnung von Holz für weitere Teile. So könnte die separat gefertigte Armbohle aus dem Material der Vorderseite gearbeitet worden sein. An der Achselhöhle des linken Arms offenbaren die fast waagrecht verlaufenden Jahrringe eine nahezu radiale Lage der Bohle im Stamm. Zumindest theoretisch bestand die Möglichkeit, sie aus dem Stamm des Kruzifixes zu gewinnen, da auf

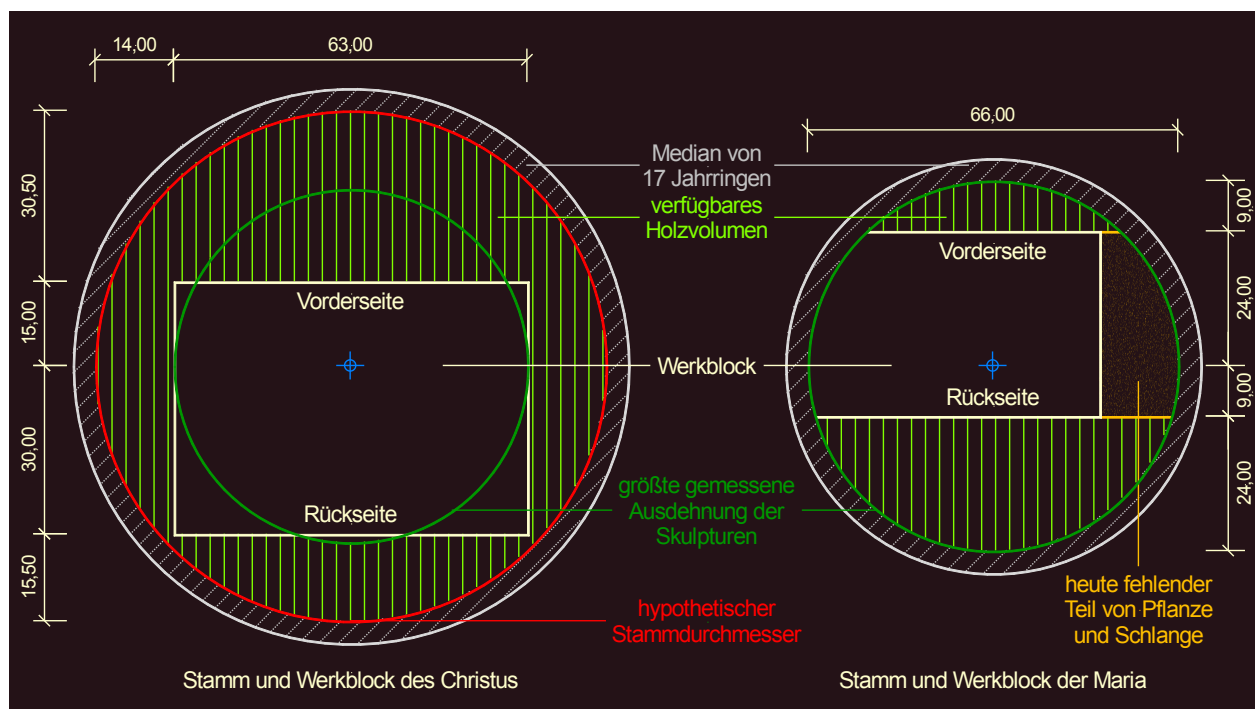


Abb. 15: Zeichnung zur Verdeutlichung der Lage der Werkblöcke im Stamm.



Abb. 16: Standfläche der Maria.

der Vorderseite dafür genügend Material vorhanden war (Abb. 15). Mit 31 cm Höhe würde der benötigte Holzblock knapp passen. Nach der Zeichnung waren auf der Vorderseite noch ca. 30 cm Material vorhanden. Da der Wert mathematisch aus dem Durchschnitt der Ringbreiten ermittelt wurde, kann das verfügbare Volumen durchaus mehr betragen haben. Vor allem, weil die äußeren Jahrringe deutlich breiter werden. Die Richtung der Astansätze am Lententuch und Knie verdeutlicht, dass der Block entgegen der Wuchsrichtung gedreht wurde. Dadurch lag die Skulptur mit dem breiteren Schulterbereich nach unten im Stamm. Ob dies technologische Gründe hatte, muss unbeantwortet bleiben.

Bei der Marienskulptur betrug der ursprüngliche Durchmesser des Stamms ebenfalls mehr als die heute zu ermittelnde maximale Breite von 51 cm. Der schlechte Zustand der an der Unterseite zerstörten Holzsubstanz lässt den Kernmittelpunkt nicht exakt erkennen, doch ist eine annähernde Lageermittlung auf Grunde der Radialrissbildung möglich. An der Schulter erschwert eine später eingesetzte Holzergänzung die Feststellung der Stammmitte. Die ungefähre Rekonstruktion der Lage der Markröhre gestattet die Aussage, dass sich das Hauptvolumen auf der Vorderseite konzentrierte. Etwa 24 cm des Holzvolumens liegen auf der Vorder- und 7 cm auf der Rückseite (Abb. 15 u. 16). Berücksichtigt man die nachträgliche Abarbeitung eines Teils des Holzes auf der Rückseite der nicht ausgehöhlten Sockelpartie, so betrug der hintere Abstand ungefähr 9 cm. Durch diese Lage des Blocks war auf der Rückseite noch Material für andere Teile des Triumphkreuzes vorhanden. Unter Beachtung der größten seitlichen Ausdehnung muss diese Bohle mindestens 24 cm dick gewesen sein. Die Lage des Werkblocks of-

fenbar eine unverkennbare Analogie zum Kruzifix, ist an der Maria aber konträr. Aufgrund des Substanzverlusts ist das Zentrum gegenwärtig seitlich versetzt, so dass ca. 19 cm des Holzvolumens auf der rechten und etwa 33 cm auf der linken Seite liegen. Nimmt man den Kern ursprünglich in der Mitte an, fehlen von Ranke und Schlange annähernd 14 cm.

Dass für beide Skulpturen ein frisches Eichenholz verwendet wurde, kann als sicher gelten, wobei ein großzügiges Anlegen der Form und eine schnelle Reduzierung des Volumens durch Aushöhlung der Rückseite vorauszusetzen ist. Nur so war einer Rissbildung vorzubeugen. Tatsächlich zeigen die voluminösen Skulpturen relativ wenige Radialrisse. Auf der Ansichtsseite der Maria sind kaum Risse zu bemerken. Solche markieren sich vor allem an der Unterseite und stehen hier im Zusammenhang mit der Vollholzzone im unteren Abschnitt, die das Reißen des Holzes beförderte. Durch eine feuchte Aufbewahrung zusätzlich begünstigt, ist die Rissbildung im geschädigten Holz deutlicher ausgeprägt als im gesunden.

Am Christus entstanden zwischen den Armansätzen des Corpus und den Armen auf beiden Seiten ca. 1,5 cm breite Fugen (Abb. 1 u. 17). Diese lassen sich auf das radiale Schwinden des Corpus zurückführen, wohingegen der Längsschwind des Armbalkens keine Rolle spielt. In radiale Richtung beträgt der Schwund durchschnittlich 4,5% und nur 0,4% in Längsrichtung. Tatsächlich würde der radiale Schwund bei einer ursprünglichen Werkblockbreite von 66 cm etwa 3 cm betragen, woraus die heutige Breite von 63 cm resultiert. Die Fugen können erst nach der Fertigstellung der Skulptur aufgetreten sein, da sie zur Entstehungszeit kaum akzeptabel gewesen wären. Das ist ein weiterer Beleg dafür, dass der Stamm vor der Bearbeitung nicht schon 50 Jahre lagerte. Unter-



Abb. 17: Fuge zwischen Corpus und Armbohle.

halb des Brustbeins bis über das Lententuch bildete sich bereits während der Fertigung ein Riss von max. 1 cm Breite. Weitere, nach Fertigstellung entstandene Radialrisse befinden sich in der Vollholzzone des Lententuchwulstes. Alle diese Merkmale demonstrieren die Verwendung eines fälltfrischen Holzes.

4.3 Bildhauerische Bearbeitung

Kruzifix

Das Kruzifix besteht aus zwei Teilen. Am großen Corpus ist die hintere obere Rückenpartie mit den Armen als separat gefertigte durchgehende Bohle überblattend befestigt. Für die Verbindung der beiden Teile ist die etwa 31 cm breite und 19 cm dicke Armbohle auf einer Breite von 66 cm und einer Tiefe von knapp 8 cm ausgeklinkt (Abb. 18). Die durch die Aushöhlung geformten Seitenwände des Corpus im Schulter-Nacken-Bereich wurden dem Faserverlauf folgend etwa 14 cm tief abgesetzt (Abb. 19). Damit ergeben sich an beiden Teilstücken aufeinander passende, allerdings nicht sonderlich glatt gearbeitete Auflageflächen. Speziell am Corpus ist die Auflagefläche relativ uneben.

Drei große, mehr als 3 cm dicke, leicht eckig zugerichtete Dübel sichern die Verbindung. Ihre eckige Formgebung garantiert noch heute einen festen Halt der Dübelreste in den Löchern. Die beiden seitlichen Dübellöcher sind bis zur Vorderseite durchbohrt, das dritte ist nur in der Mitte der Rückseite sichtbar und ca. 13 cm tief in den Corpus eingelassen. Lediglich der linke Dübel ist noch vollständig erhalten, die Resten der beiden anderen sitzen tief in den Löchern. Augenscheinlich handelt

es sich hier um originale, zumindest jedoch sehr alte Dübelfragmente.

Ursprünglich sollte die gesamte Arm-Corpus-Verbindung zusätzlich verklebt werden. Das beweisen dicke Leimreste auf der Auflagefläche des Corpus (Abb. 19), die zusätzlich Kreide als Füllstoff enthalten (Untersuchungsbericht 33_032310 des Rathgen-Forschungslabors, S. 3). Die ungenaue Egalisierung der Verbindungsflächen am Corpus und Armbalken führte jedoch nur zu punktuellen Klebestellen. Am Armbalken können die kleinen von Leim bedeckten Flächen keine große Klebekraft entfaltet haben. Spuren dieses Klebemittels finden sich ebenso in den drei Dübellöchern.

Die Rückseite ist in zwei nahezu kubischen Abschnitten ausgehöhlt, wobei in Höhe des Lententuchwulstes eine ungefähr 25 cm breite Zone im vollen Holzvolumen stehen blieb (Abb. 20). Eine solche Zone ist allerdings nicht ungewöhnlich. Heinrich Magirius erwähnt einen nur 8 cm breiten Steg für das Kruzifix des Freiburger Doms (Magirius 1972, S. 196), und für den Gekreuzigten der Wechselburger Gruppe wird diese Art der Rückseitenaushöhlung gleichfalls beschrieben (Hütter / Magirius 1983, S. 119). Die Berliner Skulpturensammlung besitzt ein in den Dimensionen viel kleineres Kruzifix, das eine ähnliche Vorgehensweise erkennen lässt. Die Vollholzzone ist hier allerdings nur etwa 2,5 cm breit (Triumphkruzifix, Sachsen, Unterröblingen, um 1160/70, Inv.-Nr. 7810, Höhe 109 cm, Breite 97 cm, Tiefe 16 cm; Kunze et al. 2014, S. 126, Abb. 44.2). Holztechnologisch ist dieses Segment aus Stabilitätsgründen notwendig, formal-künstlerisch bildet es einen wichtigen Anhalts-



Abb. 18: Armbohle.



Abb. 19: Abarbeitung der Rückenpartie für die Armbohle.

punkt für die Gesamtplastizität der Skulptur. Im oberen Teil erstreckt sich die Aushöhlung vom Hinterkopf bis knapp über den Lententuchwulst und ist darunter bis zum Ende des Lententuchs fortgeführt. Über dem Wulst verbreitert sie sich der Körperform folgend. Unter den Achselhöhlen nochmals erweitert, belässt sie auf beiden Seiten ungleich dicke Schalen, die auf der linken partiell nur 0,5 cm dick ist. Infolge der Zerstörung der beiden hinteren Lententuchseiten sind Breite und Tiefe am unteren Ende nicht mehr zu ermitteln.

Die Bearbeitungsweise der Rückseitenaushöhlung gibt ein zügiges Vorgehen zu erkennen, um das Volumen des Stammes rasch zu verringern und so einer Rissbildung vorzubeugen. In der oberen Höhlung ist die Ausführung zwar stellenweise rau, indes relativ exakt ausgeführt. Die Ausarbeitung der unteren Höhlung ist in einigen Regionen sehr schroff, was besonders auf der rechten Seite auffällt (Abb. 20 u. 21). Hier sind die Späne ausgebrochen und oft stehen angeschnittene Holzungen hoch. Diese Merkmale hängen vor allem mit der Qualität des Holzes in dieser Zone zusammen, das durch Astansätze starke Wirbelbildung aufweist. Erschwerend kam hinzu, dass der Bildhauer hier gegen die Faserrichtung des Holzes arbeiten musste, da die Figur kopfstehend im Stamm lag. Die Werkzeugspuren belegen für die beiden Aushöhlungen, den abgesetzten Teil an der Schulter und die Ausklinkung in der Armbohle die Verwendung eines Beils und einer flachen Dechsel mit einer Breite von etwa 9 cm. Nachdem hier die Tiefe mit dem Beil vorgehauen war, ließ sich das Holz mit der flachen Dechsel gut entfernen, da beide Zonen von oben und unten leicht zugänglich

waren. An keiner Stelle finden sich Sägespuren, da diese vermutlich durch die Überarbeitung mit den anderen Werkzeugen getilgt wurden.

Ob für die obere Aushöhlung ein Verschlussbrett existierte, ist nicht mehr zu bestimmen. Die sichtbaren Werkspuren bieten dafür keinerlei Anhaltspunkte. Die seitlichen Kanten verlaufen leicht abgewinkelt und bilden keine gemeinsame Flucht, wodurch sich hier keine Auflagefläche für ein Deckbrett ergibt. Zwar ist die Originalität der heute vorhandenen Seitenkanten nicht gesichert, doch stützt das Fehlen von Löchern für Dübel, wie sie für das Deckbrett der Maria verwendet wurden, die Annahme, dass es keinen Rückseitenverschluss gab. Ein Verschlussbrett war wohl auch deshalb verzichtbar, weil zumindest die obere Rückseitenaushöhlung durch den Längsbalken des Kreuzes nicht eingesehen werden konnte. Daraus lässt sich ableiten, dass die Breite des Kreuzbalkens mehr als 50 cm betragen haben muss. Balken anderer Kruzifixe aus dieser Zeit weisen ähnliche Maße auf. Wie die heutige Aufstellung zeigt, ist die Rückseite des Oberkörpers bei einer Breite von 50 cm noch nicht vollständig verdeckt. Denkbar ist deshalb auch eine runde Scheibe im Schnittpunkt der Balken, die den Corpus hinterfangt und die bei einigen zeitgenössischen Kreuzen vorkommen, wie es beispielsweise bei den beiden Triumphkreuzen im Halberstädter Dom und in der Liebfrauenkirche der Fall ist (Beer 2005, S. 605–626).

Infolge der Zerstörung der hinteren Lententuchfalten ist die ursprüngliche Form des rückseitigen Abschlusses der unteren Aushöhlung nicht nachzuvollziehen. Ob es hier eine geeignete Auflagefläche gab und dieser Abschnitt verschlossen gewesen sein könnte, lässt sich deshalb nicht mehr belegen. Ein Rückseitenverschluss scheint aber sehr wahrscheinlich, da die untere Skulpturenpartie über die Kreuzbalkenbreite hinausragte und für den Betrachter zudem ein Einblick in die Aushöhlung möglich war. Eine gute Analogie bietet das oben genannte kleine, etwa fünfzig Jahre vor dem Naumburger Christus entstandene Kruzifix aus Unterröblingen (Kunze et al. 2014, S. 126, Abb. 44.2). Hier verschließt ein Brett nur die untere Aushöhlung.

In der Unterseite des Vollholzes zwischen den rückseitigen Höhlungen befindet sich ein kegelförmiges Loch (oberer \varnothing 6 cm, Tiefe ca. 6 cm). Die Werkzeugspuren belegen, dass es mit einem Hohleisen geschnitten wurde. Gleichzeitig sind an dieser Unterseite vier kleinere, rechteckige Löcher zu bemerken, die von einer Halterung während der Bearbeitung herrühren könnten (Abb. 21). Auf der Oberseite der Vollholzzone ist der abgebrochene Rest eines mit drei Nägeln angebrachten geschmiedeten Bandeisens zu finden. Vermutlich diente es gemeinsam mit dem kegelförmigen Loch an der Unterseite des Vollholzes zur Befestigung am Längsbalken des Kreuzes.

Im Inneren der Aushöhlung gibt es auf der Unterseite des Vollholzsegments verkohltes Holz bzw. Rußablagerungen (Abb. 21). Deren Ursache ist nicht nachvollziehbar. Dass sie im Zusammenhang mit einer zusätzlichen Trocknung des im Vollholz verbliebenen Lententuchwulstes über einer offenen Flamme stehen, ist wegen der dabei auftretenden hohen Spannungen unwahrscheinlich.



Abb. 20: Rückseite des Christus.



Abb. 21: Lage des Kernmittelpunkts und Löcher in der Unterseite der Lententuchwulst.

Ebenso wenig dürfte der Grund dieser Spuren im Brand von 1260 liegen, der die Kirche beschädigte (Dobenecker 1925, S. 440, Nr. 2793). Das Feuer hätte dann wohl ebenso deutliche Verbrennungen auf der Außenseite hinterlassen.

Ein im Kopf befindliches Bohrloch (Tiefe 18,5 cm, Ø ca. 3,2 cm) ist mit einem kurzen alten Dübel (Länge 4 cm, Ø ca. 3,1 cm) verschlossen. Nicht auszuschließen ist eine Verwendung des Bohrlochs als Reliquienrepositorium – allerdings ist es heute leer und eine solche Funktion nicht mehr nachzuweisen. Plausibler ist freilich, dass darin ein Pflock steckte, der als Halterung diente und die Beweglichkeit der schweren und unhandlichen Skulptur wesentlich erleichterte. Dieser könnte für die bildhauerische Bearbeitung, mehr aber noch für die Durchführung der Fassarbeiten von Bedeutung gewesen sein.

Im Loch des rechten Fußes steckte ursprünglich der Kreuznagel. Der Nagel war aber nicht durch den ganzen Fuß gebohrt, sondern als Dübel eingesteckt. Damit kam ihm keine Befestigungsfunktion am Kreuzbalken zu.

Die bildhauerische Ausführung weist bemerkenswerte Differenzen auf. In einigen Zonen der Rückseite blieben die einfach angelegten Formen vorheriger Arbeitsphasen erhalten. Zu sehen ist das an den Schultern, der rechten hinteren Wade, im Nacken oder am Hinterkopf (Abb. 22 u. 23). Manche plastischen Regionen charakterisiert eine lediglich summarische Gestaltung, wie auf der Rückseiten des Lententuchwulstes und der Dornenkrone (Abb. 23). Auch auf der Vorderseite manifestieren sich Unterschiede im Grad der bildhauerischen Ausformulierung. Es fällt auf, dass sich alle vorderen Hautpartien durch zumeist relativ glatt geschnittene Oberflächen her-

vorheben. Daneben liegen derb zugehauene Abschnitte, wie es an den Seiten und hinteren Bereichen des Oberkörpers der Fall ist. Vornehmlich auf der linken Seite ist die Oberfläche sehr grob gearbeitet (Abb. 24). Eine starke Plastizität kennzeichnet die Formulierung des Kopfes und des Gesichts (Abb. 25). Einzelne Details wie die große Nase, die Augen und die großen Ohren sind plastisch scharf herausgearbeitet. Die in großen Strähnen herabfallenden Haare liegen voluminös auf. Der in kleinere Strähnen gelegte Bart schließt an den Enden in Locken ab. Haare und Bart gliedern einfache Kerben unterschiedlicher Breite und materialisieren sie als Haar. An den beiden Oberarmen, den Knien und am rechten Bein oberhalb der Knöchel werden die Sehnen in einer fast naturalistischen Formsprache ausgebildet.

Am Lententuch zeigt sich eine beinahe expressive Bearbeitungsweise, die auf eine exakte Glättung der Oberfläche verzichtet und ihr einen teilweise rauen und kantigen Charakter verleiht. Falten und Haare kennzeichnet vielfach ihre facettenartige Umsetzung. Schwer zugänglichen Stellen in den Tiefen und Hinterschnidungen erscheinen oft grob und unfertig geschnitten. In den Unterschnidungen der Faltentiefen sind die Späne oft nicht weggeschnitten, sondern wirken ausgerissen oder abgebrochen (Abb. 26).

Eine Vielzahl von Spuren gibt Auskunft über die verwendeten Werkzeuge. Neben dem schon erwähnten Beil und der Dechsel für die Rückseitenaushöhlung finden sich in den größeren Partien der Vorderseite ebenfalls Beilspuren. Daneben kamen zwei Balleisen von etwa 2 bzw. 5 cm Breite und in einigen Faltentiefen ein Boh-



Abb. 22: Kubisch angelegte Formen an der rechten Wade.



Abb. 23: Einfach angelegte Formen im Nacken, am Hinterkopf und an der Dornenkrone.



Abb. 24: Einfach angelegte Formen an der linken Seite des Oberkörpers.



Abb. 25: Detail des Kopfes.



Abb. 26: Ausgerissenes Holz in der Tiefe der Falten des Lententuchknotens.

rer zum Einsatz. Besonders vielfältig sind die Hohleisen, von denen sechs mit 2, 3, 5, 8, 12 und 20 mm Breite nachgewiesen werden können. Die Spuren der beiden schmalsten finden sich nur in den Haaren, die anderen auch in den Tiefen der Falten. Einige ungleich breite Rillen der feineren Haare, die in einer scharfen Spitze auslaufen, müssen mit einem spitz angeschliffenen Balleisen geschnitten worden sein, was zugleich die in den Tiefen der Rillen zu sehenden Einschnitte belegen.

Am Brustkorb finden sich unterhalb der rechten Achsel einige eingeschnittene Buchstaben: A. R.[?] M. (Abb. 27). Aufgrund ihrer schweren Lesbarkeit ist die Bedeutung nicht nachzuvollziehen. Originale oder spätere Fassungsreste lassen sich in den Tiefen der Buchstaben nicht nachweisen, was Aussagen zur zeitlichen Einordnung verhindert.

Maria

Die Skulptur der Maria ist aus einem Eichenstamm gearbeitet. Originale Anstückungen gibt es nicht. Bei Betrachtung der Ober- und Unterseite zeigen sich kaum Anhaltspunkte für eine Befestigung während der bildhauerischen Ausführung. Einziger Hinweis ist ein dreieckiger Abdruck in der Standfläche (Abb. 16), der aber aufgrund seiner geringen Größe (2,5 × 0,2 cm) diese Funktion nicht allein erfüllen kann und dieser auch nicht mit Sicherheit zuzuordnen ist. Für die Bearbeitung ist eine einfache liegende Lagerung auf einer Werkbank oder Böcken vorstellbar. Möglich ist ebenso eine mehr oder weniger geneigte Position (vgl. Baudry / Bozo 1978, Abb. 3, S. 6; Abb. 5, S. 149; Abb. 6, S. 151). Die Befestigung erfolgte wohl mit Eisenklammern, wie es ein Holzschnitt von Erhard Schön demonstriert (Geisberg 1974, S. 1127). Wenn gleich dieser etwa drei Jahrhunderte später entstand, ist das eine auch im 13. Jahrhundert gebräuchliche Befestigungsart. Je zwei an den beiden hinteren Seiten des Mantels sichtbare eckige Löcher stammen mit hoher Wahrscheinlichkeit von solchen Eisenklammern (Abb. 28).

In der Sockelzone ist eine etwa 21 cm hohe Zone im Vollholz belassen. Darüber beginnt die fast rechteckige kastenartige Höhlung der Rückseite und endet unterhalb der Schulter (Abb. 29). Der äußeren Form folgend erweitert sie sich nach innen. Bei dieser Höhlung war die Zugänglichkeit komplizierter als beim Kreuzifix. Die Tiefen wurden ebenfalls mit dem Beil eingeschlagen, und das



Abb. 27: Buchstaben an der Seite des Corpus.

Holz im Anschluss mit der Dechsel entfernt. Zusätzlich zu der flachen, verwendete der Bildhauer hier noch eine kleinere Dechsel von etwa 4,5 cm Breite. Diese war am Fuß nur leicht und an den Ecken asymmetrisch um 90° gebogen (Abb. 30). Außerdem kann man noch die Abdrücke von zwei Balleisen mit ca. 2 bzw. 4 cm Breite identifizieren. Spuren eines fünften Werkzeugs hinterließ ein Bohrer von etwa 2 cm Breite und gleicher Höhe (Abb. 31). Dieser Bohrer mit seiner prägnanten U-Form schließt sich an den offenen Enden etwas und ist unten in einem kleineren Radius angeschliffen, wodurch eine leicht ovale Form entsteht.

Für die Rückseite war ein plastisch gearbeitetes Brett unverzichtbar, da das Bildwerk frei auf dem Triumphbalken stand und damit von hinten und unten gesehen werden konnte. Aus den vorhandenen Spuren ist für das Deckbrett eine Länge von knapp 130 cm zu rekonstruieren. Das Brett reichte nicht bis zum unteren Rand der Skulptur. Es überdeckte die Aushöhlung unten etwa 4, oben ca. 2 cm. Rückseitig wurde für das Brett eine glatte Auflagefläche geschaffen, die 1 bis 6 cm breit ist. Von der Seite betrachtet laufen die beiden Längsseiten der Auflagefläche nicht völlig parallel, wodurch das Brett leicht unter Spannung stand. Das Brett war verleimt und zusätzlich mit sechs eckigen Holzdübeln befestigt. Zwei der Dübel sind an der Innenseite der Höhlung sichtbar. Auffällig ist die teilweise weiße Färbung der Dübel und der Klebeflächen, die auf einen mit Füllstoff versetzten Leim zurückzuführen ist, wie



Abb. 28: Eckiges Loch einer Eisenklammer an der linken Seite des Mantels



Abb. 29: Rückseitenaushöhlung der Maria.



Abb. 30: Spuren der Dechsel in der Aushöhlung Marias.

er zum Verleimen der Arm-Corpus-Verbindung gleichfalls Verwendung fand.

Die Dicke des Verschlussbretts betrug an der Schulter nur etwa einen Zentimeter. Das belegt ein Falz zwischen Gewandfalten und Auflagefläche, der auch auf der rechten Seite auftritt. Hier erreicht die überstehende Falte eine Dicke von etwas mehr als einen Zentimeter. Diese Brettstärke trifft aber nur für die beiden Bereiche zu, wo das Brett an überstehendes Holz anschloss. An allen übrigen Stellen lief es flach aus und integrierte sich so in den Formverlauf der Skulptur. Um genügend Material für eine schnitzerische Umsetzung zur Verfügung zu haben, musste die Stärke nach der Mitte zunehmen, doch kann die Plastizität nur relativ flach und formal einfach gewesen sein, wie es bereits die Formulierung der seitlichen Mantelfalten andeutet. Die Konturen der Auflagefläche offenbaren, dass das Brett nicht rechteckig war, sondern sich der äußeren Form der Skulptur anpasste.



Abb. 31: Spuren des Bohrers in der Aushöhlung Marias.

Charakteristisch ist die relativ grobe Behandlung der Oberfläche, die in ähnlicher Art auch am Kruzifix auftritt. An vielen Stellen entsteht der Eindruck, dass die plastische Formulierung zumeist mit wenigen Schnitten erfolgte, was der Holzoberfläche einen lebhaften, fast expressiven Charakter verleiht. Wie beim Christus sind die Falten oft nur facettenartig gearbeitet und wirken in den Tiefen und Hinterschneidungen schwer zugänglicher Bereiche grob und unfertig. Besonders in den Unterschneidungen der Falten wurden die Späne mehr weggerissen oder ausgebrochen als geschnitten (Abb. 32). Wiederum lassen sich die abgebrochenen Späne und abstehende Holzungen erkennen. Diese charakteristische Bearbeitungsweise ist mit der des Kruzifixes identisch und ein wichtiger handwerklicher Anhaltspunkt für die Zusammengehörigkeit beider Skulpturen. Unmittelbar unter dem linken Ellenbogen gibt es eine Durchschnitzung.

Die endgültige Ausarbeitung der Außenseiten der Skulptur geschah relativ zügig unter weitgehendem Verzicht auf eine exakte Glättung der Oberfläche. Dabei beließ der Bildhauer selbst die groben Kerben der Beilhiebe, die besonders deutlich an den Mantelrückseiten auftreten (Abb. 29). Nur wenige Zonen zeigen eine glatte Bearbeitung, wie im Gesicht oder einigen eng am Körper anliegenden Tuchpartien. Analog zum Christus gliedern eingeschnittene Kerben die Haare. Die Gestaltung von Details des Gesichtes ist weniger plastisch als am Christus. Das Gewand kennzeichnet ein lebhafter Wechsel verschieden ausgebildeter Falten, unterbrochen von wenigen glatten Flächen, die bisweilen die Vorstellung eines sich



Abb. 32: Ausgerissenes Holz in den Tiefen der Falten Marias.

darunter abzeichnenden Körpers erwecken. Deutlich erkennbar ist dies an der rechten Schulter, am Unterbauch, am linken Ellenbogen oder am rechten Knie. Die für die feineren Haare des Christus verwendeten Hohleisen kamen bei der Maria nicht zum Einsatz. Wahrscheinlich verwendete der Bildhauer hier nur das spitze Balleisen. Die Werkzeugspuren im Gewand sind mit denen am Kruzifix identisch. Für die Mulde des Schmucksteins am Saum des Halsausschnitts wurden mit kleineren Hohleisen oder Bohrern Löcher vorgestochen, anschließend die Vertiefung mehr herausgebrochen als geschnitten.

Die beschriebenen charakteristischen Werkspuren und Bearbeitungsmerkmale sind beiden Skulpturen gemeinsam und ein wichtiger handwerklicher Anhaltspunkt für deren Zusammengehörigkeit. Auch die sehr eigenwillige Realisierung der Fassung mit ihren spezifischen Besonderheiten, die im zweiten Teil des Artikels ausführlich betrachtet werden soll, bietet einen eindeutigen Beleg für die zeitgleiche Ausführung in einer Werkstatt. Die Diskussion künstlerisch-formaler Besonderheiten der beiden Werke ist ebenfalls Gegenstand des zweiten Teils.

Literatur

- Baudry, Marie-Thérèse / Bozo, Dominique: *La sculpture. Methode et vocabulaire*. Paris 1978.
- Beenken, Hermann: *Der Meister von Naumburg*. Berlin 1939.
- Beer, Manuela: *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*. Regensburg 2005.
- Bergner, Heinrich (Bearb.): *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Naumburg*. Halle 1903. S. 222–224.
- Bergner, Heinrich: *Naumburg und Merseburg*. (= *Berühmte Kunststätten*, Bd. 47). Leipzig 1909.
- Danz, Karoline: Konrad Riemann – ein Protagonist auf dem Gebiet der Untersuchung und Dokumentation der Skulpturenpolychromie des Mittelalters. In: Danzel, Thomas / Herm, Christoph / Huhn, Annemarie (Hg.): *Polychrome Steinskulptur des 13. Jahrhunderts*. Beiträge zur Tagung des Naumburg Kollegs vom 13. bis 15. Oktober 2011 in Naumburg/Saale. Zittau 2011. S. 131–142.
- Dehio, Georg: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. Bd. 1, Mitteldeutschland. 2. Auflage, Berlin 1914.
- Demmler, Theodor (Hg.): *Die Bildwerke des Deutschen Museums*. Bd. 3. Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Großplastik. Berlin, Leipzig 1930.
- Dobenecker, Otto (Bearb. u. Hg.): *Regesta diplomatica necnon epistolaria historiae Thuringiae*. Bd. 3 (1228–1268). Jena 1925. (Reprint: Vaduz/Liechtenstein 1986).
- Doering, Oskar: Bericht des Provinzialkonservators Dr. O. Döring über die Amtsthätigkeit vom 25. Februar 1899 bis 24. Januar 1900. In: *6. Jahresbericht des Vereins zur Erhaltung der Denkmäler der Provinz Sachsen für 1899–1900*. Magdeburg 1900.
- Ehlich, Volker / Pohl Margret: Restaurierungsbericht. Akten der Restaurierungswerkstatt der Skulpturensammlung und des Museums für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin. [Datiert 8.7.1981]

- Fründt, Edith / Knuth, Michael: *Deutsche und italienische Bildwerke des Mittelalters. Die Kunstwerke des Gröninger Saals*. Berlin 1985.
- Geisberg, Max / Rev. and ed. by Walter L. Strauss: *The German Single-leaf woodcut. 1500–1550*. Vol. 3, G. 1180, S. 1127. New York 1974. Im Internet verfügbar unter der URL: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Schoen,+Erhard%3A+Ungehobelter+Mann> [Stand 09.07.2015]
- Goldschmidt, Adolph: Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*. Bd. 36, S. 136–152. Berlin 1915.
- Hanspach, Ellen: *Gespräche mit dem Restaurator Wolf-Dieter Kunze*. Unveröffentlichte Seminararbeit der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Dresden 2005.
- Hellmann, S.: Vernachlässigung von Kunstschätzen in Naumburg. In: *Die Denkmalpflege*. 12, 1910, S. 54f.
- Hütter, Elisabeth / Magirius, Heinrich: *Der Wechselburger Lettner. Forschungen und Denkmalpflege*. Weimar 1983.
- Klein, Peter (Universität Hamburg, Ordinariat Holzbiologie): Bericht über die dendrochronologische Untersuchung der Skulptur „Christus am Kreuz“. Akten der Skulpturensammlung und des Museums für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin. [Datiert: 11.09.1998]
- Klein, Peter (Universität Hamburg, Ordinariat Holzbiologie): Bericht über die dendrochronologische Untersuchung der Skulptur „Heilige Maria“. Akten der Skulpturensammlung und des Museums für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin. [Datiert: 11.09.1998]
- Kunz, Tobias: Zum Kontext der Triumphkreuzgruppe aus der Naumburger Moritzkirche. In: *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*. Band 3. Petersberg 2012. S. 282–299.
- Kunz, Tobias (Bearb.) / Böhl, Marion / Buczynski, Bodo / Jehle, Hiltrud / Jendritzki, Gerd / Köcher, Dieter / Leukers, Klaus / Weber, Helgard (technologische Beiträge): *Bildwerke nördlich der Alpen 1050 bis 1380. Kritischer Bestandskatalog*. Petersberg 2014.
- Kunze, Wolf-Dieter: Restaurierungsbericht über „Naumburger Kruzifix“, J.Nr. 7089, restauriert April – September 1959 von Restaurator K u n z e. Akten der Restaurierungswerkstatt der Skulpturensammlung und des Museums für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin. [Datiert 18.9.1959]
- Kunze, Wolf-Dieter: Die Restaurierung des Naumburger Kruzifix. In: *Kunstmuseen der Deutschen Demokratischen Republik*. Mitteilungen und Berichte. S. 113–116. Leipzig 1961.
- Lambacher, Lothar: „Erwerbung dringend wünschenswert ...“ Eine Bestandsaufnahme zur Museums- und Forschungsgeschichte der Triumphkreuzgruppe aus der Naumburger Moritzkirche. In: Hartmut Krohm (Hg.): *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgußsammlung*. Berlin 1996. S. 389–430.
- Maedebach, Heino (Wiss. Bearbeitung): *Deutsche Bildwerke aus sieben Jahrhunderten*. Berlin 1958.
- Magirius, Heinrich: *Der Freiberger Dom*. Weimar 1972.
- Niehr, Klaus: *Die mitteldeutsche Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*. Weinheim 1992.
- Pinder, Wilhelm: *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik*. Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen. Bd. 1. Leipzig 1943.
- Püschel, Gernot: *Erhaltungs- und Präsentationskonzept für die Gipskopie eines mittelalterlichen Kruzifixus aus der Moritzkirche in Naumburg*. Diplomarbeit in der Studienrichtung Konservierung und Restaurierung von Objekten aus Stein. Fachhochschule Potsdam, Fachbereich Architektur und Städtebau, Studiengang Restaurierung. Potsdam 2008.
- Riemann, Konrad: Die Triumphkreuzgruppe im Dom zu Halberstadt. Beobachtungen bei der Instandsetzung. In: Hütter, Elisabeth / Löffler, Fritz / Magirius, Heinrich (Hg.): *Kunst des Mittelalters in Sachsen*. Festschrift Wolf Schubert. Weimar 1967. S. 236–246.
- Untersuchungsbericht für den Katalog Deutsche Bildwerke aus sieben Jahrhunderten. Akten der Restaurierungswerkstatt der Skulpturensammlung und des Museums für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin. [Undatiert, etwa 1958]
- Untersuchungsbericht 33_032310 des Rathgen-Forschungslabors. Akten der Skulpturensammlung und des Museums für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin. [Datiert 10.08.2010]
- Volbach, Wolfgang Fritz: *Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums*. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Berlin 1930)

Fotonachweis

Abbildung 3, 4, 6, 9: Fotoarchiv der Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Abbildung 9: Walter Steinkopf)

Abbildung 7 u. 10–14: Restaurierungsdokumentation der Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

Alle anderen: Dieter Köcher

Corresponding author:
Dieter Köcher (d.koecher@smb.spk-berlin.de)