



Studiengang Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft

Gabriel Angler: Die Tabula Magna aus Tegernsee.

Kunsttechnische Untersuchung der
*Kreuzannagelung/Geißelung des Heiligen
Quirinus*

Bachelor's Thesis

HANNA WEIDENBACHER

Erstprüfer: Prof. Dipl.-Restaurator Erwin Emmerling

Zweitprüfer: Dipl.-Restauratorin Catharina Blänsdorf

Betreuung: Restauratorin Regina Bauer-Empl

Inhalt

1	Einführung.....	4
2	Das Tegernseer Hochaltarretabel des Gabriel Angler	5
2.1	Kloster Tegernsee	5
2.2	Gabriel Angler	6
2.3	Tabula Magna	8
2.3.1	Anordnung der Tafeln.....	20
3	Die Tafel <i>Kreuzannagelung Christi/Geißelung des Heiligen Quirinus von Tegernsee</i>	28
3.1	Geschichte der Tafel <i>Kreuzannagelung Christi/Geißelung des Heiligen Quirinus</i> des Gabriel Angler.....	29
3.2	Kreuzannagelung Christi	29
3.2.1	Darstellung in der bildenden Kunst.....	29
3.2.2	Ikongrafische Beschreibung der <i>Kreuzannagelung Christi</i>	30
3.3	Heiliger Quirinus von Tegernsee	30
3.3.1	Die Legende des Heiligen Quirinus von Tegernsee.....	31
3.3.2	Darstellung in der bildenden Kunst.....	32
3.3.3	Ikongrafische Beschreibung der <i>Geißelung des Heiligen Quirinus</i>	32
4	Kunsttechnische Beschreibung der <i>Kreuzannagelung Christi</i>	33
4.1	Bildträger.....	34
4.2	Grundierung	36
4.3	Unterzeichnung	37
4.4	Malschicht	40
4.4.1	Bisherige Forschung zur Malerei	41
4.4.2	Malschicht der <i>Kreuzannagelung</i>	41
4.5	Pressbrokat.....	45
4.6	Maßwerk	47
4.6.1	Bisheriger Forschungsstand nach MÖHRING.....	48
4.6.2	Bisheriger Forschungsstand des Bayerischen Nationalmuseums.....	49
4.6.3	Ritzungen auf der <i>Kreuzannagelung</i>	50
4.7	Überzüge	53
5	Spätere Veränderungen der <i>Kreuzannagelung</i>	53
5.1	Verkleinern der Tafel.....	53
5.2	Übermalung.....	54
5.3	Überzüge	61
5.4	Restaurierung.....	61
6	Zustandsbeschreibung der <i>Kreuzannagelung</i>	62
6.1	Bildträger.....	62

6.2	Malschicht	62
6.2.1	Malschichtverlust.....	66
6.2.2	Thesen von HELMUT MÖHRING.....	68
6.2.3	Forschung am Bayerischen Nationalmuseum München.....	68
6.2.4	Übertragbarkeit bisheriger Thesen auf die <i>Kreuzannagelung</i>	69
6.3	Pressbrokat.....	70
6.4	Überzüge	74
7	Kunsttechnische Beschreibung der <i>Geißelung des Heiligen Quirinus</i>	77
7.1	Bildträger.....	77
7.2	Grundierung	77
7.3	Unterzeichnung	77
7.4	Malschicht	79
7.5	Vergoldete Sonne	81
7.6	Plastische Aufsätze	83
7.7	Überzüge	84
8	Spätere Veränderungen der <i>Geißelung des Heiligen Quirinus</i>	84
8.1	Verkleinerung der Tafel	84
8.2	Übermalungen.....	85
8.3	Restaurierungen.....	85
9	Zustandsbeschreibung der <i>Geißelung des Heiligen Quirinus</i>	85
9.1	Bildträger.....	85
9.2	Malschicht	86
9.3	Überzüge	92
10	Anmerkungen zur Konservierung und Restaurierung	93
11	Schlussbetrachtung.....	95
12	Literatur.....	97
13	Bildnachweis	101
14	Tabellennachweis.....	101
15	Anhang.....	102
15.1	Geschichte der einzelnen Tafeln der Tabula Magna.....	102
15.2	Herstellung von Pressbrokat nach dem <i>Liber Illuministarum</i>	104
15.3	Holzartenbestimmung	107
15.4	Malschichtproben	109
15.4.1	Übersicht.....	110
15.4.2	Analyse	112

Kurzfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einem Seitenflügel des Choraltars der ehemaligen Klosterkirche des Benediktinerstifts Tegernsee. Das wandelbare Flügelretabel, das aufgrund seiner Ausmaße von ca. sechs auf sechs Meter auch „Tabula Magna“ genannt wird, wurde 1444/45 vom Münchner Maler Gabriel Angler geschaffen. Die Tabula Magna gilt, zusammen mit der restlichen spätgotischen Ausstattung der Klosterkirche Tegernsee, als größter künstlerischer Auftrag an Münchner Maler im 15. Jahrhundert. Ursprünglich zeigte der Choraltar auf der Festtagsseite die Passion Christi und auf der Werktagsseite die Legende des Heiligen Quirinus von Tegernsee, dem Schutzpatron des Klosters. Das Retabel wurde Ende des 17. Jahrhunderts abgebaut und die einzelnen Tafeln in den folgenden Jahrhunderten auf verschiedene Museen verteilt. Die in dieser Arbeit untersuchte Tafel zeigt auf der Festtagsseite die Kreuzannagelung Christi und auf der Werktagsseite die Geißelung des Heiligen Quirinus von Tegernsee. Das ungrundierte Holztafelgemälde, das im Barock teilweise übermalt wurde, war ursprünglich mit Pressbrokatapplikationen und vermutlich auch mit einem plastischen Maßwerk verziert. In die kunsttechnische Untersuchung wird auch die bisherige Forschung, die sich mit den übrigen Tafeln der Tabula Magna beschäftigte, mit einbezogen.

Abstract

The thesis at hand studies a side wing of the choir altar originally located at the former abbey church of the Benedictine monastery Tegernsee. The folding altarpiece - also called “Tabula Magna” due to its dimensions of six by six meters - was created in 1444/45 by the Munich painter Gabriel Angler. The “Tabula Magna”, along with the other late gothic décor for the Tegernsee abbey church, is considered to have been the biggest order to Munich painters in the 15th century. The chancel altar originally showed the Passion of Christ on the open view and the martyrdom of Saint Quirinus of Tegernsee, the monastery's patron, on the closed view. The retable was dismantled towards the end of the 17th century and the single panels were distributed among different museums during the following centuries. The panel examined in this thesis shows Christ being nailed to the cross on the front side and the lashing of Saint Quirinus of Tegernsee on the rear side. The panel does not have a gesso ground. Originally it was decorated with tin-relief applications and presumably with a three-dimensional tracery. It was partly painted over in the baroque era. Earlier studies on other panels of the “Tabula Magna” are included in the analysis of the art technique.

1 Einführung

Diese Arbeit widmet sich der kunsttechnischen Untersuchung eines Seitenflügels des Choraltars der ehemaligen Klosterkirche Tegernsee, der auf der Festtagsseite die Kreuzannagelung Christi und auf der Werktagsseite die Geißelung des Heiligen Quirinus von Tegernsee zeigt. Das beidseitig bemalte Holztafelgemälde befindet sich heute im Diözesanmuseum Freising. Nach einem einführenden Überblick über die Geschichte des Klosters Tegernsee wird das Leben des Malers Gabriel Angler nachgezeichnet. Die Geschichte der Tabula Magna wird zusammengefasst und verschiedene Theorien zu ihrer ursprünglichen Form vorgestellt. Beide Szenen der hier untersuchten Tafel werden ikonografisch beschrieben. Den Hauptteil der Arbeit nimmt die Betrachtung des kunsttechnischen Aufbaus des Holztafelgemäldes ein. Dafür werden Untersuchungen unter verschiedenen elektromagnetischen Spektren (VIS, UV, IR)¹ durchgeführt und Malschichtproben entnommen. Im Weiteren wird auf spätere Veränderungen und die Erhaltung des Holztafelgemäldes eingegangen. Die bisherige Forschung, die sich mit sechs weiteren Tafeln des Retabels beschäftigte, wird in die Beschreibung mit einbezogen.² Zu möglichen konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen werden einige kurze Anmerkungen gemacht.

Mein Dank gilt Dipl. Restaurator PROF. ERWIN EMMERLING für Anregungen und hilfreiche Kritik sowie DR. CARMEN ROLL und DR. CHRISTOPH KÜRZEDER für den Themenvorschlag und das mir entgegengebrachte Vertrauen. Ein großer Dank gilt REGINA BAUER-EMPL für die ausgezeichnete Betreuung sowie den Mitarbeitern des Diözesanmuseums Freising für jedwede Unterstützung. Dipl. Restauratorin CORNELIA SAFFARIAN, Dipl. Restauratorin CATHARINA BLÄNSDORF und Dipl. Restauratorin CAROLIN HEINEMANN danke ich für Hilfe bei der Analyse der Malschichtproben sowie Korrekturen und Kritik. Desweiteren danke ich Dipl. Restauratorin WIEBKE NEUGEBAUER für fachliche Ratschläge und Anregungen. Restaurator STEFAN SCHUSTER danke ich für die Bereitstellung der IR-Kamera sowie seine geduldigen Erklärungen und Hilfeleistungen. Restaurator AXEL TREPTAU, OLIVER MACK M.A. und Dipl. Restauratorin EVA ORTNER danke ich herzlich für Zugang zu museumsinternen Unterlagen und Informationen. Zuletzt möchte ich meiner Familie und meinen Freunden danken, die in vielfältiger Weise zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben.

¹ VIS: Sichtbares Licht
UV: Ultraviolette Strahlung,
IR: Infrarot-Strahlung

² Besonders erwähnt sei an dieser Stelle die Dissertation von HELMUT MÖHRING (MÖHRING 1997), auf die sich viele der Überlegungen beziehen.

2 Das Tegernseer Hochaltarretabel des Gabriel Angler

Das Hochaltarretabel, das Gabriel Angler 1444/45 für die ehemalige Tegernseer Klosterkirche fertigte, zeigt auf der Werktagsseite die Legende des Heiligen Quirinus von Tegernsee³ und auf der Festtagseite die Passion Christi. Das Retabel wird aufgrund seiner Ausmaße von mindestens sechs auf sechs Meter auch „Tabula Magna“ genannt. Im Folgenden zeigt eine knappe Beschreibung des Klosters Tegernsee die Umstände auf, unter denen das Retabel entstand. Des Weiteren wird das Leben des Malers Gabriel Angler, dem der Altar heute zugeschrieben wird, nachgezeichnet. Anschließend wird die Tabula Magna vorgestellt, wobei der Schwerpunkt auf der Frage nach der originalen Anordnung der einzelnen Bildtafeln liegt.

2.1 Kloster Tegernsee

Das Benediktinerkloster Tegernsee wurde vermutlich 746 n. Chr. durch die Brüder Adalbert und Otakar gegründet, die „*ziemlich sicher [...] dem baierischen Uradel mit starker Bindung an die Karolinger angehörten.*“⁴ 1426 wurde die Abtei vom Kloster Melk ausgehend reformiert. Dafür sandte man den Generalvikar des Bischofs von Freising, Johannes Grünwalder, nach Tegernsee. Auf Grünwalders Drängen hin trat der seit zwei Jahren amtierende Abt Hildebrand Kastner, der es nicht vermocht hatte, die Melker Reform durchzuführen, zurück. Grünwalder erreichte daraufhin die Wahl des 24-jährigen Caspar Aindorfer⁵ zum Abt des Benediktinerstiftes, der es fast 35 Jahre lang leitete.⁶ Aindorfer wurde lange, nach MÖHRING fälschlicherweise, für einen Münchner Patriziersohn gehalten. Der Ursprung der Familie Aindorfer wird heute in den österreichischen Kulturkreis eingeordnet.⁷ Unter der Leitung von Aindorfer wurde nicht nur das Leben der Mönche reformiert, sondern auch die Klosterkirche, deren Chor 1425 eingestürzt war, umgebaut. Der Hochchor, die Krypta, die zweigeschossige südliche Sakristei⁸ sowie der Lettner wurden 1429 erneuert.⁹ 1442 wurden die Gebeine der beiden Klostergründer erhoben und 1457 in ein neues Hochgrab im Langhaus der Kirche, das vom Steinmetz Hans Haldner geschaffen wurde, übertragen.¹⁰ 1444/45 schuf Gabriel

³ Trotz weiterer Heiliger mit dem Namen Quirinus bezieht sich die Bezeichnung „Heiliger Quirinus“ im Folgenden stets auf den Schutzpatron Tegernsees.

⁴ MATHÄSER 1981, S. 16.

⁵ Auch: Kaspar Ayndorffer.

⁶ MATHÄSER 1981, S. 91 ff.

⁷ MÖHRING 1997, S. 146 ff.

⁸ HARRER 1995, S. 66 ff.

⁹ RAMISCH 1993, S. 619 ff.

¹⁰ RAMISCH 1993, S. 619 ff.

Angler das große Retabel für den Choraltar. Der spätere Abt Ayrinschmitz, Nachfolger von Abt Aindorfer, gab 24 Seitenaltäre bei dem Münchner Maler Gabriel Mäleskircher¹¹ in Auftrag. *„Die spätgotische Kirchengestaltung von Tegernsee war wohl der größte künstlerische Auftrag an Münchner Maler im 15. Jahrhundert.“*¹² Die spätgotischen Altäre wurden während der Barockisierung der Klosterkirche ab 1678 abgebaut und durch barocke Altäre ersetzt.

1803 wurde das Kloster Tegernsee im Zuge der Säkularisation aufgelöst.¹³

2.2 Gabriel Angler

Das Geburtsjahr des Malers Gabriel Angler ist nicht sicher überliefert. VOLKER LIECKE¹⁴ vermutet ein Jahr von um 1405, MÖHRING¹⁵ dagegen hält die Jahre um 1410 für plausibler. Dass Angler in München geboren wurde, gilt als wahrscheinlich, *„denn hier ist ein „salwürch“, d.h. ein Plattner und Harnischmacher [...] [namens Conrad Angler] verzeichnet, der evtl. als der Vater von Gabriel zu gelten hat.“*¹⁶ Laut einem Eintrag im Münchner Gerichtsbuch von 1392 kaufte Conrad Angler am 11. Januar 1392 ein Haus in der Kaufingergasse in der *„Inneren Stadt Mariä“*¹⁷, das er bis zu seinem Tod 1418/19 besaß und das vermutlich das Geburtshaus Gabriel Anglers ist. Gabriel Angler wurde wahrscheinlich in München zum Maler ausgebildet, wobei sein Lehrer bis heute unbekannt ist.¹⁸ ALFRED STANGE vermutet in Angler einen Schüler des Meisters der Worcester-Kreuztragung.¹⁹ Bei Anglers *Geißelung des Heiligen Quirinus* seien *„Felder, Wälder und Berge [...] mit einem außerordentlichen Gefühl für Stimmung und Atmosphäre pointilistisch gemalt. Sie bezeugen den Zusammenhang mit der Kunst des Meisters der Worcester-Kreuztragung evident. Nur von ihm [könne] der Maler der tabula magna diese Technik übernommen haben.“*²⁰ Diese Vermutung STANGES lässt sich bis heute jedoch nicht belegen.

¹¹Die Maler Gabriel Angler und Gabriel Mäleskircher wurden von der Forschung lange Zeit verwechselt, da in mittelalterlichen Urkunden oft nur ein Vorname genannt wird. So wird die Tabula Magna in einem Ausstellungskatalog von 1935 (FEUCHTMAYER 1935) noch Gabriel Mäleskircher zugeschrieben. Erst 1981/82 gelang es VOLKER LIECKE, Gabriel Angler als Meister der Tegernseer Tabula Magna zu identifizieren.

¹² STEINER 1999, S. 166.

¹³ HARRER 1995, S. 69 ff.

¹⁴ MÖHRING 1997, S. 12.

¹⁵ MÖHRING 1997, S. 12.

¹⁶ MÖHRING 1997, S. 12.

¹⁷ LIECKE 1982, S. 2.

¹⁸ LIECKE 1982, S. 1 ff.

¹⁹ Worcester-Kreuztragung, heute im Art Institute Chicago,

http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59897?search_no=1&index=0, Stand: 26.07.2015.

²⁰ STANGE 1960, S. 66.

1429 ist ein Aufenthalt des Malers in Nördlingen gesichert, er wird dort als „*moler*“²¹ urkundlich erwähnt. LIEDKE²² vermutet, dass Angler als Geselle in Nördlingen tätig war, nach MÖHRING²³ sind dies jedoch nur Spekulationen. Wann genau Angler nach München zurückgekehrt ist, ist umstritten. Nach LIEDKE²⁴ kann es, aufgrund fehlender Eintragungen in den Steuerbüchern von 1431, nicht vor 1429 gewesen sein. MÖHRING²⁵ widerspricht der These LIEDKES und führt an, dass die Steuerbücher teilweise unvollständig seien, die Jahre 1424 bis 1430 sogar ganz fehlten und Angler aufgrund von Steuererlässen als Zahlung für seine Werke eventuell gar nicht aufgeführt wurde. 1431 erteilte man Angler den Auftrag für den Choraltar der Münchner Frauenkirche, der 1437 vollendet wurde und heute verschollen ist. Die erste urkundliche Erwähnung Anglers in München stammt aus dem Jahr 1434. Darin wird eine Abschlagszahlung für Farben, die Angler in Venedig gekauft hatte, bescheinigt. Diese Reise nach Venedig setzt MÖHRING spätestens im Herbst oder Winter 1433 an. 1438 wird Angler das erste Mal in den Münchner Steuerbüchern erwähnt. Im Jahr 1439 zog er zusammen mit einem Meister Bartholomäus in die „*Innere Stadt Mariae*“.²⁶ Um 1440 schuf er im Auftrag des Klosters Tegernsee ein Kreuzigungsbild für den Lettneraltar, das heute im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlung ist und in der Alten Pinakothek ausgestellt wird.²⁷ 1441 wird Angler in München als Besitzer des Hauses in der Schwabingergasse 1 erwähnt.²⁸ Den großen Choraltar für die Tegernseer Klosterkirche, die sogenannte Tabula Magna, führte er wohl 1444/45 aus.²⁹ Bei seiner 1449 erwähnten Ehe mit „Elspet“ könnte es sich nach MÖHRING auch schon um die zweite Ehe des Malers handeln.³⁰ Sein gleichnamiger Sohn übernahm wohl ab 1450 seine Münchner Malerwerkstatt. In den Jahren 1460 und 1462 wurde Gabriel Angler zum Vorsteher der Malerzunft gewählt. Wegen eines Augenleidens wurde er 1460 vom Arzt Sigmund Gotzkircher behandelt.³¹ Angler starb vermutlich 1462 in München.³²

²¹ MÖHRING 1997, S. 12.

²² LIEDKE 1982, S. 3.

²³ MÖHRING 1997, S. 12.

²⁴ LIEDKE 1982, S. 3.

²⁵ MÖHRING 1997, S. 13.

²⁶ FEUCHTMAYER 1935, S. 14.

²⁷ Kalvarienberg mit den Heiligen Koloman, Quirin, Kastor und Chrysogonus, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 1438,
<http://www.pinakothek.de/gabriel-angler/kalvarienberg-mit-den-hll-koloman-quirin-kastor-und-chrysogonus>, Stand: 26.07.2015.

²⁸ FEUCHTMAYER 1935, S. 14.

²⁹ In älterer Literatur ist oft noch vom „*Meister der Tegernseer Tabula Magna*“ die Rede.

³⁰ MÖHRING 1997, S. 16.

³¹ FEUCHTMAYER 1935, S. 14.

³² STEINER 1999, S. 166.

Im Laufe der Zeit haben Kunsthistoriker Angler verschiedene Werke zugeschrieben. ALOIS ELSSEN vermutete, dass Angler mit dem unbekanntem Meister der Pollinger Tafeln gleichzusetzen sei³³ und HERMANN BEENKEN war der Meinung, Angler habe die Münchner Domkreuzigung geschaffen.³⁴ Die Tabula Magna sowie die Tegernseer Lettnerkreuzigung sind bisher jedoch die einzigen Werke, die Angler eindeutig zugeschrieben werden können.

2.3 Tabula Magna

Das von Gabriel Angler 1444/45 geschaffene Hochaltarretabel des Klosters Tegernsee war ein wandelbares Flügelretabel. Dabei waren die Tafeln in zwei Reihen übereinander angeordnet. Die ursprüngliche Höhe betrug circa sechs Meter, zuzüglich der Höhe der Mensa, der Predella, des Schreins sowie eines eventuell vorhandenen Gesprenge. Die Breite des geöffneten Retabels betrug ebenfalls rund sechs Meter. LIEDKE³⁵ vermutet, dass Angler das Retabel nicht in München, sondern vor Ort in Tegernsee schuf. In den Rechnungsbüchern des Klosters von 1444 finden sich Angaben über Ausgaben für Viktualien, die an einen zeitweise im Kloster weilenden „*Gabrihel malar*“³⁶ gereicht wurden. Daher ist anzunehmen, dass das Kloster Angler für die Dauer der Arbeiten beherbergte und verpflegte.³⁷ Der Umfang der in den Rechnungsbüchern aufgeführten Lebensmittel³⁸ spricht dafür, dass sich Angler nicht alleine, sondern mit seinen Lehrlingen und Gesellen in Tegernsee aufhielt.

Die Festtagsseite des Retabels zeigte auf zwei übereinander angeordneten querrchteckigen Mitteltafeln die Kreuztragung und die Kreuzigung Christi. Die beiden Außenflügel zeigten auf hochrechteckigen Tafeln das Gebet Christi am Ölberg, die Entkleidung, die Kreuzannagelung sowie die Auferstehung Christi. Auf der Werktagsseite war in vier Szenen das Leben des Heiligen Quirinus, des Kirchenpatrons von Tegernsee, zu sehen: Die Ermordung des Vaters Philippus Arab durch Kaiser Decius³⁹, die Geißelung und die Enthauptung des Quirinus durch Kaiser Claudius II. Gothicus sowie das Wunder bei der Überführung der Reliquien in die Tegernseer Klosterkirche .

³³ ELSSEN 1941, S. 219–225.

³⁴ BEENKEN 1950/51, S. 121–126.

³⁵ LIEDKE 1982 S. 26.

³⁶ LIEDKE 1982 S. 26.

³⁷ LIEDKE 1982 S. 26.

³⁸ U. a. 23 Laib Käse, 100 Pfund Renken (Fisch, gefangen im Tegernsee), zwei Maß Honig, 15 Pfund Talg, mehrere Scheffel Weizen. Vgl. dazu LIEDKE 1982, S. 26.

³⁹ In älterer Literatur, u.a. bei FEUCHTMAYR 1935 und LIEDKE 1982, ist die Szene der Ermordung des Vaters Philippus Arab fälschlicherweise noch als „*Ermordung des Moabiterkönigs Eglon durch Ehud*“ betitelt.

Darstellungen der Passion Christi mit Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons zu kombinieren, ist typisch für süddeutsche Schreinaltäre der Spätgotik. Meist war die Passion jedoch auf der Werktagsseite zu sehen, während die Festtagsseite das Leben des Kirchenpatrons zeigte. Die Tegernseer Tabula Magna kehrt diese typische Anordnung um. Dass die Passion den zentralen Platz erhielt, hängt wohl zum einen mit der ausgeprägten Kreuzverehrung der Melker Reformbewegung zusammen. Zum anderen wurde das Kreuz im Kloster Tegernsee besonders verehrt, da man dort eine Reliquie mit einem Kreuzpartikel besaß.⁴⁰

Bei der Barockisierung der Klosterkirche im 17. Jahrhundert wurde der Choraltar abgebaut. Der originale Rahmen, die Predella, die Mensa sowie sonstiges Beiwerk des Altares wurden dabei entfernt und sind nicht erhalten. In dieser Zeit übermalte man wohl den originalen Hintergrund der Festtagsseite. Diese aufwendige Umgestaltung lässt vermuten, dass der Altar in barocker Form neu errichtet wurde. Für die Jahre 1692 und 1716 sind neue Hochaltarweihen überliefert. Eventuell wurde die Tabula Magna also 1692 in barocker Form als interimistischer Hochaltar geweiht.⁴¹ Möglicherweise wurden die Tafeln auch damals bereits einzeln in der Kirche und im Kloster aufbewahrt. MÖHRING erwähnt außerdem eine undatierte Quelle, die besagt, dass die Tafeln nach ihrem Abbau einzeln in der Sakristei der Klosterkirche hingen.⁴²

Nach der Klosteraufhebung 1803 wurden die Tafeln zuerst in die Staatlichen Gemäldesammlungen nach Schloss Schleißheim⁴³ gebracht und anschließend auf mehrere Museen verteilt. 1935 wurden alle Tafeln noch einmal für eine Ausstellung in der Neuen Staatsgalerie⁴⁴ in München vereinigt.⁴⁵ Die in vorliegender Arbeit behandelte Tafel mit den Darstellungen der Kreuzannagelung Christi sowie der Geißelung des Heiligen Quirinus wurde 1852 versteigert.⁴⁶ Zu Geschichte und Verbleib der übrigen Tafeln s. Anhang Kapitel 15.1.

⁴⁰ STEINER 1999, S. 166–168.

⁴¹ MÖHRING 1997, S. 25.

⁴² STANGE 1960, S. 65.

⁴³ MÖHRING 1997, S. 11.

⁴⁴ Neue Staatsgalerie am Königsplatz, heute Staatliche Antikensammlungen.

⁴⁵ FEUCHTMAYER 1935.

⁴⁶ STEINER 1999, S. 166.



Abb. 1: Gabriel Angler: Christus am Ölberg



Abb. 2: Gabriel Angler: Kreuztragung Christi



Abb. 3: Gabriel Angler: Entkleidung Christi



Abb. 4: Gabriel Angler: Kreuzannagelung Christi



Abb. 5: Gabriel Angler: Kreuzigung Christi



Abb. 6: Gabriel Angler: Auferstehung Christi



Abb. 7: Gabriel Angler: Ermordung des Philippus Arab



Abb. 8: Gabriel Angler: Geißelung des Heiligen Quirinus von Tegernsee



Abb. 9: Gabriel Angler: Enthauptung des Heiligen Quirinus von Tegernsee



Abb. 10: Gabriel Angler: Reliquienwunder bei der Überführung des Leichnams
des Heiligen Quirinus von Tegernsee

2.3.1 Anordnung der Tafeln

Über die Anordnung der sechs Tafeln gibt es drei unterschiedliche Theorien, von denen bisher keine eindeutig verifiziert werden konnte.⁴⁷ Obwohl bis auf die Tafel mit den Darstellungen der Kreuzannagelung und der Geißelung des Heiligen Quirinus alle Tafeln „gespalten“ wurden, lassen sich heute Vorder- und Rückseiten aufgrund ihrer unterschiedlichen Maße sowie ihrer Provenienz zweifelsfrei einander zuordnen (Tabelle 1).⁴⁸

Tabelle 1: Übersicht über die einzelnen Tafeln der Tabula Magna

Festtagsseite	Werktagsseite	Eigentümer	Standort	Maße (H x B) ⁴⁹
Christus am Ölberg	Enthauptung des Heiligen Quirinus	Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr.: 7573 a, b	Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr.: L10/213, L10/215	189 x 122 cm
Kreuztragung Christi	Lateinische Inschrift	Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr.: 1436	Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr.: L BStGS 1436	185,5 x 267 cm
Entkleidung Christi	Reliquienwunder bei der Beisetzung des Heiligen Quirinus	Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.Nr.: 7574 a, b	Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr.: L10/214, L10/216	189 x 122 cm
Kreuzannagelung Christi	Geißelung des Heiligen Quirinus	Pfarrkirchenstiftung Bad Feilnbach	Diözesanmuseum Freising, Inv. Nr.: L9901	186 x 120 cm
Kreuzigung Christi	Lateinische Inschrift	Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr.: 1434	Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr.: Gm1055	186,5 x 268 cm
Auferstehung Christi	Ermordung des Philippus Arab	Bode-Museum Berlin?, Inv. Nr.: ?	Berlin?	187 x 123 cm

⁴⁷ Die Einzelfotos der folgenden Rekonstruktionen sind aufgrund verschiedener Fotografie-situationen teilweise in unterschiedlichen Maßstäben abgebildet. Für die tatsächlichen Maße siehe Tabelle 1.

⁴⁸ MÖHRING 1997, S. 33.

⁴⁹ Maße (ohne Rahmen) nach FEUCHTMAYR 1935, S. 28 ff., außer *Kreuzannagelung/Geißelung des Heiligen Quirinus*.

Rekonstruktion nach FEUCHTMAYR

Der erste Rekonstruktionsversuch stammt von KARL FEUCHTMAYR aus dem Jahr 1935. Allerdings betrachtet er lediglich die Festtagsseite und lässt die Quirinus-Seite völlig außer Acht. Er schlägt eine rechtsläufige Leseweise der Passion in chronologischer Reihenfolge von oben nach unten vor.⁵⁰ Auch VOLKER LIEDKE⁵¹ hält FEUCHTMAYRS Rekonstruktionsweise für die richtige, begründet dies jedoch lediglich damit, dass dieser Aufbau „*eigentlich logisch*“⁵² sei und ein anderes Kompositionsschema „*in krassem Gegensatz zu den szenischen Anordnungen bei allen übrigen Altären altbairischer Herkunft stehen [würde]*“.⁵³



Abb. 1-6: Rekonstruktion der Festtagsseite nach FEUCHTMAYR

Tab. 2: Rekonstruktion der Festtagsseite nach FEUCHTMAYR

<i>Ölberg</i>	<i>Kreuztragung</i>	<i>Entkleidung</i>
<i>Kreuzannagelung</i>	<i>Kreuzigung</i>	<i>Auferstehung</i>

⁵⁰ FEUCHTMAYR 1935, S. 28–34.

⁵¹ LIEDKE 1982.

⁵² LIEDKE 1982, S. 9.

⁵³ LIEDKE 1982, S. 9.

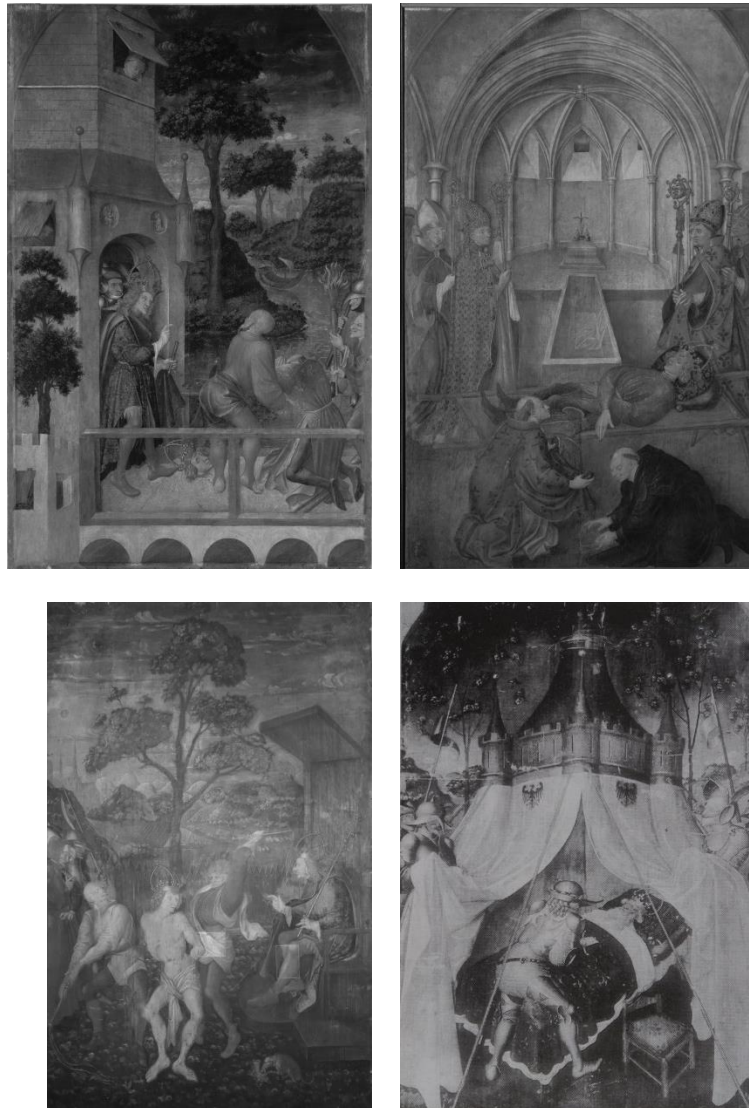


Abb. 7-10: Rekonstruktion der Werktagsseite nach FEUCHTMAYR

Tab. 3: Rekonstruktion der Werktagsseite nach FEUCHTMAYR

<i>Enthauptung des Heiligen Quirinus</i>	<i>Reliquienwunder</i>
<i>Geißelung des Heiligen Quirinus</i>	<i>Ermordung des Philippus Arab</i>

Rekonstruktion nach STANGE/MÖHRING

HELMUT MÖHRING folgt der rechtsläufigen Leseart von FEUCHTMAYR, vertauscht jedoch die obere und die untere Zeile. Diese Anordnung der Tafeln hat schon ALFRED STANGE 1960 vorgeschlagen, jedoch ohne sie zu begründen.⁵⁴ MÖHRING folgt der These STANGES und verweist auf die Inschrift auf der Rückseite der beiden Mitteltafeln und merkt an, dass sich der Schlussvers der Inschrift auf der Rückseite der *Kreuztragung* befindet, die somit unten angeordnet werden müsse.

Außerdem sei bei der Darstellung der *Kreuztragung* das Kreuzesholz wesentlich besser sichtbar und präsenter als auf der *Kreuzigung*. Die Anordnung der *Kreuztragung* direkt über der Mensa würde so in direktem Bezug zu der 1456 gelieferten Monstranz mit einem Partikel des Kreuzesholzes Christi stehen, die auf der Altarmensa präsentiert wurde.

MÖHRING bezieht auch die Anordnung der Quirinus-Tafeln mit in seine Überlegungen ein. Dass sich so in der oberen Zeile, mit der *Geißelung* links und der *Ermordung des Philippus Arab* rechts, keine rechtsläufige chronologische Leseart ergeben würde, sieht MÖHRING nicht als Widerspruch. Die heutige Lesegewohnheit müsse sich nicht zwangsläufig in der mittelalterlichen Sakralkunst wiederfinden.

MÖHRING begründet die Anordnung der *Enthauptung Quirini* und des *Reliquienwunders* in der unteren Zeile mit der sich so ergebenden Nähe zur Mensa und zur liturgischen Handlung. Ein Kopf-Reliquiar sowie eine Blut-Monstranz des Heiligen Quirinus aus dem Tegernseer Klosterschatz, die die Echtheit der auf dem Retabel dargestellten Legende verifizieren sollen, sieht MÖHRING im direkten Bezug zur Darstellung auf der Werktagsseite des Retabels. Die Bildkomposition der *Enthauptung* legt den Fluss Tiber so an, dass der Kopf des Heiligen direkt auf den unteren Bildrand und somit auf die Hochaltarmensa zutreiben würde. Auch die Blutstropfen beim *Reliquienwunder* würden kompositorisch direkt nach unten auf die Mensa fallen, wo, wie MÖHRING vermutet, an Quirinus-Feiertagen die beiden Kultgeräte aufgestellt wurden. Laut MÖHRING lasse sich durch die Betrachtung der Inschrift auf der Rückseite und den Bezug der Bilddarstellungen zu den auf der Mensa präsentierten Kultgeräten seine These der Tafelanordnung eindeutig belegen.⁵⁵

⁵⁴ STANGE 1960, S. 64.

⁵⁵ MÖHRING 1997, S. 33 ff.



Abb. 4, 5, 6, 1, 2, 3: Rekonstruktion der Festtagsseite nach STANGE/MÖHRING

Tab. 4: Rekonstruktion der Festtagsseite nach STANGE/MÖHRING

<i>Kreuzannagelung</i>	<i>Kreuzigung</i>	<i>Auferstehung</i>
<i>Ölberg</i>	<i>Kreuztragung</i>	<i>Entkleidung</i>



Abb. 8, 7, 9, 10: Rekonstruktion der Werktagsseite nach STANGE/MÖHRING

Tab. 5: Rekonstruktion der Werktagsseite nach STANGE/MÖHRING

<i>Geißelung des Heiligen Quirinus</i>	<i>Ermordung des Philippus Arab</i>
<i>Enthauptung des Heiligen Quirinus</i>	<i>Reliquienwunder</i>

Rekonstruktion nach RAMISCH

Der Rekonstruktionsversuch von HANS RAMISCH geht von einer chronologischen Anordnung der Quirinus-Legende (*Ermordung des Vaters, Geißelung, Enthauptung, Reliquienwunder*) auf der Werktagsseite von links oben nach rechts unten aus. Dieses Schema entspricht, bis auf das Vertauschen der *Kreuzannagelung* mit der *Auferstehung*, der Rekonstruktion STANGES/MÖHRINGS. Für die Festtagsseite würde sich so allerdings keine chronologische Folge nach dem Lesesinn von links oben nach rechts unten ergeben. Die Leidensgeschichte

Jesu wäre in der unteren Zeile rechtsläufig dargestellt, in der oberen Zeile linksläufig. RAMISCH bezeichnet die Anordnung der Passion gegen den eigentlichen Lesesinn als „hierarchisch-heraldisch“⁵⁶ und rechtfertigt sie wie folgt: Die links oben angeordnete Szene der Auferstehung, die „inhaltlich bedeutsamste Szene [würde somit] [...] den höchsten und vornehmsten Platz, heraldisch rechts oben“⁵⁷ einnehmen. Alle anderen Szenen würden somit auf die Auferstehung „zulaufen“⁵⁸. „Diese Rekonstruktion der Szenenfolge [hätte] gegenüber anderen Versuchen den Vorzug, auf beiden Flügelseiten eine sinnvolle Bildfolge zu ergeben.“⁵⁹



Abb. 6, 5, 4, 1, 2, 3: Rekonstruktion der Festtagsseite nach RAMISCH

Tab. 6: Rekonstruktion der Festtagsseite nach RAMISCH

<i>Auferstehung</i>	<i>Kreuzigung</i>	<i>Kreuzannagelung</i>
<i>Ölberg</i>	<i>Kreuztragung</i>	<i>Entkleidung</i>

⁵⁶ RAMISCH 1993, S. 621.

⁵⁷ RAMISCH 1993, S. 621.

⁵⁸ RAMISCH 1993, S. 621.

⁵⁹ RAMISCH 1993, S. 621.

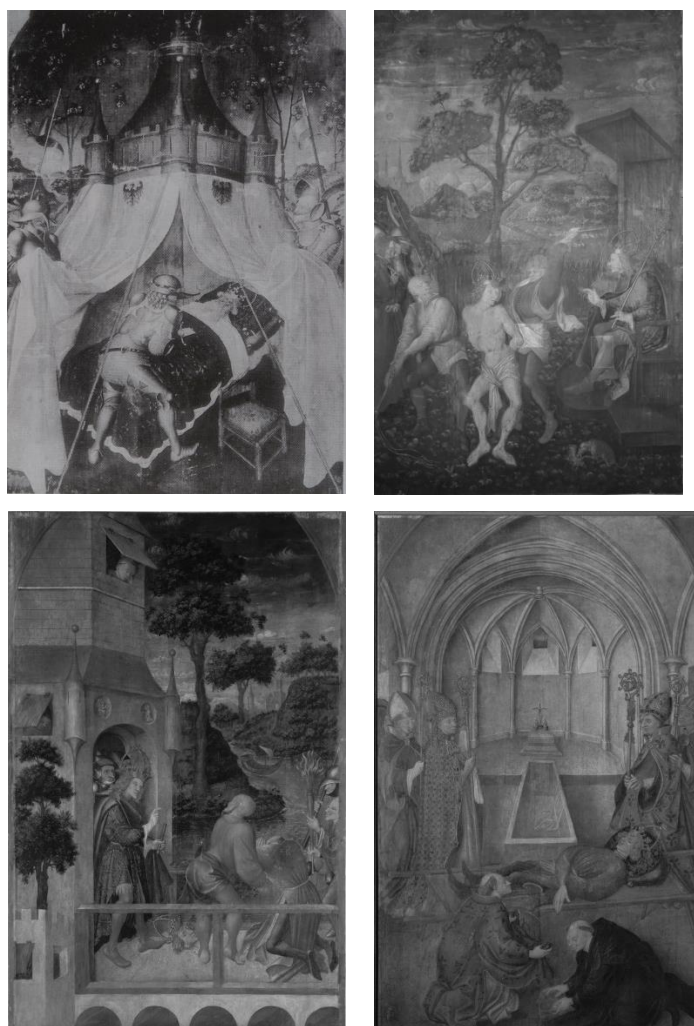


Abb. 7, 8, 9, 10: Rekonstruktion der Werktagsseite nach RAMISCH

Tab. 7: Rekonstruktion der Werktagsseite nach RAMISCH

<i>Ermordung Philippus Arabs</i>	<i>Geißelung des Heiligen Quirinus</i>
<i>Enthauptung des Heiligen Quirinus</i>	<i>Reliquienwunder</i>

3 Die Tafel *Kreuzannagelung Christi/Geißelung des Heiligen Quirinus von Tegernsee*

Im Rahmen dieser Arbeit wurde die Tafel mit den Darstellungen der Kreuzannagelung Christi auf der Vorderseite und der Geißelung des Heiligen Quirinus von Tegernsee auf der Rückseite untersucht. Die Beschreibung der Szenen erfolgt jeweils vom Standpunkt des Betrachters aus. Einzelne Figuren werden heraldisch beschrieben.

- **Objekttyp:** Holztafelgemälde
- **Darstellung Festtagsseite:** Kreuzannagelung Christi
- **Darstellung Werktagsseite:** Geißelung des Heiligen Quirinus von Tegernsee
- **Datierung:** 1444/45
- **Herkunft:** Kloster Tegernsee
- **Künstler:** Gabriel Angler
- **Bildträger:** Fichtenholz⁶⁰
- **Maße (ohne Rahmen):**
 - Höhe: 186 cm
 - Breite: 120 cm
 - Tiefe: 1,8 - 2,1 cm
- **Eigentümer:** Pfarrkirchenstiftung Bad Feilnbach
- **Provenienz:**
 - 1444/45 - 1803: Kloster Tegernsee
 - 1804 - 1852: Staatliche Gemäldesammlungen Schloss Schleißheim
 - 1852 - ????: Privatbesitz
 - 1935: Neue Staatsgalerie München (Ausstellung)
 - ??? - 1999: Pfarrkirchenstiftung Bad Feilnbach (Lippertskirchen und Bad Feilnbach)
 - 1999 - 2015: als Dauerleihgabe im Diözesanmuseum Freising
- **Inv.-Nr.:** L 9901
- **Standort:** Diözesanmuseum Freising

⁶⁰ S. Anhang, Kap. S. 15.3.

3.1 Geschichte der Tafel *Kreuzannagelung Christi/Geißelung des Heiligen Quirinus* des Gabriel Angler

Das Tafelgemälde mit der *Kreuzannagelung Christi* auf der Festtagsseite und der *Geißelung des Heiligen Quirinus* auf der Werktagsseite wurde mit den anderen Tafeln des Retabels 1803 aus dem Kloster Tegernsee nach Schloss Schleißheim gebracht und gelangte bei einer Versteigerung 1852 in Privatbesitz. Laut FEUCHTMAYR wurde die Tafel dabei für drei Gulden und 54 Kreuzer an einen „*Hausmeister Brückl*“⁶¹ verkauft. Später erwarb der „*Pfarrer Müller von Pang bei Rosenheim*“⁶² die Tafel und überließ sie der Kirche Maria Morgenstern in Lippertskirchen (Gemeinde Bad Feilnbach im Landkreis Rosenheim). Von dort wurde sie in die neue Pfarrkirche von Bad Feilnbach gebracht, wo die Tafel viele Jahre unzugänglich an der nördlichen Mittelschiffswand hing.⁶³ Noch heute ist sie im Besitz der Pfarrkirchenstiftung Bad Feilnbach. Im Jahre 1999 kam die Tafel als Dauerleihgabe in das Diözesanmuseum Freising gebracht, wo sie bis 2014/15 in der Schausammlung gezeigt wurde. Derzeit (2015) wird die Tafel aufgrund von Renovierungsarbeiten im Gemäldedepot des Museums verwahrt.

3.2 Kreuzannagelung Christi

Die Tafel zeigt auf der Festtagsseite die Kreuzannagelung Christi.

3.2.1 Darstellung in der bildenden Kunst

In den Evangelien findet sich keine Schilderung der Kreuzannagelung Christi. Nach dem Matthäus-Evangelium (Mt 27, 46) betete Jesus vor seinem Tod den Psalm 22 (Ps 22, 17 f.) in dem es heißt: „*Viele Hunde umlagern mich, eine Rotte von Bösen umkreist mich. Sie durchbohren mir Hände und Füße. Man kann alle meine Knochen zählen; sie gaffen und weiden sich an mir.*“ Diese Verse dienten vielen Künstlern als Inspiration für ihre Darstellungen der Kreuzannagelung.

Die ersten bildlichen Darstellungen dieses Passionsmotives stammen aus byzantinischen Psalterillustrationen des 11. Jahrhunderts. Bereits zu dieser Zeit lassen sich zwei Darstellungstypen unterscheiden: entweder liegt das Kreuz während der Annagelung noch auf der Erde oder es ist bereits senkrecht aufgerichtet. Im 13. Jahrhundert greifen italienische Künstler den Typus des bereits aufrecht stehenden Kreuzes auf und führen ihn weiter. In den Niederlanden und Deutschland setzt sich dagegen die Darstellung der Annagelung an das noch auf der Erde liegende Kreuz durch. Neben Christus und den

⁶¹ FEUCHTMAYR 1935, S. 30.

⁶² FEUCHTMAYR 1935, S. 30.

⁶³ MÖHRING 1997, S. 49.

Schergen sind auf Darstellungen der Kreuzannagelung häufig die Gottesmutter Maria, weitere Frauen, der Jünger Johannes sowie zahlreiche anonyme Zuschauer und Helfer zu sehen.⁶⁴

3.2.2 Ikonografische Beschreibung der *Kreuzannagelung Christi*

Gabriel Angler gestaltet die Kreuzannagelung Christi als vielfigurige Szene. Christus, der wie alle Heiligen auf der Tabula Magna ohne Nimbus dargestellt ist, liegt mit weit ausgespannten Armen auf dem am Boden liegenden Kreuz. Vier Henkersknechte, im Dreieck angeordnet, führen ihre Aufgabe ohne sichtbare Emotionen aus. Zwei der Schergen, ausgerüstet mit Hammer und Nagel, schlagen mit weit ausholenden Bewegungen Christi Hände ans Kreuz. Ein weiterer Knecht schlägt einen großen Nagel durch seine Füße, während der vierte mit ganzem Körpereinsatz die Beine Christi nach unten ausspannt. Im Gegensatz zu den sich expressiv bewegenden Schergen liegt Christus ruhig auf dem hölzernen Kreuz, die Augen halb geschlossen. Sein Körper ist ausgezehrt, nur wenige blutige Wunden zeugen von der vorangegangenen Geißelung.

Hinter Jesu Haupt steht mit vor der Brust verschränkten Armen und ernster Miene ein Schriftgelehrter, der die Prozedur überwacht. Am linken Bildrand ist ein fahnentragender Soldat in einem goldglänzenden Harnisch zu sehen, der sich, den Blick auf den Boden senkend, vom Geschehen abwendet.

Die Szene spielt sich auf einer dunkelgrünen Wiese ab, auf der zahlreiche kleine Bäumchen und etwas Klee wachsen. Mehrere kantige Steine liegen im Gras. Im Mittelgrund stehen drei Bäume zwischen größeren Felsen. Auch in den anderen Passionsszenen wachsen Bäume im Bildmittelgrund. Laut STEINER können diese Bäume „*mit der Verehrung des heiligen Kreuzes als Baum des Lebens, die auf Paulus und die frühchristlichen Kreuzeshymnen zurückgeht, in Verbindung gebracht werden.*“⁶⁵

Neben einem größeren Berg im Bildhintergrund sind am rechten Bildrand noch zwei Gebäude zu sehen. Dichte Wolken vor blauem Himmel überdachen die Szene.

3.3 Heiliger Quirinus von Tegernsee

Die Werktagsseite der Tafel zeigt die Geißelung des Heiligen Quirinus von Tegernsee unter den Kaiser Claudius II. Gothicus.

⁶⁴ SACHS, BADSTÜBNER, NEUMANN 2005, S. 228.

⁶⁵ STEINER 1999, S. 168.

3.3.1 Die Legende des Heiligen Quirinus von Tegernsee

Der Heilige Märtyrer Quirinus von Tegernsee ist von mehreren anderen Heiligen gleichen Namens zu unterscheiden. Weit bekannter sind der römische Tribun und Märtyrer Quirinus von Neuss (gestorben 130 n. Chr.), dessen Reliquien seit dem Mittelalter in Neuss am Rhein aufbewahrt werden, sowie der Bischof und Märtyrer Quirinus von Sissek (gestorben 308/9 n. Chr.).

Der Heilige Quirinus von Tegernsee ist auch unter dem Namen Quirinus von Rom bekannt. Das Patrozinium wird nicht an seinem Todestag, sondern am Tag seiner Translation, dem 16. Juni, gefeiert.

Über das Leben des Heiligen ist nahezu nichts bekannt. In der ältesten erhaltenen Legende wird vom Martyrium des Quirinus unter Kaiser Claudius II. Gothicus (268–270 n. Chr.) gesprochen. Es heißt hier lediglich, dass Quirinus wegen seines Bekenntnisses zum Christentum seines Vermögens beraubt, inhaftiert und gefoltert wurde. Über sein Leben vor der Inhaftierung berichtet die Legende nichts. Quirinus wurde 269 n. Chr. enthauptet und sein Leichnam in den Tiber geworfen. Auf der Tiberinsel wurde der Leichnam geborgen und in den Katakomben des Pontianus bestattet. Spätere Überlieferungen sehen in Quirinus schließlich den Sohn des Kaisers Philippus Arab (244–249 n. Chr., angeblich erster christlicher Kaiser), der 249 n. Chr. während einer Schlacht gegen seinen späteren Nachfolger Decius im Feldlager nahe Verona getötet worden war.

Die beiden Gründer des Klosters Tegernsee, Adalbert und Otkar, überführten die Reliquien des Heiligen Quirinus nach Tegernsee, wo sie am 16. Juni 804 beigesetzt wurden. *„Als er in die Grabstätte gelegt werden sollte, fiel durch die Umhüllung ein Teil seines Leibes in die Hände des Priesters, der so blutig war, als ob der Heilige an diesem Tag erst entleibt worden wäre.“*⁶⁶ Ein Glasgefäß mit dieser Blutreliquie befindet sich noch heute im Besitz der Pfarrei Tegernsee.

An dem Ort zwischen Gmund und Tegernsee, an dem man bei der Überführung der Reliquie von Rom nach Tegernsee noch ein letztes Mal gerastet hatte, steht heute die Kapelle St. Quirin. An der Stelle, an der die Trage mit den Überresten des Heiligen Quirinus gestanden hatte, entsprang damals eine Quelle, deren Wasser der Legende nach viele Leiden geheilt hat. Bis heute befindet sich ein Ziehbrunnen in der Kapelle. Eine weitere Quelle, die um 1430 entdeckt wurde und deren Ursprung man auf das Wirken des Heiligen Quirinus zurückführte, befindet sich auf der Westseite des Tegernsees.⁶⁷ Aus dieser Quelle floss Erdöl von

⁶⁶ <http://www.erzbistum-muenchen.de/Page000360.aspx>, Stand: 26.07.2015.

⁶⁷ <http://www.erzbistum-muenchen.de/Page000360.aspx>, Stand: 26.07.2015.

grünbrauner bis olivgrüner Farbe, das vom Kloster Tegernsee bis ins 19. Jahrhundert als Heilmittel gegen allerlei Leiden vertrieben wurde. Heute steht an der Stelle der versiegten Quelle eine kleine steinerne Kapelle.⁶⁸

3.3.2 Darstellung in der bildenden Kunst

In der bildenden Kunst wird der Heilige Quirinus von Tegernsee durch die römische Rüstung und Kaiserkrone, Reichsapfel und/oder Zepter als Kaisersohn gekennzeichnet. Ein Schwert oder Palmzweig ist Zeichen seines Martyriums. Auch ein Wassergefäß oder ein Ölkännchen, das auf die Quirinus-Quellen hindeutet, ist als Attribut des Heiligen zu finden.⁶⁹

3.3.3 Ikonografische Beschreibung der *Geißelung des Heiligen Quirinus*

Gabriel Angler zeigt den Heiligen Quirinus während seiner Geißelung als Nachfolger Christi.⁷⁰ Die Szene wird, entgegen der Überlieferung, nach der Quirinus im Kerker ausgepeitscht worden war, ins Freie verlegt. Der hohe Holzzaun, der das Geschehen von der Stadt abgrenzt, zeigt, dass es sich um einen nicht-öffentlichen, außerstädtischen Ort handelt. Auch das Fehlen von juristischen Zeugen verdeutlicht das illegitime Handeln des Kaisers.⁷¹

In der Bildmitte steht Quirinus aufrecht, nur mit einem weißen Lendenschurz bekleidet, vor einem hohen Baum. Zwei Schergen schlagen mit weit ausholenden Gesten auf ihn ein. Quirinus ist, wie Christus bei der *Kreuzannagelung*, ganz ruhig. Am rechten Bildrand sieht man Kaiser Claudius II. Gothicus⁷² auf einem hölzernen Thron, der von einem Baldachin überdeckt wird. Claudius II. Gothicus ist mit einem grünen Brokatgewand über einem Kettenhemd, einer roten Hose, einem rot-blauem Mantel sowie weißen Handschuhen bekleidet. Er trägt eine goldene Bügelkrone, hält ein langes Zepter in seiner Linken und gibt mit der Rechten den Befehl zur Geißelung.

Der Heilige Quirinus ist nicht durch einen Nimbus ausgezeichnet, sondern trägt die gleiche Bügelkrone wie Kaiser Claudius II. Gothicus. Laut STEINER „betont [sie] die kaiserliche Abstammung des Heiligen und den kaiserlichen Schutz, den Tegernsee als Reichskloster im Mittelalter beanspruchte.“⁷³

⁶⁸ MATHÄSER 1981, S. 26 f.

⁶⁹ <http://www.erzbistum-muenchen.de/Page000360.aspx>, Stand: 26.07.2015.

⁷⁰ STEINER 1999, S. 166.

⁷¹ MÖHRING 1997, S. 50.

⁷² Von STEINER fälschlicherweise als Kaiser Decius bezeichnet.

⁷³ STEINER 1999, S. 168.

Am linken Bildrand stehen eine trauernde Frau mit Kopftuch sowie drei Soldaten in Rüstungen und Helmen. Einer der Soldaten ist mit einer Hellebarde bewaffnet. Rechts unten auf der Wiese ist ein kleiner Hund zu sehen, der neben einem Baumstumpf an einem Knochen nagt.

Von außerordentlich hoher Qualität sind die Gesichter der Personen, die durch ihre unterschiedliche Mimik die Szene zum Leben erwecken. Besonders die Henkersknechte fallen durch ihre bewusst hässlich gestalteten Physiognomien und ihre ausschweifenden expressiven Bewegungen auf, die zwischen Realität und bewusster Übertreibung schwanken.

Den Hintergrund füllt eine detailreich gestaltete Landschaft mit zahlreichen Bäumen, Felsen und Feldern. Am linken hinteren Bildrand ragen Türme empor. Am Horizont daneben reihen sich runde Berge aneinander. Ganz rechts ist ein Haus auf einem der Felsen zu erkennen. Am Himmel über der Szene türmen sich dunkle, bewegte Wolken. Laut MÖHRING inszenierte Angler die liebliche Landschaft mit sanften Hügelketten und der üppigen Vegetation als bewussten Kontrast zum grausamen Geschehen im Vordergrund.⁷⁴

4 Kunsttechnische Beschreibung der *Kreuzannagelung Christi*

Bisher wurde zu keiner Tafel der Tabula Magna eine umfassende kunsttechnische Studie veröffentlicht. Zu den Tafeln, die sich heute im Bayerischen Nationalmuseum befinden, liegt ein nicht veröffentlichter Untersuchungsbericht vor.⁷⁵ Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg möchte die Kreuzigungstafel anlässlich des Forschungsprojekts „*Die Deutsche Tafelmalerei des Spätmittelalters*“⁷⁶ in den kommenden Jahren genauer untersuchen. Bis dahin wolle man auch die dort noch verwendete Zuschreibung der Tafel an den „*Meister des Tegernseer Hochaltars*“⁷⁷ beibehalten und nach Abschluss der Forschungen gegebenenfalls in „*Gabriel Angler*“ ändern.⁷⁸

Die Untersuchung der Festtagseite mit der *Kreuzannagelung* erfolgte mit bloßem Auge und Stereomikroskop.⁷⁹ Die Tafel wurde mit UV- und IR-Strahlung untersucht. Zehn Malschichtproben wurden entnommen. Die Tafel befindet sich derzeit in einem vergoldeten

⁷⁴ MÖHRING 1997, S. 49.

⁷⁵ SMIGLA-NOWAK, POGGENDORF 2001, nicht veröffentlicht.

⁷⁶ <http://www.gnm.de/forschung/forschungsprojekte/die-deutsche-tafelmalerei-des-spaetmittelalters/>, Stand: 26.07.2015.

⁷⁷ <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1055>, Stand: 26.07.2015.

⁷⁸ Schriftliche Auskunft von OLIVER MACK M.A., Institut für Kunsttechnik und Konservierung Nürnberg.

⁷⁹ Vergrößerung: 4,7-fach bis max. 50-fach.

Rahmen, der nur die Präsentation der Festtagsseite zulässt. Der nicht originale Rahmen wurde im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter untersucht.

4.1 Bildträger

Der Bildträger ist aus Fichtenholz gefertigt.⁸⁰ Die Tafel ist aus neun senkrechten Holzbrettern zusammengesetzt. Die einzelnen Bretter sind zwischen 10,4 und 16,9 cm breit. Die Dicke beträgt zwischen 1,8 und 2,1 cm.

Bei den beiden Seitenflügeln, die „gespalten“ wurden und sich heute im Bayerischen Nationalmuseum befinden, ist rückseitig die Fügung der Einzelbretter sichtbar. Auch hier bestehen die Tafeln aus je neun vertikal verlaufenden Brettern, die stumpf verleimt wurden (Abb. 11). Außerdem wird durch die „Spaltung“ der Tafeln sichtbar, dass die Leimfugen zusätzlich durch Dübel verstärkt wurden.⁸¹ Es kann davon ausgegangen werden, dass die Bretter bei der *Kreuzannagelung* ebenfalls mit Dübeln stabilisiert sind. Zahlreiche Astlöcher oder Harzgallen wurden herausgestochen und die Löcher mit rechteckigen, fasergerecht eingesetzten, Holzstücken geschlossen. Sechs rechteckige Kerben am unteren Bildrand stammen vermutlich von geschmiedeten Nägeln zur Befestigung im Rahmen.

⁸⁰ S. Anhang, Kap. 15.3.

⁸¹ SMIGLA-NOWAK, POGGENDORF 2001, S. 14, unveröffentlicht.



Abb. 11: Technischer Aufbau des Bildträgers

In den Bildträger eingeritzt sieht man deutlich die Konturen eines die Szene überdachenden Maßwerks. Die Ritzungen wurden vermutlich mit einer Reißnadel, also einem nichtfärbenden Metallgriffel,⁸² direkt auf den Bildträger aufgebracht.⁸³ Der Befund entspricht ungefähr dem, den MÖHRING⁸⁴ bereits an der Ölberg-Tafel vorgefunden hat. Die Ritzungen werden in Kapitel 4.6.3 näher beschrieben.

Über den äußeren beiden Kielbögen ist je ein heute verschlossenes Loch zu sehen. Der Abstand vom Rand beträgt beim linken Loch 20,3 cm, beim rechten 20,1 cm. Der Abstand von der oberen Bildkante beträgt links 13,4 cm und rechts 15,4 cm. Eventuell handelt es sich um heute verschlossene Dübellöcher zur Befestigung eines ehemals aufgesetzten, plastischen Maßwerks.⁸⁵

Das Material der Mitteltafel mit der Darstellung der Kreuzigung wird vom Germanischen Nationalmuseum ebenfalls als Fichtenholz angegeben.⁸⁶ Nach OLIVER MACK, Leiter des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, liegt die letzte wissenschaftliche Bearbeitung der Tafelgemälde schon einige Jahrzehnte zurück und diese Angabe beziehe sich nicht auf eine mikroskopische Holzartenanalyse. Neuere Erkenntnisse erwarte man durch das genannte Forschungsprojekt.

Das Bayerische Nationalmuseum spricht bei den dort ausgestellten Tafeln der Tabula Magna von „Öl auf Leinwand auf Holz“⁸⁷. Die Angabe, eine Leinwand liege zwischen Malerei und Bildträger, ist jedoch nicht korrekt.

Querschliffe zeigen, dass die Holztafel vorgeleimt wurde. Verwendet wurde dabei ein proteinhaltiger Leim, der vermutlich tierischen Ursprungs ist.⁸⁸

4.2 Grundierung

Eine Grundierung ist, auch bei mikroskopischer Betrachtung, nicht erkennbar. Auch Querschliffe von entnommenen Malschichtproben zeigen keine Grundierung.

MÖHRING spricht bei den von ihm untersuchten Tafeln von einem „*fast völlig[em] [Verzicht] auf die übliche Kreidegrundierung.*“⁸⁹ In welchen Bereichen er eine Grundierung vermutet

⁸² Vgl. STRAUB 1988, S. 163 f.

⁸³ Das Tegernseer Manuskript (*Liber illuministarum*, Kapitel 235) erwähnt eine durch Ritzungen angelegte Unterzeichnung nur im Zusammenhang mit der klassischen Polimentvergoldung einer Holztafel. Vgl. hierzu BARTL, KREKEL, LAUTENSCHLAGER, OLTROGGE 2005, S. 175, S. 528.

⁸⁴ S. Kap. 4.6.1.

⁸⁵ Vgl. Kap. 4.6.

⁸⁶ <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1055>, Stand: 26.07.2015.

⁸⁷ http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/webgos/bnm_online.php?seite=5&fld_0=00222217, Stand: 26.07.2015.

⁸⁸ S. Anhang Kap. 15.4.2, Proben 3, 5, 9.

oder festgestellt hat, erwähnt er nicht. Bei einer Untersuchung 1994 konnte auch bei den fünf Tafeln der Tabula Magna, die sich heute im Bayerischen Nationalmuseum befinden, keine Grundierung festgestellt werden.⁹⁰

Der Verzicht des Künstlers auf die zu dieser Zeit zumindest für die Festtagsseiten von Retabeln übliche Grundierung kann mehrere Gründe haben, wie z. B. Kostenminimierung, schnelleres Arbeiten vor Ort oder die bloße Auslegung der Malerei auf Fernsicht.⁹¹

Spätgotische Tafelgemälde ohne die typische Kreidegrundierung sind zwar äußerst selten, dennoch ab und an zu finden. Als Beispiel sei eine Holztafel mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariä von 1509 genannt, die heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg zu sehen ist.⁹² Diese Tafel wurde nicht grundiert, sondern lediglich mit einer Öl-Mennige-Mischung imprägniert. STROHHAMMER konnte weitere ungrundierte Tafelgemälde mit dieser Imprägnierung im Raum Ulm ausfindig machen.⁹³

4.3 Unterzeichnung

Schwarze Linien, direkt auf den Bildträger aufgetragen, geben Konturen, Gesichtszüge und Gewandfalten vor.

Die IR-Reflektographie⁹⁴ der *Kreuzannagelung* zeigt wohl eine „künstlerische“ Unterzeichnung, deren Linien frei aufgesetzt wurden.⁹⁵ Das Fehlen von Übertragungsspuren schließt eine Verwendung von Karton oder anderen Hilfsmitteln nicht zwangsweise aus. Allerdings wurde im 15. Jahrhundert wohl überwiegend frei mit dem Pinsel unterzeichnet.⁹⁶ Ob die Bildkomposition direkt auf der Malfläche entworfen wurde oder der Unterzeichnung ein gesonderter Entwurf voranging, lässt sich nicht feststellen. Auch wenn von der Zeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts kaum gesonderte Skizzen und Entwürfe erhalten sind, kann für die *Kreuzannagelung* eine separate Zeichnung nicht ausgeschlossen werden. Auch die

⁸⁹ MÖHRING 1992, S. 141.

⁹⁰ FISCH 1994, S. 184–186.

⁹¹ MÖHRING 1992, S. 141.

⁹² Himmelfahrt Mariä, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr.: Gm 1213, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1213>, Stand: 26.07.2015.

⁹³ STROHHAMMER 1935, o. S.

⁹⁴ Alle Aufnahmen mit Image Source CCD-Kamera, 1050nm Langpass-Filter, Objektiv: Nikor AF mikro 60 mm, Software: IC Capture 2.0, Registax.

⁹⁵ „künstlerische Unterzeichnung“ als Gegensatz zur „arbeitstechnischen“ Unterzeichnung, die durch mechanisches Übertragen von Vorlagen sowie mithilfe von konstruktiven Hilfsmitteln entsteht.

Vgl. SIEJEK 2004, S. 23 sowie KIRSCH 2004, S.158.

⁹⁶ KIRSCH 2004, S. 199.

Verwendung von im Mittelalter typischen Musterbüchern⁹⁷ ist für die *Kreuzannagelung* möglich, lässt sich jedoch nicht nachweisen.

Die Unterzeichnung der *Kreuzannagelung* weist Konturen auf, die meist sicher gesetzt erscheinen und kaum korrigiert wurden. Ein zeichnerisch-suchender Duktus ist in Details, wie Gesichtern und einigen Gewandfalten, sichtbar. Der Faltenwurf wird meist mit geraden und nur wenigen sichelförmigen Strichen angelegt. Die Landschaft und die Felsen im Hintergrund wurden nur sehr grob angerissen.

Die Betrachtung der IR-Reflektographie macht außerdem deutlich, in welchem Maße die späteren Übermalungen gerade in den Gesichtern die ursprünglichen Physiognomien verunklären. Die von Angler mit schnellen, oft sichelförmigen Strichen äußerst spannend und abwechslungsreich angelegten Gesichter sind durch die Übermalungen nur noch zu erahnen.

Die Strichstärke der Unterzeichnung beträgt zwischen 0,04 und 0,3 cm. Der Gesamteindruck des Duktus, spitze Strichansätze und teilweise aufgefächerte Linien lassen vermuten, dass die Unterzeichnung mit einem Pinsel aufgebracht worden ist.⁹⁸ Die Malerei folgt der Unterzeichnung meist sehr exakt. Die Linien der Unterzeichnung dienen einerseits zur Flächenbestimmung⁹⁹, andererseits als erste Anlage der Schatten. Diese Schatten werden jedoch nicht durch Schraffuren vorgegeben, sondern entstehen allein durch das Hindurchscheinen einzelner Faltenlinien durch die darüber liegende Malschicht.



Abb. 12: Unterzeichnung scheint durch Malschicht hindurch

⁹⁷ Vgl. SIEJEK 2004, S. 23 ff.

⁹⁸ Vgl. SANDNER 1998.

⁹⁹ Vgl. MAIER 2014, S. 105.



Abb. 13: IR-Reflektographie der *Kreuzannagelung*

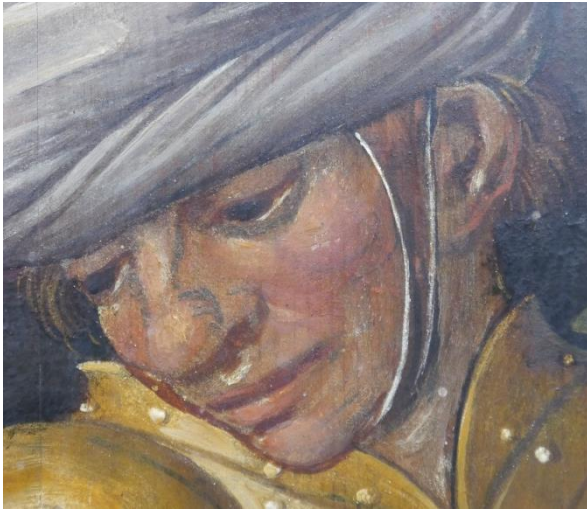


Abb. 14: Gesicht des Soldaten



Abb. 15: IR-Reflektographie des Gesichts des Soldaten



Abb. 16: Gesicht eines Schergen



Abb. 16: IR-Reflektographie des
Gesichts eines Schergen

4.4 Malschicht

Vor der Betrachtung der Malschicht der *Kreuzannagelung* wird die bisherige Forschung zu Gabriel Anglers Malweise, wie sie auf der Tabula Magna zu sehen ist, zusammengefasst.

4.4.1 Bisherige Forschung zur Malerei

ROBERT SUCKALE, der sich vor allem auf die Forschung MÖHRINGS beruft, beschreibt die Malerei der Festtagsseite der Tabula Magna als „*weitgehend monochrom, das heißt grau in grau mit wenigen Farbeinsprengseln [...], allerdings ehemals vor farbigem Brokatgrund. [...]* Die Feiertagsseite *erschein[e] wie ein großes Fastentuch in Grisaille [...]*“¹⁰⁰

Neben dem stumpfen Farbeindruck will HELMUT MÖHRING erkannt haben, dass Angler die Farbe Weiß bewusst als Signalfarbe für die Heiligen eingesetzt habe, um diese so hervorzuheben.¹⁰¹ BARBARA FISCH widerspricht der These MÖHRINGS für die Tafeln des Bayerischen Nationalmuseums. Dabei weist sie darauf hin, dass ehemals farbige Gewänder heute weiß erscheinen, da farbige Lasuren, die auf weißen Untermalungen der Gewänder lagen, durch unsachgemäße Behandlung der Tafeln abgewaschen worden seien. Eine Betrachtung der *Kreuzannagelung* lässt diese These MÖHRINGS ebenfalls unwahrscheinlich erscheinen, denn neben Christus tragen auch drei Schergen sowie der Schriftgelehrte weiße Kleidung. Hinweise auf ehemalige farbige Lasuren auf diesen Gewändern finden sich nicht. FISCH kommt ferner zu dem Ergebnis, dass die originale Malerei wesentlich farbintensiver gewesen sein muss und es sich nicht, wie MÖHRING meint, um ein „*monochrom*“ gedachtes Bild handelt.¹⁰² Die Ursachen dieses Farbeindrucks werden in Kapitel 6.2. diskutiert.

4.4.2 Malschicht der *Kreuzannagelung*

Ob es sich bei der Malerei um reine Ölmalerei oder Malerei mit Temperafarben handelt, kann ohne eine Bindemittelanalyse nicht festgestellt werden. Das Transparentwerden der Malerei, das heute an vielen Bereichen der Tafel zu beobachten ist,¹⁰³ lässt auf ölige Anteile im Bindemittel schließen. Das Bayerische Nationalmuseum spricht bei den dort ausgestellten Tafeln der Tabula Magna von „*Öl [...] auf Holz*“¹⁰⁴. Diese Angaben beruhen laut STEFAN SCHUSTER nicht auf Bindemittelanalysen.¹⁰⁵

Die originale Malschicht ist heute an zahlreichen Stellen durch Übermalungen oder alte Retuschen verdeckt. Die flächige Malerei ist relativ dünn ausgeführt und wechselt zwischen deckenden und lasierenden Partien. Die Malerei der Wiese und Bäume weist eine strukturierte, körnige Oberfläche auf. Die restlichen Bildpartien sind, bis auf Pastositäten und

¹⁰⁰ SUCKALE 2008, S.77.

¹⁰¹ MÖHRING 1992, S. 127–143.

¹⁰² FISCH, 1994, S. 184–186.

¹⁰³ S. Kap. 6.2.

¹⁰⁴ http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/webgos/bnm_online.php?seite=5&fld_0=00222217, Stand: 26.07.2015.

¹⁰⁵ Mündliche Auskunft von STEFAN SCHUSTER, Skulpturen- und Gemälderestaurierung Bayerisches Nationalmuseum München.

sichtbaren Pinselduktus, glatt. Die Malerei wurde in vielen Bereichen einschichtig ausgeführt, z. B. beim blauen Gewand des mittleren Schergen und dem weißen Gewand des Schergen unten rechts.¹⁰⁶ Andere Bereiche sind dagegen mehrschichtig ausgearbeitet. Querschliffe von entnommenen Malschichtproben zeigen beispielsweise einen zweischichtigen Aufbau des Inkarnats. Hier liegt eine sehr helle rosafarbene Schicht über einem etwas dunkleren Fleischton.¹⁰⁷

Als Blaupigment beim Gewand des mittleren Schergen konnte Azurit nachgewiesen werden.¹⁰⁸

Bei den weißen Gewändern wurden die Konturen mit weißer Farbe mit leicht pastosem Auftrag direkt auf den Bildträger aufgesetzt und wohl erst anschließend gefüllt. Die Strichstärke der weißen Konturen beträgt ca. 0,1 cm.

Neben pastosen Konturen wurden vor allem Lichter und Höhen oft pastos auf die darunterliegende dunklere Malschicht aufgesetzt. Besonders auffällig sind die Pastositäten der hellgrünen Blätter, aufgesetzt auf die dunkelgrün ausgemalten Bäume im Mittel- und Vordergrund. Der Farbauftrag erfolgte hier wohl stufend mit einem harten Pinsel oder einem Schwamm.



Abb. 18: Pastos aufgesetzte Blätter der Bäume

¹⁰⁶ S. Anhang Kap. 15.4.2, Probe 3, 9.

¹⁰⁷ S. Anhang Kap. 15.4.2, Probe 10.

¹⁰⁸ S. Anhang Kap. 15.4.2, Probe 4.

Auch Details wie z. B. die Blutstropfen auf dem Körper Christi sind dem Inkarnat stellenweise leicht pastos aufgesetzt.

Die durch die schwarze Unterzeichnung angelegten Konturen sind an wenigen Bereichen noch einmal auf der Malerei nachgezogen, z. B. an den Füßen Christi sowie beim Schergen unten rechts. Ob diese nachgezogenen Konturen Teil der originalen Malerei sind oder einer späteren Überarbeitungsphase entspringen, ließ sich nicht feststellen.

Der Pinselduktus ist häufig sichtbar, z. B. an den Steinen auf der Wiese, den Felsen im Mittelgrund und den weißen Gewändern.



Abb. 19: Sichtbarer Pinselduktus bei den Felsen im Mittelgrund

An den Rändern der Figuren ist zu sehen, dass die Malerei der Figuren die der Wiese etwas überdeckt. Daraus ist zu schließen, dass die Malerei der Wiese zuerst ausgeführt wurde. Auch am Schwert des Soldaten und dem Messer des Schergen links unten lässt sich erkennen, dass die Farbschicht der Wiese unter der Malerei der Waffen liegt.

Veränderungen in der Komposition während der Ausführung der Malerei sind am Hut des Gelehrten, am Hammer des Schergen unten rechts sowie am Fahnentuch zu sehen. Die IR-Reflektographie zeigt, dass das Fahnentuch ursprünglich wesentlich länger angelegt wurde. Die Kürzung ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass die aufgetragenen Pressbrokatapplikationen¹⁰⁹ so großflächiger angelegt werden konnten und nicht in mehrere kleine Stücke geschnitten werden mussten.

¹⁰⁹ S. Kap. 4.5.

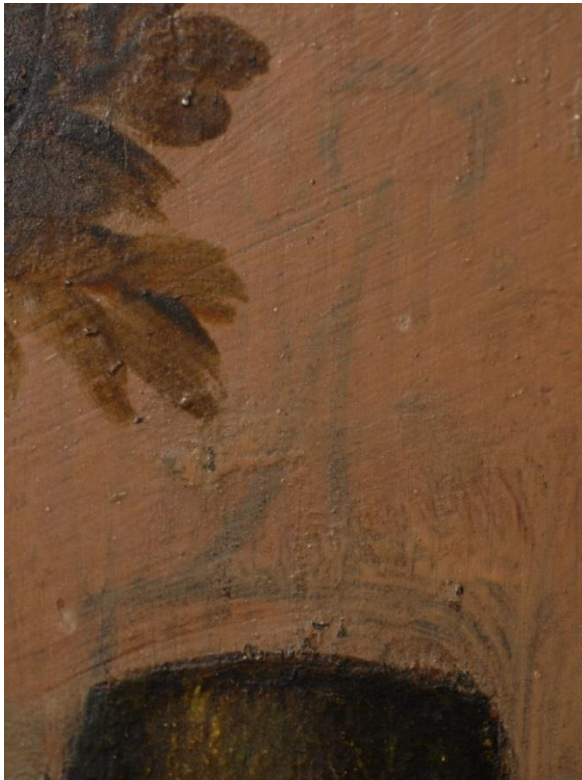


Abb. 20: Kompositionsänderung am Hut des Gelehrten



Abb. 21: IR-Reflektographie der Hutspitze



Abb. 22: Fahne



Abb. 23: IR-Reflektographie der Fahne

Im oberen Bilddrittel, oberhalb des Pressbrokatvorhanges¹¹⁰, vermutet BEATA SMIGLA-NOWAK, die die Tafeln des Bayerischen Nationalmuseums untersuchte, eine matt blaue Azuritfassung. Am linken Rand der *Kreuztragung* habe sie Reste dieser originalen Farbigkeit gefunden.¹¹¹

4.5 Pressbrokat

Alle Tafeln der Festtagsseite waren ursprünglich mit Pressbrokatapplikationen versehen, vermutlich in Form eines Vorhanges hinter der Szene.

Unter dem Begriff „Pressbrokat“ versteht man die plastische Nachahmung wertvoller Brokatstoffe auf Tafelbildern durch die Applikation von vergoldeten und gelüsterten Prägmassen oder dünnen Zinnfolien. Ihren Ursprung hat die Pressbrokattechnik vermutlich in den Niederlanden, fand dort aber wesentlich weniger Verbreitung als in Deutschland. Das früheste Beispiel von Pressbrokat stammt aus dem Jahr 1435 und findet sich auf dem Fragment einer Schächerdarstellung des Meisters von Flémalle (heute im Städelmuseum Frankfurt). In Deutschland verbreitet sich Pressbrokat ab ca. 1440, was die Applikationen auf dem Tegernseer Retabel zu sehr frühen Beispielen macht.¹¹² Die einzige, heute bekannte, zeitgenössische Herstellungsanweisung von Pressbrokat stammt aus dem *liber illuministarum*, das um 1500 im Kloster Tegernsee verfasst wurde.¹¹³ SMIGLA-NOWAK spricht bei den Tafeln des Bayerischen Nationalmuseums von roten und grünen Lüstern auf der vermutlich mit Zwischgold überzogenen Zinnfolie.¹¹⁴

Auch MÖHRING verwies auf die ehemaligen Pressbrokatapplikationen.¹¹⁵ Man „*erkenn[e] [...] heute noch [an verschiedenen Stellen] Reste eines echten Pressbrokates. Sie [seien aber] zu rudimentär, um Aussagen über Muster und Farbe treffen zu können. Kleine Rotspure[n] könnten auf eine rot-goldene (oder rot-silberne) Brokatimitation hindeuten; es könnte sich aber auch um Mennige handeln, die man als Beimischung zur schnelleren Trocknung verwendete.*“¹¹⁶ Seine These untermauert MÖHRING weiter mit dem Hinweis auf eine „*tief in das Holz gedrückte[...] Furchung*“¹¹⁷, mit der alle Figuren gegen den Hintergrund umrissen seien. Diese könne „*nur beim Abtrennen der überstehenden Modelversatzstücke entstanden sein. Dies [sei] [...] als eindeutiger Beweis zu werten, dass ehemals ein Pressbrokat als*

¹¹⁰ S. Kap. 4.5.

¹¹¹ SMIGLA-NOWAK, POGGENDORF 2001, S. 11, nicht veröffentlicht.

¹¹² STRAUB 1988, S. 176 ff.

¹¹³ S. Anhang, Kap. 15.2.

¹¹⁴ SMIGLA-NOWAK, POGGENDORF 2001, S. 10, nicht veröffentlicht.

¹¹⁵ MÖHRING 1997, S. 26f.

¹¹⁶ MÖHRING 1997, S. 26.

¹¹⁷ MÖHRING 1997, S. 26.

*Hintergrundfolie vorhanden war.*¹¹⁸ Eine circa 50 cm unter den oberen Bildkanten aller Tafeln der Festtagsseite waagrecht verlaufende, doppelte Ritzung sieht MÖHRING als eine „dem mittelalterlichen Formenkanon“ entsprechende „Vorhangstange [...], an der der Brokatvorhang aufgehängt dargestellt wurde.“¹¹⁹ Oberhalb dieser Querritzung würden Spuren einer aufgesetzten Applikation fehlen, MÖHRING vermutet hier eine dunkle Malschicht.¹²⁰

ANNA BARTL vermutet, dass die „*Malanweisungen [des liber illuministarum] in de[n] Tafel[n] [der Tabula Magna] wohl direkt verwirklicht wurden.*“¹²¹ Auch wenn die Handschrift rund 60 Jahre nach der Anfertigung des Tegernseer Retabels verfasst wurde, ist „eine enge Anlehnung des Rezepts an die Herstellungsweise der „Tabula Magna“ [...] wahrscheinlich, könnte jedoch erst durch eine technische Analyse belegt werden.“¹²²

Auf der *Kreuzannagelung* finden sich an zahlreichen Stellen im heute übermalten Himmel kleine Reste von Pressbrokatauflagen. Der Befund ist jedoch so gering, dass sich bei mikroskopischer Betrachtung kaum Rückschlüsse auf Farbe oder Muster ziehen lassen. Reste der Prägemasse weisen teilweise eine vertikal verlaufende Rillenstruktur auf, die man sich als flächige Verzierung hinter Blüten- oder Granatapfelmustern vorstellen kann. Die Pressbrokatapplikation reichte ursprünglich von der Unterseite der hohen Bäume bis zu den Felsen im Mittelgrund.¹²³ Äußerst ungewöhnlich ist, dass die Landschaft mit Bäumen und Felsen vor dem Pressbrokatvorhang liegt, der Architektur und somit einen Innenraum symbolisiert.

Ein Querschliff der Pressbrokatreste zeigt eine dicke, orange-rote Klebmasse, die aus Bleimennige und geringen Anteilen an Bleiweiß, sowie einem proteinhaltigen Klebemittel (vermutlich tierischer Leim) besteht. Darüber liegt eine etwas dünnere weiße Prägemasse aus Kreide und leicht proteinhaltigem Bindemittel. Die oberste sichtbare Schicht ist eine Zinnfolie.¹²⁴ Reste einer Vergoldung sowie farbiger Lüster sind nicht sichtbar und auch in den Querschliffen nicht nachweisbar.

¹¹⁸ MÖHRING 1997, S. 26.

¹¹⁹ MÖHRING 1997, S. 26.

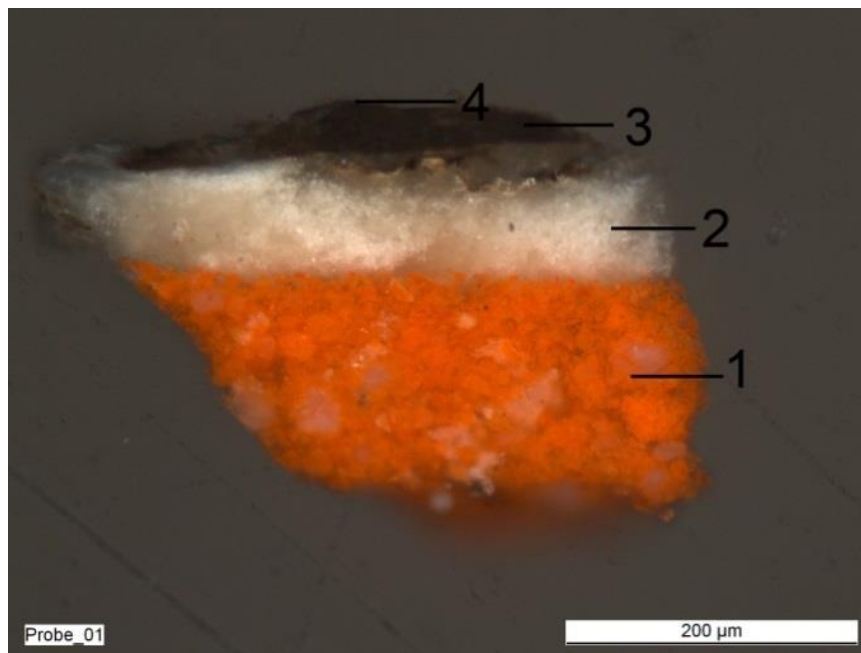
¹²⁰ MÖHRING 1997, S. 26f.

¹²¹ BARTL 1993, S. 280f.

¹²² BARTL, KREKEL, LAUTENSCHLAGER, OLTROGGE 2005, S. 531.

¹²³ S. Abb. 43.

¹²⁴ S. Anhang Kap. 15.4.2, Probe 1, 2.



- 4: Firnis
- 3: Zinnfolie
- 2: Prägemasse aus Kreide und Bindemittel
- 1: Klebmasse: Mennige und Bleiweiß mit Klebe- bzw. Bindemittel

Abb. 24: Querschliff des Pressbrokats

Ein Vergleich des Pressbrokataufbaus mit der Herstellungsanweisung des *liber illuministarum* zeigt sowohl Parallelen als auch Unterschiede. Die in der Handschrift beschriebene Zinnfolie sowie die Prägemasse aus Kreide, Leimwasser und Koniphärenbalsam konnten, bis auf letztere Zutat, auch auf der Kreuzannagelung nachgewiesen werden. Die mennigehaltige Klebmasse wird im *liber illuministarum* jedoch nicht erwähnt. Allerdings belegen kunsttechnische Studien zu Pressbrokat häufig Zusätze von blei- oder manganhaltigen Farben als Trocknungsmittel.¹²⁵ Dass die Klebmasse im Vergleich zu anderen erhaltenen Pressbrokaten relativ dick ist, kann eventuell auf die fehlende Grundierung zurückzuführen sein. Durch die dickere Klebmasse konnten vorhandene Unebenheiten des hölzernen Bildträgers ausgeglichen und die Haftung der Pressbrokatapplikationen somit erhöht werden.

4.6 Maßwerk

Ritzungen im hölzernen Bildträger deuten auf ein plastisch aufgesetztes Maßwerk hin, das nicht erhalten ist.

HANS RAMISCH spricht, ohne die Angabe von Quellen, von „geschnitzten und vergoldeten Sprengwerksarkaden“¹²⁶, die im 17. Jahrhundert entfernt wurden. „Die Lage der

¹²⁵ HECHT 1980, S. 22–49.

¹²⁶ RAMISCH 1993, S. 624.

Blendarkaden ist noch heute im Streiflicht im Bildgrund zu erkennen, in den sie der Maler bei der Anlage der Bilder als geritzte Konturen eingetragen hatte. Auf zwei Passionsszenen im Bayerischen Nationalmuseum [Ölberg, Entkleidung] hat man im 19. Jahrhundert [die im Barock hinzugefügten] [...] Landschaftshintergründe entfernt und die Arkaden malerisch rekonstruieren lassen, um einen näheren Eindruck von der ursprünglichen Bildflächenaufteilung zu geben.“¹²⁷

4.6.1 Bisheriger Forschungsstand nach MÖHRING

MÖHRING beschreibt ausführlich die sich auf der *Kreuztragung* sowie der Ölberg-Tafel durch Ritzungen und Bohrungen ergebenden Formen und versucht, die ursprüngliche Gestalt des Maßwerks zu rekonstruieren. Laut SMIGLA-NOWAK ist die Kartierung MÖHRINGS jedoch nicht ganz korrekt und weicht leicht von der Form der tatsächlichen Ritzungen ab.¹²⁸

Neben den bereits erwähnten horizontalen Doppelritzungen, die wohl als Vorhangstange zu deuten ist, lassen sich auf der *Kreuztragung* Kielbögen erkennen, deren Konsolen genau an den Querritzungen abschließen. Am unteren Bildrand sind Basen sichtbar, die mit den Konsolen korrespondieren. Neben den Kielbögen erkennt MÖHRING „*zusätzlich ein lanzettbogenartiges Maßwerkmuster, welches aber von den Kielbögen überlagert wird und in keinem Zusammenhang mit diesen zu stehen scheint.*“¹²⁹ Die Ritzungen für die Konsolen würden teilweise wichtige Bildpartien, wie den Kopf Christi bei der Kreuzigung, überschneiden. MÖHRING schließt daraus, dass die Konsolen im Urzustand kleiner waren.

Die beiden äußeren Kielbögen auf der Mitteltafel sind, wie die äußeren Basenabstände, halbiert. Auf der von MÖHRING untersuchten Flügeltafel (Ölberg) sind dagegen drei vollständige Kielbögen sichtbar. Über den äußeren Konsolen der Mitteltafel erkenne man außerdem jeweils eine „*gerade, dicke Pilasterritzung*“¹³⁰. Diese Ungleichmäßigkeiten im Muster könnten, laut MÖHRING, zwar theoretisch auf „*mindestens ein[en], wenn nicht zwei Planwechsel*“¹³¹ zurückzuführen sein. Seiner Meinung nach ist es jedoch wahrscheinlicher, dass die Mitteltafel mit einem „*sehr tiefen Rahmen[...]* oder sogar *eine[m] Schrein*“¹³² eingefasst war. Seine Annahmen begründet er zum einen mit der Tatsache, dass „*während der Anfertigung des Hochaltarretabels auch ein Kistler aus Wasserburg beschäftigt [wurde], [...] [der zusammen mit Angler] als Siegelbittzeuge auf[taucht] und [...] im Rechnungsbuch*

¹²⁷ RAMISCH 1993, S. 624.

¹²⁸ SMIGLA-NOWAK, POGGENDORF 2001, S. 10, nicht veröffentlicht.

¹²⁹ MÖHRING 1997, S. 27.

¹³⁰ MÖHRING 1997, S. 27.

¹³¹ MÖHRING 1997, S. 27.

¹³² MÖHRING 1997, S. 27.

*auf der gleichen Seite genannt [wird].*¹³³ Mit einem schreinartigen Rahmen ließen sich laut MÖHRING auch die „*halbierten Maßwerk-Kielbögen an den Seiten der Mittelbilder*“¹³⁴ erklären, die seiner Meinung nach als überleitendes Element von den Mitteltafeln auf die Flügel dienten. Eine flache Rekonstruktion würde rhythmusstörend wirken, während ein „*alternierend vor- und zurückspringendes Maßwerk*“¹³⁵, eventuell mit eingestellten Säulen, eine gliedernde Funktion erfüllen würde. Die Lanzettbogenritzungen auf der Mitteltafel würden auf Lanzettbögen in der vorderen Ebene des Maßwerks hindeuten und wären unter Berücksichtigung der räumlichen Verzerrung positioniert. Die seitlichen Pilaster hätten das Baldachinmaßwerk gestützt, ebenso wie jeweils zwei Nägel bzw. Dübel, deren Löcher noch oberhalb der Kielbögen sichtbar sind.

Die Maßwerkritzungen der Ölbergtafel ergeben ein wesentlich detaillierteres Bild. Die Kielbögen umfassen dabei ein „*filigraneres Lanzettbogen- und Fischblasenmaßwerk*“.¹³⁶ „*Statt eines vor- und rückspringenden Maßwerks wäre ebenso ein halb versetztes in zwei räumlichen Ebenen denkbar, so dass eine vorn liegende Kielbogenreihe dem Flügelschema sehr viel näher käme und durch ein Zick-Zack-Gewölbe mit der hinteren Kielbogenreihe verbunden gewesen wäre.*“¹³⁷

Die von MÖHRING für die Beschreibung der Ritzungen verwendeten Begriffe „*Lanzettbogen- und Fischblasenmaßwerk*“¹³⁸ beschreiben die vorhandenen Formen nicht korrekt. Inwiefern MÖHRINGS Thesen zu den Maßwerkformen auch für die *Kreuzannagelung* plausibel sind, soll in Kapitel 4.6.3 geklärt werden.

4.6.2 Bisheriger Forschungsstand des Bayerischen Nationalmuseums

Die fünf Tafeln der Tabula Magna, die sich heute im Bayerischen Nationalmuseum München befinden¹³⁹, wurden in den Jahren 1997/98 mit Röntgenstrahlung untersucht. Die so entstandenen Röntgenaufnahmen zeigen deutlich die in den hölzernen Bildträger eingeritzten Konturen des Maßwerks, wie sie schon MÖHRING festgestellt hat. Bei den Röntgenaufnahmen ist jedoch auffällig, dass sämtliche Ritzungen hell erscheinen. Dies deutet darauf hin, dass die Röntgenabsorption an diesen Stellen größer ist als beim Rest der Tafeln. In den Protokollen zur Röntgenuntersuchung findet sich die Vermutung, dass die

¹³³ MÖHRING 1997, S. 28.

¹³⁴ MÖHRING 1997, S. 28.

¹³⁵ MÖHRING 1997, S. 28.

¹³⁶ MÖHRING 1997, S. 28.

¹³⁷ MÖHRING 1997, S. 29.

¹³⁸ MÖHRING 1997, S. 28.

¹³⁹ Kreuztragung (Inv.Nr.: L BStGS 1436), Ölberg (Inv.Nr.: L10/213), Entkleidung Christi (Inv. Nr.: L10/214), Enthauptung Quirini (Inv.Nr.: L10/215), Reliquienwunder (Inv.Nr.: L10/216).

Ritzungen noch vor dem Anfertigen der Malerei wieder mit einer pigmentierten, vermutlich schwermetallhaltigen Kittmasse verschlossen wurden. Das gleiche Erscheinungsbild findet sich bei den, in Bereichen herausgeschnittener Astlöcher, eingesetzten rechteckigen Holzstückchen. Hier scheinen die Ränder der Klötzchen mit einer Spachtelmasse versehen worden zu sein, die aufgrund der Pigmentierung die Röntgenstrahlung stärker absorbiert und die somit auf dem Röntgenbild als helle Kontur erscheint.

Dies lässt die Vermutung zu, dass die Ritzungen noch im gleichen Arbeitsschritt mit dem Einsetzen der Holzstückchen, also vor dem Beginn der eigentlichen Malerei, wieder verschlossen und somit unsichtbar gemacht werden sollten. Worauf diese Konzeptänderung beruht, konnte bisher nicht in Erfahrung gebracht werden.

4.6.3 Ritzungen auf der *Kreuzannagelung*

Im oberen Drittel der Tafel sind drei Kielbögen sichtbar, deren Konsolen mit Basen am unteren Bildrand korrespondieren. Auf Höhe der Konsolen ist eine waagrecht verlaufende Ritzung sichtbar, die, wie MÖHRING vorschlägt, als Vorhangstange für den Pressbrokatvorhang zu deuten ist. Für die weiteren Formen, ober- und unterhalb der Kielbögen, gibt es keine konkreten Fachtermini. Unterhalb jeden Kielbogens sind je zwei stilisierte Lilien zu erkennen. Über den Lilien, unter der Spitze der Kielbögen, ist jeweils eine gestauchte, nicht geschwungene Fischblasenform (Schneuß)¹⁴⁰ zu finden. Oberhalb jedes Kielbogens befinden sich je vier Stabwerke¹⁴¹, deren Abschlussformen an Kerzenflammen erinnern. Bei einem Maßwerk wird diese Form im Inneren eines genasten Spitzbogens¹⁴² sichtbar. Es handelt sich also um die Negativform eines genasten Spitzbogens. Da der obere Rand der Tafel abgetrennt wurde, ist der weitere Verlauf der Ritzungen nicht sichtbar. Rechteckige Ansätze lassen jedoch vermuten, dass das Stabwerkmuster in einer zweiten Zeile wiederholt wurde. Mittig unterhalb jedes Kielbogens ist je ein kleines Loch zu finden. Hierbei könnte es sich um Zirkeleinstiche handeln, die bei der Konstruktion der Kielbögen entstanden sind.

¹⁴⁰ BINDING 1989, S. 20.

¹⁴¹ Mit Ausnahme des Kielbogens links, dort sind nur drei komplette Stabwerke sichtbar. Vgl. Abb. 25.

¹⁴² BINDING 1989, S. 18 f.



Abb. 25: Kartierung der Ritzungen der in den Bildträger der *Kreuzannagelung*

Wie bei allen Tafeln der Tabula Magna überschneiden sich auch bei der *Kreuzannagelung* die Ritzungen des Maßwerks mit der Malerei im Mittel- bzw. Hintergrund.

MÖHRING stellte sich schon bei der Kreuzigungstafel die Frage, ob Angler die Malerei im Mittelgrund ausgeführt hätte, wenn sie schließlich durch dreidimensionales Maßwerk verdeckt worden wäre. MÖHRING vermutet daher, dass das plastisch aufgesetzt Maßwerk kleiner gewesen ist, als die Ritzungen vorgeben. Doch auch ein kleineres Maßwerk mit den gleichen Formen hätte noch einen Teil der Bäume verdeckt.

Dies lässt die Frage aufkommen, ob die Ausführung des plastischen Maßwerks, so wie es die Ritzungen vorgeben, nicht schon während der Arbeiten an der Tabula Magna, aus Kosten- oder anderen Gründen, wieder verworfen wurde. Die Röntgenaufnahmen der Tafeln im Bayerischen Nationalmuseum unterstützen diese These.¹⁴³ Jedoch finden sich bei der *Kreuzannagelung* keine eindeutigen Spuren, dass die Ritzungen noch vor dem Aufbringen der Malerei wieder geschlossen wurden.¹⁴⁴ Doch auch ohne den Nachweis einer Kittmasse in den Ritzungen ist anzunehmen, dass das Maßwerk nicht in der Form ausgeführt wurde, wie sie die Ritzungen vorgeben. Die Möglichkeit, dass ganz auf das Maßwerk verzichtet wurde, erscheint zwar unwahrscheinlich, lässt sich jedoch nicht völlig ausschließen. In Bezug auf die Form des letztendlich ausgeführten Maßwerks ist zu vermuten, dass es die Malerei im Mittelgrund nicht verdeckte. Ebenfalls wahrscheinlich erscheint eine Dreiteilung des Maßwerks, wie sie die Kielbogenritzungen aller vier Seitenflügel vorgeben. Denn die Malerei im Mittelgrund folgt der Gliederung in drei Abschnitte auf allen vier Seitenflügeln. Wären also nur die Kielbögen ohne „Füllung“ ausgeführt worden, wäre die Malerei des Mittelgrundes auf allen Tafeln vollständig sichtbar gewesen. Dies wird auch bei Betrachtung des *Ölbergs* (Abb. 1) und der *Entkleidung* (Abb. 3) deutlich. Das regotisierende, aufgemalte Maßwerk folgt zwar nicht den vorhandenen Ritzungen, aber doch der Dreiteilung durch die Kielbögen. Fahnen, Waffen, Bäume und ein Engel im Mittelgrund bleiben so vollständig sichtbar. Gegen die Ausführung des Stabwerks oberhalb der Kielbögen spricht nichts, dennoch sind auch andere Formen denkbar. Die beiden in Kapitel 4.1 beschriebenen Dübellöcher allein wären wohl nicht ausreichend zur Befestigung eines schweren hölzernen Maßwerks. Dies legt die Vermutung nahe, dass das plastische Maßwerk zusätzlich am Rahmen der Tafel befestigt gewesen ist.

Die Möglichkeit, dass das Maßwerk zwar nicht plastisch, aber dafür zweidimensional mit einer farbigen bzw. vergoldeten Fassung ausgeführt wurde, erscheint wegen fehlender

¹⁴³ Vgl. Kap. 4.6.2.

¹⁴⁴ Zwar sind einige Ritzungen mit Kittmasse geschlossen, jedoch liegt diese auf der Übermalung des Himmels. Hierbei handelt es sich also um die Kittungen für eine spätere Retusche.

Spuren unwahrscheinlich. Ob die Frage nach der originalen Form und Ausführung des Maßwerks irgendwann eindeutig geklärt werden kann, bleibt ungewiss.

4.7 Überzüge

Ein originaler Überzug ist bei makroskopischer Betrachtung nicht sichtbar. Einige Querschliffe¹⁴⁵ der Malschicht zeigen unter den späteren Übermalungen kleine Reste eines älteren Firnisses. Der UV-Fluoreszenz nach zu urteilen handelt es sich vermutlich um einen Harzfirnis.

5 Spätere Veränderungen der Kreuzannagelung

Das heutige Aussehen der Tafel ist stark von den Veränderungen der letzten 500 Jahre geprägt. An den Bildrändern finden sich winzige Spuren einer Vergoldung. Diese liegen jedoch auf den Übermalungen. Daher ist zu vermuten, dass sie von Ausbesserungen an der Vergoldung des Rahmens stammen.

5.1 Verkleinern der Tafel

Am oberen Bildrand wurde ein Teil der Tafel abgetrennt. Die Maßwerkritzungen an der oberen Bildkante deuten darauf hin, dass die Tafel ursprünglich größer gewesen sein muss. MÖHRING diskutierte bereits die Frage nach der Originalgröße des Retabels. Nachdem auf Mitteltafeln und Flügeln sowohl die unteren als auch die seitlichen Malkanten deutlich zu erkennen sind, stellt sich lediglich die Frage nach der originalen Höhe.

Die Breite, inklusive Rahmen, betrage nach MÖHRING für die Mitteltafeln maximal 284 cm, für die Seitenflügel maximal 141 cm.

MÖHRING stellte bei den von ihm untersuchten Tafeln ebenfalls das Fehlen einer Malkante am oberen Rand fest und schließt auf einen Substanzverlust im oberen Bereich aller Tafeln. Durch die Inschriften auf der Rückseite der beiden Mitteltafeln rekonstruiert MÖHRING schließlich die ursprüngliche Höhe. Im Gegensatz zu FEUCHTMAYR, der von ca. 8 cm Materialverlust sprach¹⁴⁶, vermutet MÖHRING, dass mindestens 25 cm der oberen Holzsubstanz fehlen. Daraus ergeben sich für das gesamte Retabel, ohne Mensa, Predella, Schrein und Gesprenge, Gesamtmaße von mindestens 570 – 620 cm in der Höhe und 570 cm in der Breite.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Vgl. Anhang Kap. 15.4.2, Proben 9, 10.

¹⁴⁶ FEUCHTMAYR 1935, S. 28-34.

¹⁴⁷ MÖHRING 1997, S. 29–32.

5.2 Übermalung

Nachdem der Choraltar während der Barockisierung der Klosterkirche im 17. Jahrhundert abgebaut wurde, entfernte man wohl Predella, Rahmung und Schnitzwerk und ließ die Tafeln neu rahmen. Außerdem wurde der Pressbrokatvorhang, der nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprach, entfernt. Vermutlich wurde er mit einem Spachtel oder Bildhauereisen abgeschabt. Auch die von SMIGLA-NOWAK vermutete blaue Malschicht oberhalb des Pressbrokatvorhanges¹⁴⁸ wurde abgenommen und die Bildhintergründe mit Landschaftsdarstellungen übermalt. FEUCHTMAYR datiert diese Übermalungen auf 1678. Als ausführender Künstler wird Hans Georg Asam, Vater von Cosmas Damian Asam und Egid Quirin Asam, diskutiert.¹⁴⁹ H. G. Asam schuf zwischen 1688 und 1694 die Fresken der Pfarrkirche Sankt Quirinus in Tegernsee.¹⁵⁰

Auf der *Kreuzannagelung* sind umfangreiche Übermalungen zu sehen, die mehrere Überarbeitungsphasen vermuten lassen. Es handelt sich nicht ausschließlich um die H. G. Asam zugeschriebene barocke Übermalung aus dem 17. Jahrhundert¹⁵¹, sondern auch um spätere Übermalungen und Retuschen. Alle Übermalungen bzw. Retuschen liegen unter einem Firnis.

SMIGLA-NOWAK ordnet bei den von ihr untersuchten Tafeln einige Ausbesserungen zeitlich noch vor die barocke Übermalung ein.¹⁵² Auf der *Kreuzannagelung* können zwar verschiedene Phasen von Übermalungen bzw. Retuschen unterschieden werden, eine Datierung von einzelnen Übermalungen in einen Zeitraum vor dem 17. Jahrhundert ist jedoch nicht zweifelsfrei möglich. Da viele partielle Übermalungen und Retuschen lasierend aufgetragen wurden, lassen sich meist keine eindeutigen Grenzen zwischen originaler Malerei und späterer Übermalung feststellen. Die Kartierung kann daher die Flächen der Übermalungen nicht hundertprozentig wiedergeben. Die Kartierung erhebt auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da sich einige Übermalungen nur sehr schwer von der originalen Malerei unterscheiden lassen.

¹⁴⁸ Vgl. Kap. 4.2.2.

¹⁴⁹ FEUCHTMAYER 1935, S. 32.

¹⁵⁰ MATHÄSER 1981, S. 167 f.

¹⁵¹ MÖHRING 1992, S. 128.

¹⁵² SMIGLA-NOWAK, POGGENDORF 2001, S. 8, nicht veröffentlicht.



Abb. 26: Kartierung der Übermalungen und Retuschen

5.2.1 Himmel

Der gesamte Himmel wurde wohl im 17. Jahrhundert übermalt. Im Querschliff sind keine Überreste der originalen Malerei sichtbar. Vermutlich wurde der Hintergrund „abgewaschen“, bevor die Übermalung aufgebracht wurde. Die Wolken sind im oberen Bereich leicht grau, am Horizont von lachsfarbener bis gelber Farbigkeit. Die Farbe wurde nass in nass und deckend aufgetragen, ein breiter Pinselduktus ist sichtbar. Diese erste Übermalung reicht oben bis an den Bildrand.

Der Himmel wurde oberhalb der Wolken noch ein zweites Mal übermalt. Diese spätere Übermalung, die sich nicht datieren lässt, ist im Vergleich zum barocken Himmel wesentlich leuchtender und farbintensiver, aber auch dünner, was im Querschliff gut zu erkennen ist. Diese zweite Übermalung reicht oben nicht bis ganz an den Bildrand, sondern weist eine ca. 1 cm breite Malkante auf. In einer Streuprobe mit Pigmenten beider Übermalungsschichten konnte Smalte als Blaupigment nachgewiesen werden. Die blauen Pigmente wurden vermutlich mit totgerührtem Gips bzw. Anhydrit als Weißpigment abgemischt.¹⁵³

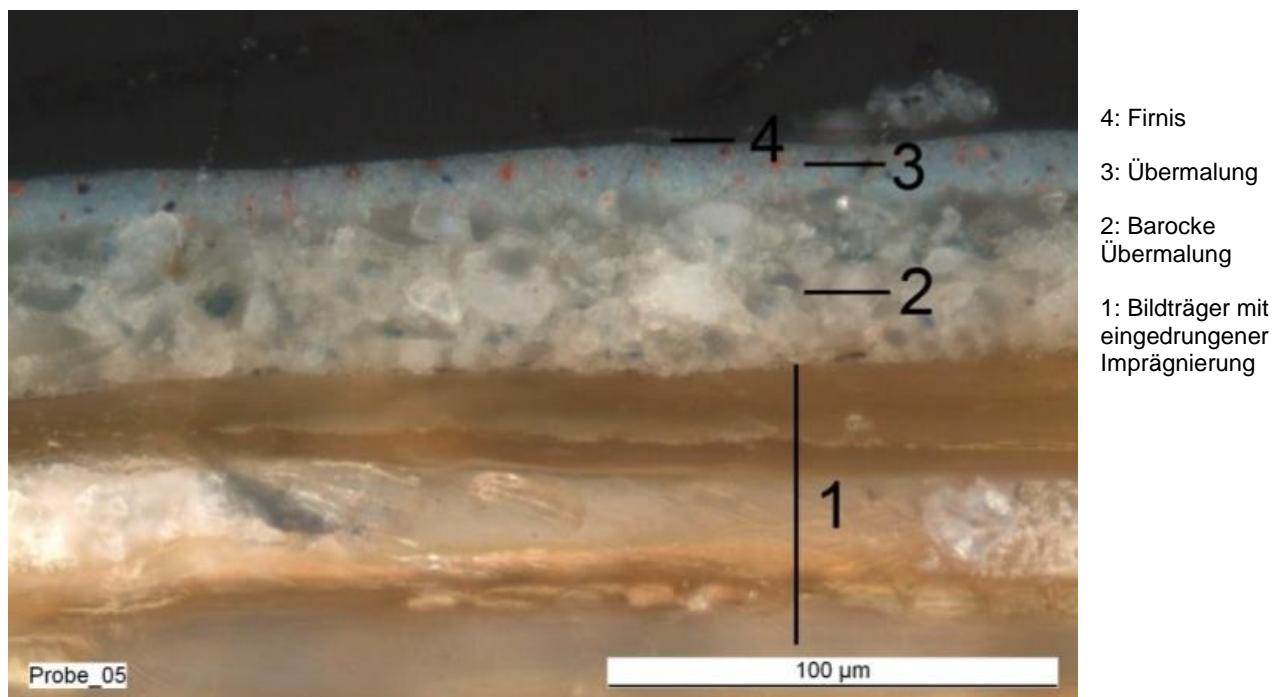


Abb. 27: Querschliff der Übermalung im Himmel

¹⁵³ S. Anhang, Kap. 15.4.2, Probe 6.

An den Rändern der Wolken finden sich ebenfalls spätere Übermalungen. Sie sind von hellbrauner Farbigkeit und wurden nur partiell aufgesetzt, um die Konturen der Wolken zu verstärken.

Stellenweise scheinen Reste von Pressbrokat durch die Übermalung. Auf der flächigen Übermalung der Wolken liegen einige kleinere, oft verfärbte Retuschen.



Abb. 28: Sichtbarer Pinselduktus in der Übermalung des Himmels

5.2.2 Inkarnate

Die Übermalungen auf den Inkarnaten lassen sich durch den rosaroten Farbton gut von der blassen und kühleren originalen Malerei abgrenzen. Besonders die Gesichter weisen zahlreiche Übermalungen auf, auch auf den Füßen des Schergen unten links sind große Übermalungen zu finden. Die Übermalungen sind meist partiell aufgesetzt. Sie folgen den Konturen der originalen Malerei. Der Pinselduktus ist stellenweise sichtbar. Einige Fassungsausbrüche in den Inkarnaten wurden retuschiert, jedoch ohne sie vorher mit einer Kittmasse zu schließen.



Abb. 29: Übermalungen im Inkarnat des mittleren Schergen

5.2.3 Gewänder

Im Vergleich zu den Inkarnaten sind die Übermalungen auf den Gewändern weniger gut zu erkennen. Besonders auffällig ist der rechte Stiefel des Schergen unten rechts. Hier sind zahlreiche hellrosa Übermalungen zu finden, die den Konturen bzw. dem Faltenwurf des weißen Stiefels folgen. Aber auch auf allen anderen Gewändern finden sich kleinere Übermalungen, die auch hier stets den Konturen bzw. dem Faltenwurf der Gewänder folgen. Bei den weißen Gewändern wurden teilweise die verblassten Konturen nachgezogen.



Abb. 30: Rosa Übermalungen am Stiefel des Schergen unten rechts

5.2.4 Landschaft

Auf der grünen Wiese im Vordergrund finden sich keine Übermalungen. Die Stämme und Äste der Bäume im Mittelgrund sind teilweise übermalt worden. Die Bäume im Mittelgrund waren früher als ovale Flächen gestaltet und von Pressbrokat umgeben. Nach Entfernen des Pressbrokats wurden die Ränder der Bäume mit Blättern erweitert. Auch im Innern der Bäume wurden weitere Blätter auf die originale, teilweise gestufte Malschicht aufgesetzt. Auf der barocken Übermalung und Vergrößerung der Bäume finden sich weiter Blätter aufgesetzt, die sich in ihrer Farbigkeit von der darunterliegenden Übermalung unterscheiden. Querschnitte zeigen keinen Firnis zwischen den Übermalungsschichten.¹⁵⁴ Vermutlich wurde die barocke Übermalung in mehreren, farblich unterschiedlichen Schichten ausgeführt. Möglicherweise entstammen die oberen Schichten einer späteren Überarbeitungsphase.

¹⁵⁴ Vgl. Kap. 15.4.2, Probe 7.1, 7.2.



Abb. 31: Auf die Wolken und originalen Bäume aufgesetzte Blätter. Deutlich unterscheiden sich sie braunen Blätter links oben von den grünen in der Bildmitte. Eventuell handelt es sich um zwei unterschiedliche Übermalungsphasen.

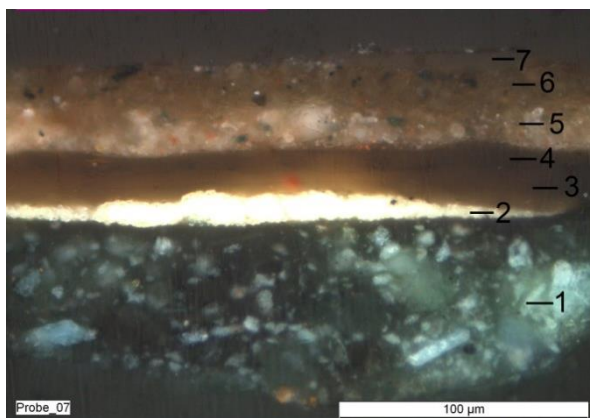


Abb. 32: Querschliff des Baumes, Probe 7.1

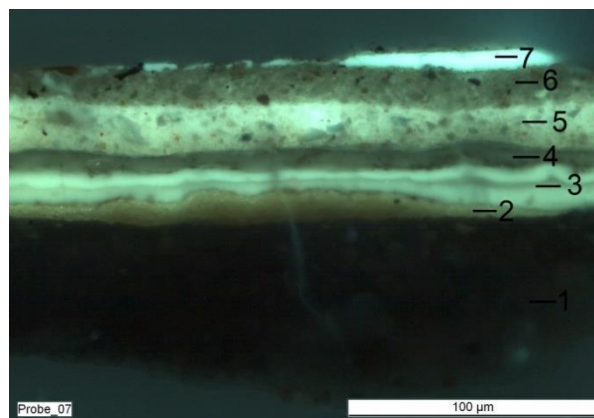


Abb. 33: Querschliff des Baumes unter UV-Licht, Probe 7.1

- 7: Firnis
- 6: braun-grüne Übermalung
- 5: braun-grüne Übermalung
- 4: ?
- 3: älterer Firnis, zweischichtig?
- 2: originale Malschichti, hellgrün aufgesetzte Blätter
- 1: originale dunkelgrüne Malschicht, kupferhaltiges Grünpigment?

Hinter dem Gelehrten wurden mit wenigen Pinselstrichen zwei Gebäude vor die Wolken gesetzt.



Abb. 34: Gebäude im Hintergrund, vermutlich barocke Übermalung

Auf der Wiese am unteren Bildrand sowie in einigen Bereichen der Bäume finden sich alte, verfärbte Retuschen, die sich in ihrem Erscheinungsbild von den übrigen partiellen Übermalungen unterscheiden und eindeutig einer späteren Restaurierung zuzurechnen sind.

5.3 Überzüge

Über der gesamten Malschicht, auch über den Übermalungen und Retuschen, liegt ein vergilbter Firnis. Es handelt sich vermutlich um einen Harzfirnis.

5.4 Restaurierung

Die Münchner Werkstätte Ernst hat in den 1990er Jahren erste Proben zu möglichen Restaurierungsmaßnahmen unternommen. Dabei wurden Proben zur Firnisabnahme durchgeführt. Die Reinigungsfenster sind heute noch deutlich zu sehen.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Vgl. Kap. 6.4.

6 Zustandsbeschreibung der *Kreuzannagelung*

Das ursprüngliche Erscheinungsbild der Tafel wird durch ältere Restaurierungen und die barocken Übermalungen erheblich verändert.

6.1 Bildträger

Der Bildträger ist in einem guten Zustand. Die Einzelbretter halten gut zusammen und sind kaum verworfen.

6.2 Malschicht

Die Malschicht ist insgesamt stabil. Mehrere Malschichtausbrüche, die bis auf den Bildträger reichen, verlaufen meist vertikal entlang der Holzmaserung. Sie entstanden vermutlich durch klimabedingtes Schwinden und Quellen des Bildträgers. Malschichtausbrüche finden sich vor allem in den weißen Gewändern der Schergen.



Abb. 35: Malschichtausbrüche entlang der Holzmaserung

Nur vereinzelt sind runde, von der Holzmaserung unabhängige, Malschichtausbrüche zu finden. Die pastos aufgesetzten Lichter und Höhen sind an wenigen Stellen ab- bzw. ausgebrochen, z. B. an der Schulter des Soldaten und den Handschuhen des Gelehrten.



Abb. 36: Malschichtausbruch der pastos aufgesetzten Lichter an der Schulter des Soldaten



Abb. 37: Malschichtausbrüche der pastos aufgesetzten Lichter bei den Handschuhen des Gelehrten

Die Ausbrüche der Pastositäten reichen teils nur bis auf die darunter liegende Farbschicht. In den dunkelroten Bereichen ist eine deutliche Runzelbildung zu erkennen, z. B. bei den Handschuhen des Gelehrten, den Stiefeln des Soldaten sowie der Hose des Schergen unten links. Hier wurde vermutlich roter Farblack als Farbmittel verwendet.



Abb. 38: Runzelbildung in den dunkelroten Farbpartien des Stiefels des Soldaten

Bei Betrachtung mithilfe des Mikroskops wird ein sehr feines, unterschiedlich stark ausgeprägtes Craquelée sichtbar. Vor allem die braunen Bildpartien, wie z. B. die Felsen im Mittelgrund und die Baumstämme, weisen ein sehr feines, gitterartiges Craquelée auf. Auch auf den Pastositäten ist dieses feine Gittercraquelée zu sehen. Einige Partien, wie etwa das Inkarnat Christi, sind nicht craqueliert.

An wenigen Stellen finden sich Kratzer in der Malschicht, z. B. am linken Bein und der Schulter des Schergen unten rechts.



Abb. 39: Kartierung der Malschichtausbrüche

6.2.1 Malschichtverlust

Ein erheblicher Teil der Malschicht ist verloren. Ursachen sind vermutlich Sonneneinstrahlung und ungünstiges Raumklima. Malschichtverluste führten zu einem stumpfen Farbeindruck und Verlust der ursprünglichen Leuchtkraft. Das Holz der Tafel liegt teils frei oder scheint durch die ausgedünnte Malschicht hindurch. Das Ausmaß des Verlusts ist, selbst innerhalb einer Farbfläche, unterschiedlich. So sind z. B. beim Gewand des Schergen unten rechts einige Partien vollständig erhalten, am Rücken aber ist die Farbe komplett verloren und das Holz des Bildträgers liegt frei. Die schwarzen Unterzeichnungen und die weißen Konturen sind stabiler als der Rest der Malschicht. Sie sind noch gut erhalten und liegen teilweise frei bzw. scheinen durch die ausgedünnte Malschicht hindurch, z. B. am Rücken des Schergen unten rechts sowie am Bart des Gelehrten.

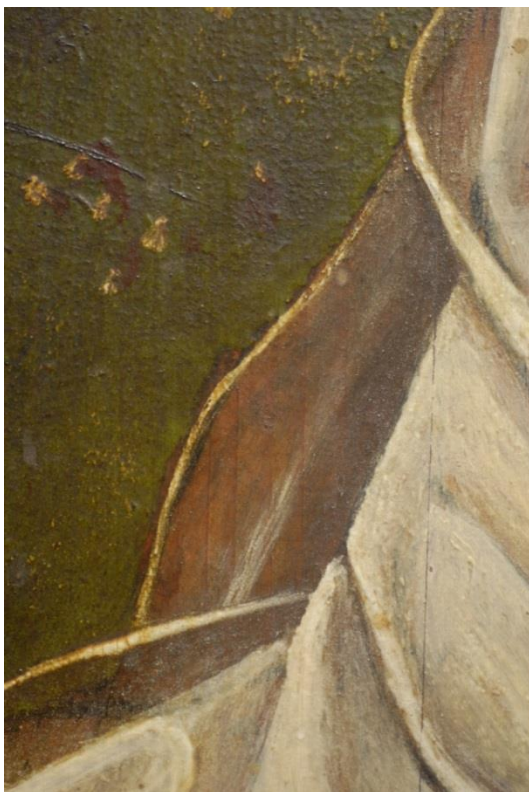


Abb. 40: Malschichtverlust am Rücken des Schergen unten rechts

Das Inkarnat Jesu ist stabil und weitgehend erhalten. Die weiße Malerei der Gewänder ist stellenweise noch sehr gut erhalten, an anderen Stellen nahezu völlig verloren.



Abb. 41: Schwarze Unterzeichnung liegt aufgrund des Malschichtverlustes frei.

Das Durchscheinen der schwarzen Konturen bzw. des hölzernen Bildträgers durch die Malschicht wird bei den weißen Partien vermutlich durch eine Bleiweißverseifung begünstigt. Die Figur des Schriftgelehrten ist von den Verlusten nur geringfügig betroffen. Bei der Wiese im Vordergrund ist der Verlust unterschiedlich stark ausgeprägt. Die Holzmaserung wird hier vor allem dadurch sichtbar, dass die Farbe in den Tiefen des Holzes, also der Frühholzzone, erhalten geblieben ist, während sie auf den Höhen, also in Bereichen des Spätholzes, verloren gegangen ist.



Abb. 42: Malschichtverlust im Bereich der Wiese. In den Tiefen der Holzmaserung ist die Farbe erhalten geblieben.

6.2.2 Thesen von HELMUT MÖHRING

MÖHRING hat schon 1990 auf den stumpfen Farbeindruck sowie das Durchscheinen der Unterzeichnung und des hölzernen Bildträgers aufmerksam gemacht. Er sieht darin einen „Kunstgriff“¹⁵⁶ Anglers. MÖHRING vermutete, Angler habe so eine „*monochrome*“¹⁵⁷ Malerei schaffen wollen und an Flächen mit brauner Malerei, z. B. beim hölzernen Brückengeländer der Enthauptung Quirini, bewusst auf Farbe verzichtet und die Fläche freigelassen, um das Holz sichtbar zu machen und so „*das Material [...] nicht mehr mit Farbe [zu] imitier[en], [sondern] es [...] selbst [zu] zitier[en].*“¹⁵⁸

6.2.3 Forschung am Bayerischen Nationalmuseum München

1994 untersuchte BARBARA FISCH fünf Tafeln der Tabula Magna, heute im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums, mit Lupe und Mikroskop. Malschichtproben wurden nicht entnommen. FISCH stellte eine stark verputzte Malschicht und das Durchschimmern des

¹⁵⁶ MÖHRING 1992, S. 141.

¹⁵⁷ SUCKALE 2008, S. 77.

¹⁵⁸ MÖHRING 1992, S. 141.

Holzträgers an allen drei Tafeln fest. Sie lehnte MÖHRINGS These ab und vermutete, dass es sich um Schäden einer früheren Restaurierung handelt, bei der versucht wurde, die Malerei durch Behandeln mit „lösemittelhaltigen Auffrischungsmitteln“¹⁵⁹ zu regenerieren und zu reinigen. Dabei seien die Lösemittel in die „magere Malerei der Architektur“ tiefer eingedrungen als in die „fettere, eventuell ölhaltige, Malerei“ der Figuren und konnten damit besser einwirken. So erklärt FISCH den von ihr festgestellten, großen Materialverlust in der Architektur. Die fettere Malerei der Figuren habe dem Reinigungsmittel einen größeren Widerstand entgegengebracht, hier seien stellenweise nur die Lasuren abgetragen worden.¹⁶⁰

FISCH konnte außerdem bei den Bildpartien, die laut MÖHRING absichtlich holzsichtig belassen wurden, Reste der ursprünglichen Malerei finden. Neben der Unterzeichnung und Untermalung fand sie beim Brückengeländer eine „ockerfarbige Schicht mit aufgemalter heller Holzfladerung.“¹⁶¹ Auch die Holzsichtigkeit beim eigentlich steinernen Sarkophag des Quirinus widerspreche der Annahme, dass die Holzsichtigkeit als „Materialzitat“ zu werten sei.¹⁶²

6.2.4 Übertragbarkeit bisheriger Thesen auf die *Kreuzannagelung*

Eine kunsttechnische Untersuchung der *Kreuzannagelung* kann MÖHRINGS These nicht bestätigen. Es gibt keinen Bildbereich, in dem eine Integration der Holzmaserung durch den Einsatz dünner Lasuren oder bewusstes Weglassen der Malschicht Sinn ergeben würde. Dass MÖHRINGS These auch für die *Geißelung des Heiligen Quirinus* widerlegt werden kann, wird in Kapitel 9.2 dargelegt. An den meisten Bereichen der Tafel ist die Ursache der heutigen Holzsichtigkeit primär im Fehlen der Grundierung sowie der Zerstörung der Malschicht durch Licht und schlechtes Klima zu suchen. In den weißen Partien ist außerdem von einem Transparentwerden der Malerei durch Bleiweißverseifung auszugehen.

Auch wenn der Malschichtverlust wohl hauptsächlich auf Licht- und Klimaschäden zurückzuführen ist, lässt sich eine Verputzung, wie von FISCH vermutet, nicht ausschließen. Eindeutige Beweise für eine Verputzung der Malerei konnten jedoch nicht gefunden werden.

Auf den Röntgenaufnahmen der Tafel mit dem Reliquienwunder sind laut dem Protokoll des Bayerischen Nationalmuseums Malschichtschäden feststellbar, die typisch sind für eine Behandlung mit Copaivabalsam. Hier sei die Malschicht wulstig und zusammengezogen

¹⁵⁹ FISCH 1994, S. 184–186.

¹⁶⁰ FISCH 1994, S. 184–186.

¹⁶¹ FISCH 1994, S. 184–186.

¹⁶² FISCH 1994, S. 184–186.

infolge von Bindemittelerweichung und breiten Craquelées.¹⁶³ Diese nirgends dokumentierte Behandlung mit Copaivabalsam wird auf das Jahr 1897 datiert, als sich die *Kreuzannagelung* bereits nicht mehr im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlung befand. Auf der *Kreuzannagelung* konnten keine derartigen Schadensbilder beobachtet werden.

6.3 Pressbrokat

Vom Pressbrokat sind nur noch minimale Reste erhalten, vor allem entlang der Ränder zur Malerei sind noch Spuren der ehemaligen Pressbrokatapplikationen sichtbar.

¹⁶³ Protokoll der Röntgenaufnahmen des *Reliquienwunders* (Röntgennummer BNM 476) des Bayerischen Nationalmuseums von 1997, unveröffentlicht.



Abb. 43: Kartierung des erhaltenen und ehemals vorhandenen Pressbrokats



Abb. 44: Reste der Prägemasse des
Pressbrokats am linken Bildrand



Abb. 45: Teilweise ausgebrochene Reste
des ehemaligen Pressbrokats am linken Bildrand



Abb. 46: Pressbrokatreste unterhalb des rechten unteren Baumes

Am rechten Bildrand, auf Höhe der von MÖHRING als Vorhangstange bezeichneten horizontalen Ritzung, ist ein etwas größeres Stück Pressbrokat erhalten. Es misst ca. 2,5 x 1 cm. Warum es nicht von der Übermalung verdeckt wird, ist unklar. Eventuell wurde es bei einer älteren Restaurierung freigelegt.



Abb. 47: Größter erhaltener Rest des Pressbrokats am rechten Bildrand

Unter dem Mikroskop ist die dicke rot-orangene Klebeschicht zu erkennen, auf der Reste der weißen Prägemasse liegen, die als schräge Linien verlaufen. Über der weißen Schicht liegt die heute schwarze erscheinende Zinnschicht, die nur noch partiell in Klumpen erhalten ist und einen leicht metallenen Glanz aufweist.

HECHT erwähnt, dass eine nicht mehr eindeutig als solche erkennbare und nur noch als grau-schwarze Schicht erhaltene Zinnfolie, wie sie für die *Kreuzannagelung* nachgewiesen werden konnte, ebenfalls beim Blaubeurer Altar festgestellt wurde. Sie vermutet, dass das Zinn durch hohe Luftfeuchtigkeiten (über 80 % rF) und niedrige Temperaturen (< 15°C) zu schwarzem Zinnmonoxid (SnO) oxidiert ist.¹⁶⁴ Dieser Oxidationsprozess ist auch für die Zinnfolie auf der *Kreuzannagelung* möglich und kann als Ursache für das heutige Erscheinungsbild der Zinnreste angenommen werden.

¹⁶⁴ HECHT 1980, S. 32 f.

6.4 Überzüge

Der Firnis ist vergilbt bzw. vergraut. In den Tiefen der Malschicht erscheint er aufgrund der größeren Dicke braun fleckig. Er ist stellenweise gitterartig craqueliert. An einigen Stellen haben sich Runzeln gebildet. Craquelée und Runzeln sind nur mithilfe des Mikroskops sichtbar. Die UV-Fluoreszenzuntersuchung zeigt einen deutlich weiß-bläulich fluoreszierenden Firnis. Vermutlich handelt es sich um einen Harzfirnis. Der Firnis liegt auf der gesamten Malerei, mit Ausnahme der Musterflächen der Restaurierung aus den 1990er Jahren. Der Firnis erscheint dick und fleckig. An vielen Stellen ist der Pinselduktus des Firnisauftrages sichtbar. Mehrere Firnisläufer finden sich in der Bildmitte.

Übermalungen bzw. Retuschen sind teilweise als dunkle Bereiche unter der fluoreszierenden Firnisschicht zu sehen.

Verschmutzungen auf dem Firnis erscheinen oft als dunkle, matte Flecken.



Abb. 48: UV-Fluoreszenzaufnahme der *Kreuzannagelung*



Abb. 49: Firnisläufer und dunkle matte Flecken unter UV-Strahlung

In den 1990er Jahren wurde durch die Münchner Werkstätte Ernst in drei Probefenstern der Firnis abgenommen. Sie treten hell hervor und sind so deutlich erkennbar.¹⁶⁵ Sie messen 12,7 x 11,7 cm; 11,0 x 18,7 cm und 8,9 x 15,8 cm. Zwei kleinere Fenster mit den Maßen 2,9 x 3,0 cm und 3,6 x 3,6 cm zeugen von Reinigungsversuchen. Hier wurde der Firnis nicht oder nur unvollständig entfernt. Alle Musterflächen sind weiß umrandet. Details über die von der Werkstatt Ernst durchgeführten Maßnahmen konnten bisher nicht in Erfahrung gebracht werden.

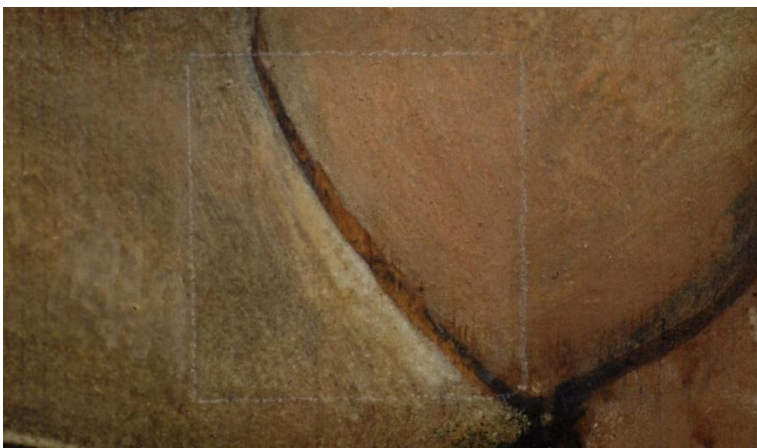


Abb. 50: Musterfläche am rechten Fuß des mittleren Schergen

¹⁶⁵ Vgl. Abb. 4.

7 Kunsttechnische Beschreibung der *Geißelung des Heiligen Quirinus*

Das Tafelbild mit der Darstellung der Geißelung des Heiligen Quirinus von Tegernsee¹⁶⁶ wurde makro- und mikroskopisch sowie mit UV- und IR-Strahlung untersucht.

7.1 Bildträger

Für die Beschreibung sowie den technischen Aufbau des Bildträgers s. Kapitel 4.1. Die beiden Dübellöcher über den auf der Vorderseite sichtbaren Maßwerkritzungen werden bei der *Geißelung des Heiligen Quirinus* von der originalen Malerei und der späteren Übermalung verdeckt, lassen sich aber dennoch erkennen.

7.2 Grundierung

Die *Geißelung des Heiligen Quirinus* ist, wie die Festtagsseite der Tafel, nicht grundiert. Die Holzoberfläche weist auch hier einen leichten Glanz auf, wohl von einer Vorleimung oder Imprägnierung. Insgesamt ist die Holzoberfläche etwas weniger glatt als auf der Festtagsseite.

7.3 Unterzeichnung

Die Unterzeichnung liegt auf dem vorgeleimten Bildträger. Die Farbigkeit der Unterzeichnung variiert in den verschiedenen Bildbereichen von schwarz über dunkelbraun bis rot. Die Strichstärke beträgt ca. 0,1 cm. Dem Duktus nach zu urteilen, wurde die Unterzeichnung mit einem Pinsel ausgeführt. Insgesamt ist die Unterzeichnung der Werktagsseite wesentlich sparsamer ausgeführt als die der Festtagsseite. Auch ist die Intensität der Unterzeichnung schwächer als bei der *Kreuzannagelung*. Die Linien sind somit weniger gut sichtbar. In einigen Bereichen, etwa der Landschaft im Hintergrund, wurde auf eine Unterzeichnung verzichtet.

Die IR-Reflektographie¹⁶⁷ zeigt neben sicher gesetzten Linien auch häufig einen suchenden Duktus. Wie bei der *Kreuzannagelung* ist auch für die Werktagsseite eine „*künstlerische*“¹⁶⁸ Unterzeichnung zu vermuten, der eventuell eine separate Skizze zu Grunde liegt.¹⁶⁹

¹⁶⁶ S. Abb. 8.

¹⁶⁷ Alle Aufnahmen mit Image Source CCD-Kamera, 1050nm Langpass-Filter, Objektiv: Nikor AF mikro 60 mm, Software: IC Capture 2.0, Registax.

¹⁶⁸ Vgl. SIEJEK 2004, S. 23; KIRSCH 2004, S.158.

¹⁶⁹ Vgl. Kap. 4.3.



Abb. 51: IR-Reflektographie der *Geißelung des Heiligen Quirinus*



Abb. 52: Gesicht des Heiligen Quirinus



Abb. 53: IR-Reflektographie des
Gesichts des Heiligen Quirinus



Abb. 54: Gesicht des Kaisers



Abb. 55: IR-Reflektographie des Gesichts
des Kaisers

7.4 Malschicht

Die Malschicht der *Geißelung des Heiligen Quirinus* lässt sich, wie bei der *Kreuzannagelung*, nicht ohne Analysen als Ölmalerei oder Temperamalerei bestimmen. Jedoch ist auch hier, wie bei der Festtagsseite, ein öliger Anteil im Bindemittel zu vermuten. Die Malschicht ist direkt auf den Bildträger aufgebracht. Sie folgt zum größten Teil der Unterzeichnung. Der

Farbauftrag ist weniger glatt als auf der Festtagsseite. Meist erscheint er körnig und leicht strukturiert.



Abb. 56: Körnige Oberfläche der blauen Hose des linken Folterknechts

An vielen Stellen ist der Pinselduktus sichtbar, wie z. B. beim Himmel und den Wolken. Oft wurde die Farbe pastos verarbeitet. Pastositäten finden sich vor allem in der Landschaft, wo die Farbe der hellgrünen Blätter stufend, mit einem Borsten(?)pinsel oder einem Schwamm aufgebracht wurde. Auch viele Konturen und die meisten Lichter und Höhen sind pastos, z. B. bei den Haaren Quirini und des Kaisers, die als feine gelbe Striche pastos auf eine dünne ockerfarbene Schicht bzw. Lasur gesetzt sind. Auch die Lichter der beiden Kronen und des Zepters sind pastos ausgeführt.

Der Aufbau der Malerei ist teils ein-, teils mehrschichtig. So lässt sich beispielsweise beim gemalten Brokatgewand des Kaisers Claudius II. Gothicus deutlich ein zweisechichtiger Aufbau erkennen: der hellgrünen Untermalung ist das Brokatmuster mit dunkelgrüner Farbe aufgemalt.



Abb. 57: Grünes Brokatgewand des Kaisers

7.5 Vergoldete Sonne

Links oben im Bild ist die Sonne als kleiner Kreis (\varnothing 2,9 cm) dargestellt. Die Fläche des Kreises war ursprünglich vergoldet. Mit dem Stereomikroskop sind heute nur noch wenige Reste dieser Vergoldung sichtbar. Sie liegen teilweise auf hellem Grund. Ein Querschnitt zeigt unter der Vergoldung eine weiße Grundierungsschicht, die vermutlich aus einem Kreidegrund oder weißem Bolus (Kaolin) besteht. Unter der Grundierung liegt eine relativ dicke, wasserquellbare Schicht, die wohl zur besseren Haftung der Grundierung aufgebracht wurde. Vermutlich wurden Klebemittel, Grundierung sowie Vergoldung vor der Malerei aufgebracht. Jedoch lässt sich auch nicht ausschließen, dass die Sonnenscheibe separat angefertigt wurde und anschließend appliziert wurde. Vergleichbare Applikationen enthalten jedoch meist eine Schicht aus Papier oder Pergament, auf die die Grundierung aufgestrichen

wurde.¹⁷⁰ Eine solche Unterlage konnte bei der *Geißelung des Heiligen Quirinus* jedoch nicht festgestellt werden.

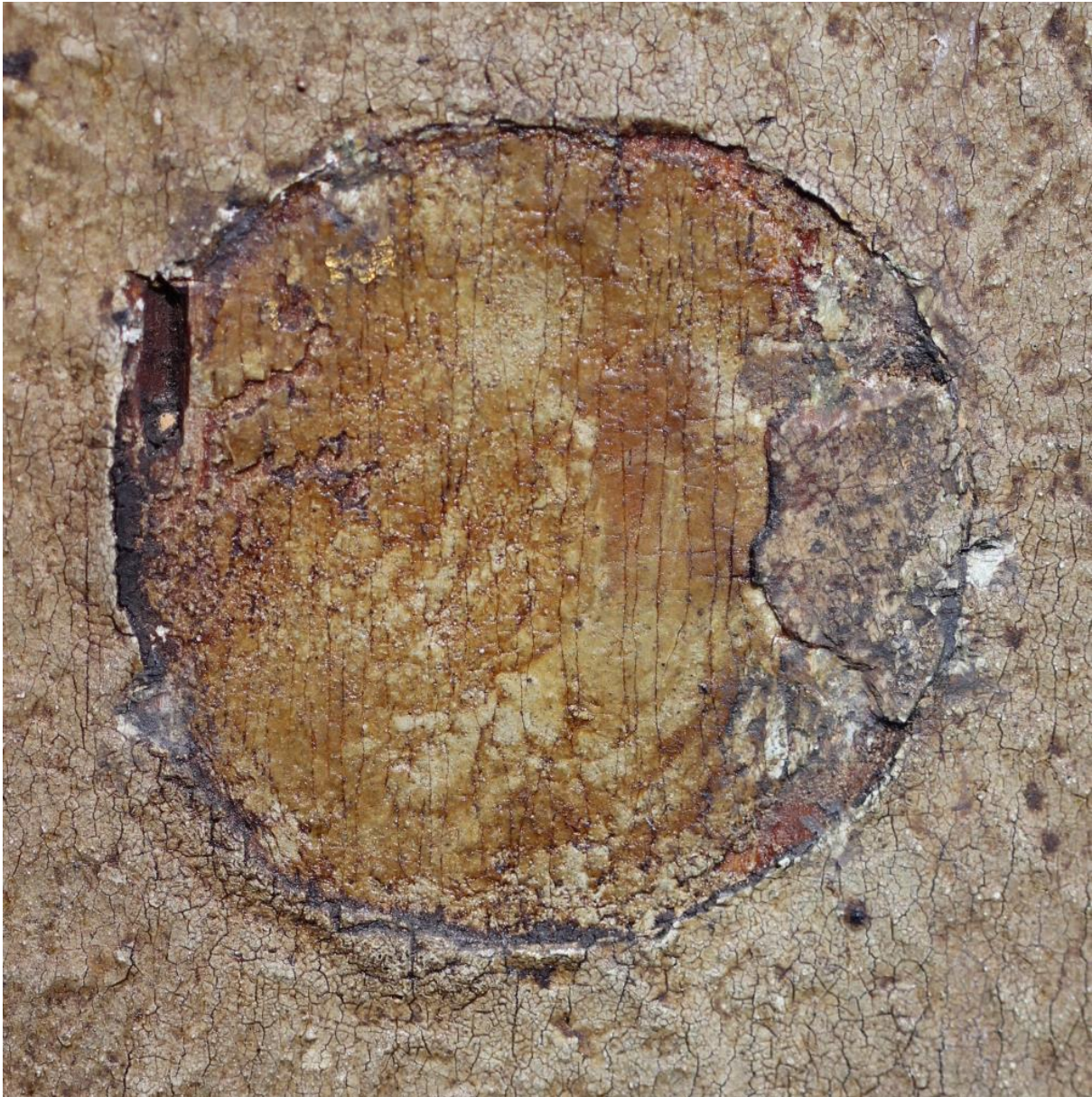
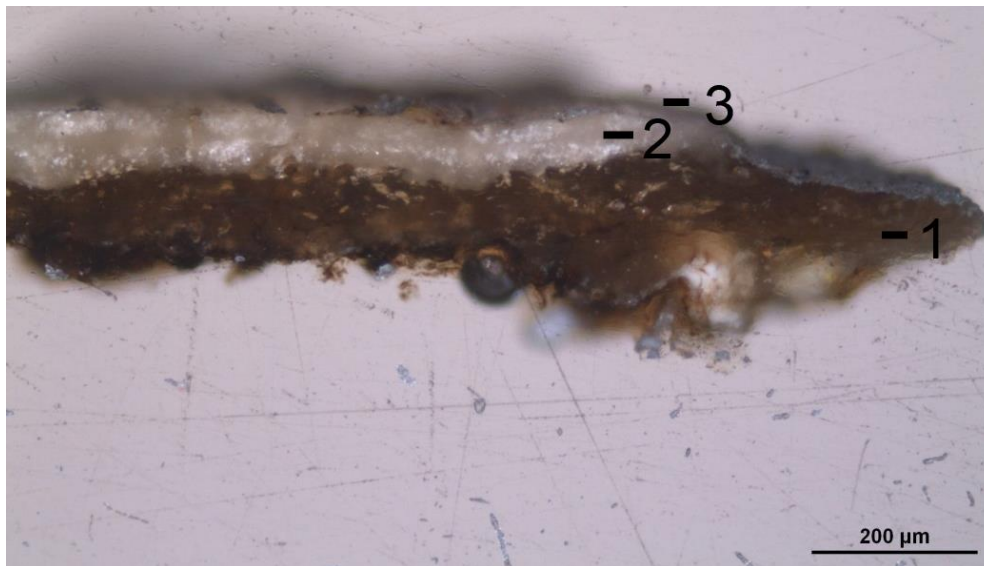


Abb. 58: Reste der vergoldeten Sonne

¹⁷⁰ Vgl. STRAUB 1988, S. 242 f.



3: Vergoldung

2: weiße
Grundierung

1: Klebemittel, mit
Wasser stark
quellbar, leicht
proteinhaltig

Abb. 59: Querschliff der Sonne

7.6 Plastische Aufsätze

In den beiden oberen Ecken ist je ein konvexes Bogenfragment zu sehen. Die Bögen wurden mit der Unterzeichnung angelegt. Oberhalb der Bogenfragmente sind heute Reste einer dünnen kräftig roten Malschicht zu sehen, die über einer etwas dickeren weißen Schicht liegt. Im Originalzustand, vor dem Verkleinern der Tafel, ergaben die Fragmente wohl einen oben geschlossenen Rund- oder Kielbogen.

MÖHRING vermutete, dass hier Rankenschleier aufgesetzt waren.¹⁷¹ Für dieses Rankenwerk, das sich nicht belegen lässt, sind keine Befestigungsspuren sichtbar.

¹⁷¹ MÖHRING 1997, S. 26–29.



Abb. 60: Linkes Bogenfragment



Abb. 61: Rechtes Bogenfragment

7.7 Überzüge

Auf der Tafel liegt ein sehr dünner Firnis, der nicht datiert werden kann.

8 Spätere Veränderungen der *Geißelung des Heiligen Quirinus*

Das Erscheinungsbild der *Geißelung des Heiligen Quirinus* ist wesentlich weniger durch spätere Veränderungen bestimmt als das der Festtagsseite.

8.1 Verkleinerung der Tafel

Die Tafel weist am oberen Bildrand keine Malkante auf. Dies deutet auf eine Verkleinerung der Tafel hin (vgl. Kap. 5.1). Die Betrachtung der Darstellung bestätigt die Vermutung, dass am oberen Bildrand ca. 8 bis 20 cm der Tafel fehlen. Der große Baum in der Mitte reicht oben bis an den Bildrand und wird von der oberen Kante „abgetrennt“. Auch die beiden Bogenfragmente in den Ecken deuten auf eine ehemals höhere Tafel hin, denn eine Verlängerung der Bogenfragmente würde einen oben geschlossenen Rund- oder Kielbogen bilden.

8.2 Übermalungen

Auf der *Geißelung des Heiligen Quirinus* finden sich wesentlich weniger Übermalungen als auf der Festtagsseite.

Auffällig sind die Übermalungen in den oberen Zwickeln. Oberhalb der Bogenfragmente (vgl. Kap. 7.5) wurde mit dunkelgrauer Farbe der Himmel ergänzt. Eine dunkelgraue, glänzende Schicht liegt hier über den weißen und roten Resten der ursprünglichen Malerei. Die Übermalung erstreckt sich über die Bögen hinaus und verdeckt einen Teil der ursprünglichen Wolken.¹⁷²

Eine Datierung der Übermalung ist nicht eindeutig möglich. Vermutlich entstammen sie der barocken Überarbeitungsphase, bei der wohl auch das plastische Rankenwerk entfernt wurde.

8.3 Restaurierungen

Durch die Münchner Werkstätte Ernst wurden, wie auf der Festtagsseite zwei Musterflächen zur Firnisabnahme erstellt. Die Flächen messen 10,4 x 8,7 cm sowie 8,2 x 12,1 cm. Abschließend wurde wohl ein Firnis auf die gereinigten Flächen aufgebracht. Dieser fluoresziert im UV-Licht hell.

9 Zustandsbeschreibung der *Geißelung des Heiligen Quirinus*

Der Zustand der *Geißelung des Heiligen Quirinus* lässt im Vergleich zur Festtagsseite wesentlich mehr der außerordentlichen Qualität der ursprünglichen Malerei erkennen.

9.1 Bildträger

Der Bildträger ist in einem guten Zustand. Die Einzelbretter halten gut zusammen und sind kaum verworfen. An einigen Stellen ist das Holz tief eingedrückt. Zahlreiche, teilweise bis zu 30 cm lange Kratzer sind sichtbar.

Im unteren Bilddrittel finden sich vereinzelt kleine Löcher im Holz, die auf einen ehemaligen Schädlingsbefall hindeuten. Das Ausmaß der Schäden durch die Insekten ist gering.

An den Rändern finden sich zahlreiche Spuren früherer Befestigungen im Rahmen. Neben Kerben und Kratzern ist am linken unteren Rand noch das Fragment eines alten Befestigungsnagels sichtbar.

¹⁷² S. Abb. 60, 61.

9.2 Malschicht

Die Malschicht ist an vielen Stellen stark gedünnt bzw. verloren. Das Holz des Bildträgers liegt an vielen Stellen frei, in anderen Bereichen scheint die Holzmaserung deutlich durch die Malschicht hindurch. Sehr oft liegen deckende Farbflächen direkt neben Bereichen, an denen die Farbe nahezu „verschwunden“ ist. Die Übergänge zwischen vollständig erhaltenen und holzsichtigen Bereichen verlaufen teils fließend, teils sehr abrupt.



Abb. 62: Fließende und abrupte Übergänge zwischen deckenden und holzsichtigen Bildbereichen

Wie auch auf der Festtagsseite können die Ursachen für den großen Malschichtverlust unterschiedlicher Art sein.¹⁷³ Sowohl die von FISCH vermuteten Verputzungen als auch Licht- und Klimaschäden kommen als Ursachen infrage. Ein Transparentwerden durch ölige Bindemittel und Bleiweißverseifung spielt vermutlich ebenfalls eine Rolle. Dass bestimmte Bereiche komplett verschwunden sind, andere Farbflächen, die direkt daneben liegen, dagegen nahezu vollständig erhalten sind, liegt vermutlich an unterschiedlich stabilen Pigmenten bzw. einer unterschiedlichen Dicke der ursprünglichen Malschicht. So sind beispielsweise die pastosen Lichter und Höhen meist erhalten, während danebenliegende

¹⁷³ Vgl. Kap. 6.2.

Malschichten nahezu verloren sind. Eine Mischung mit stabilem Bleiweiß sowie die größere Schichtdicke sind hier als Grund für die gute Erhaltung zu vermuten.



Abb. 63: Erhaltene Pastositäten der Haare des Kaisers. Im rechten oberen Bereich sind Reste der deckenden, ockerfarbigen Malerei der Haare zu sehen.

Die Betrachtung der *Geißelung des Heiligen Quirinus* lässt die These MÖHRINGS, Angler habe die Holzmaserung bewusst in die Malerei integriert, wenig plausibel erscheinen. Dass Angler in einigen Bereichen komplett auf Farbe verzichtet hat, wie von MÖHRING vermutet, lässt sich ausschließen. Besonders geeignet für die von MÖHRING vermutete Integration der Holzmaserung in die Malerei erscheinen der hölzerne Thron des Kaisers Claudius II. Gothicus und der hölzerne Zaun hinter der Szene.



Abb. 64: Holzichtigkeit des Throns. Reste der deckenden Malerei sind an den Kanten des Throns erhalten.



Abb. 65: Holzichtigkeit des Zauns



Abb. 66: Detail der ursprünglich deckenden Malerei des Zauns

In den Bereichen des Zauns und des Throns liegt das Holz nahezu komplett frei. Jedoch sind an einigen Rändern noch Spuren der ursprünglichen Malschicht sichtbar. Diese Reste sind deckend und lassen die Holzmaserung nicht durchscheinen.

Dass die Holzichtigkeit in diesen Bereichen heute dominiert, liegt wohl an der geringen Stabilität der braunen Farbe. Denn auch andere Bereiche, die wohl ursprünglich braun ausgemalt waren, ohne die Holzmaserung mit einzubeziehen, wie z. B. das Fell des Hundes und die Haare des rechten Folterknechtes, sind heute nahezu vollständig verloren. Braune Bereiche, die erhalten sind und auch heute noch deckend sind, wie beispielsweise der Stamm des Baumes im Mittelgrund, wurden wohl mit Bleiweiß ausgemischt und sind daher stabiler. Somit lässt sich MÖHRINGS These für die *Geißelung des Heiligen Quirinus* widerlegen.



Abb. 67: Holzichtigkeit des Hundes. Mit weiß abgemischte Details sind erhalten.

Dunkelrote Bereiche, die vermutlich mit einem Farblack gemalt wurden, sind heute von Runzelbildung betroffen, z. B. das rote Gewand der trauernden Frau und das Hemd des rechten Folterknechts. Die Runzeln sind teilweise ausgebrochen.



Abb. 68: Runzelbildung am roten Gewand der trauernden Frau

Zahlreiche Malschichtausbrüche verlaufen meist entlang der Holzmaserung und sind vermutlich durch klimabedingtes Schwinden und Quellen des Holzes entstanden. Auch in den Bereichen des eingedrücktten Holzes und der Kratzer ist die Malschicht größtenteils verloren.

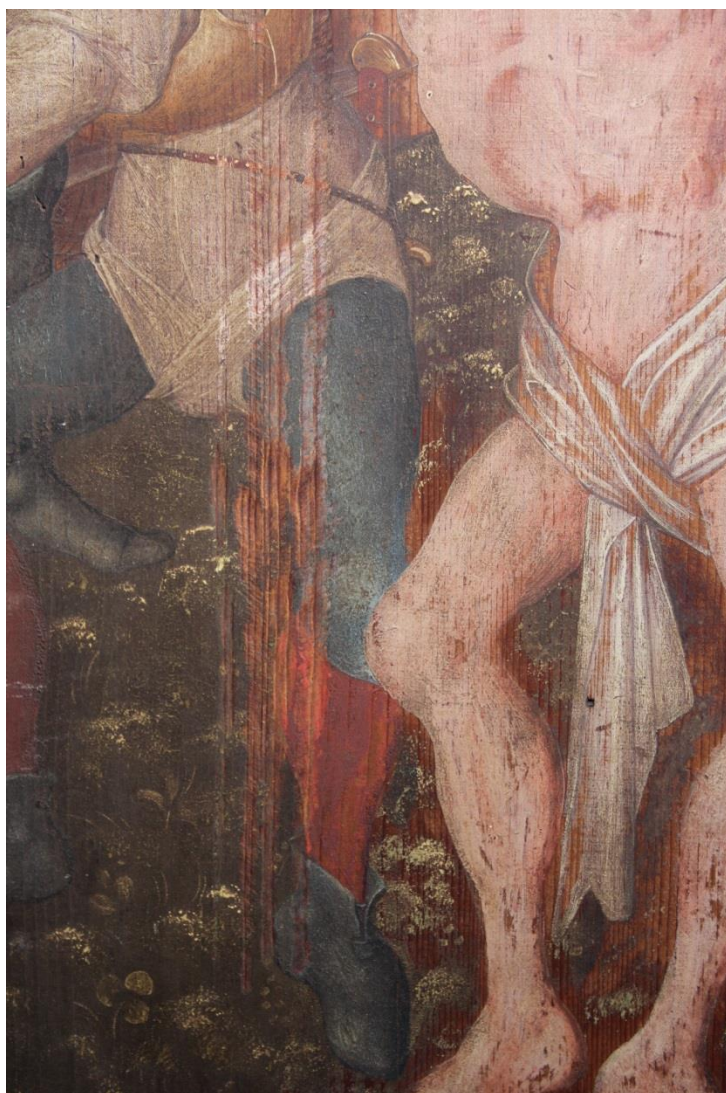


Abb. 69: Kratzer im hölzernen Bildträger

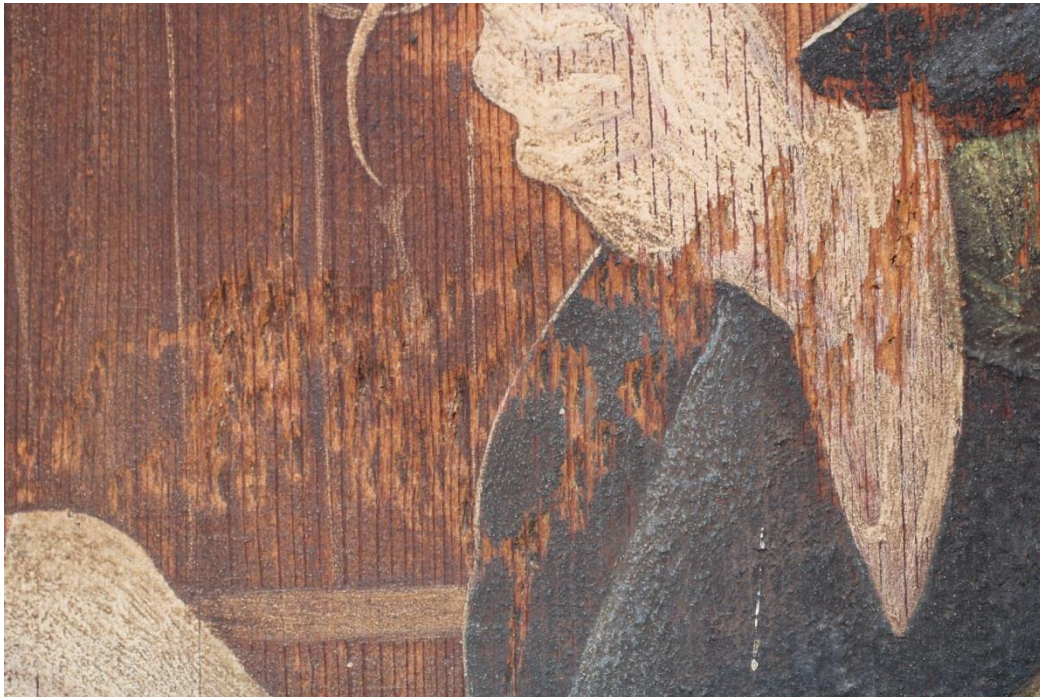


Abb. 70: Eingedrückter Bildträger

Die ursprüngliche Vergoldung der Sonne ist in kleineren, nur unter dem Stereomikroskop sichtbaren, Resten erhalten. Auch der darunterliegende helle Grund ist größtenteils ausgebrochen. Nur am rechten Rand der Sonne ist ein ca. 1 cm² großer Grundierungsrest erhalten (Abb. 58).

9.3 Überzüge

Der sehr dünne Firnis ist mit bloßem Auge nicht mehr als glänzende Schicht zu erkennen. Lediglich in den Tiefen der Malschicht zeigt er sich bräunlich vergilbt. Eine Untersuchung mit UV-Strahlung zeigt keine Fluoreszenz. Die Gemäldeoberfläche ist verschmutzt und weist zahlreiche Flecken auf.



Abb. 71: Vergilbter Firmis in den Tiefen der Malerei

10 Anmerkungen zur Konservierung und Restaurierung

Geplant ist eine Ausstellung der Tafel mit der Darstellung der Kreuzannagelung Christi und der Geißelung des Heiligen Quirinus in der Dauerausstellung des Diözesanmuseums Freising ab ca. 2020. Dafür soll der Tafel ein ästhetisch ansprechendes Erscheinungsbild wiedergegeben werden. Das Wiederherstellen des originalen Aussehens ist aufgrund der zahlreichen Eingriffe, wie dem Entfernen des Pressbrokates und des Maßwerkes, nicht möglich. Die Malerei sollte dem Betrachter in ihrer gealterten Form präsentiert werden und die Geschichte der Tafel so sichtbar bleiben. Auch sollte der Zustand der übrigen Tafeln der Tabula Magna mit in die Konzeptfindung einbezogen werden, um die *Kreuzannagelung/Geißelung des Heiligen Quirinus* optisch nicht zu sehr vom Aussehen der übrigen Tafeln zu entfernen. Ein Zusammenführen aller Tafeln mit einheitlichem Erscheinungsbild soll so auch in Zukunft möglich bleiben. Auch das Erscheinungsbild der neben der *Kreuzannagelung/Geißelung des Heiligen Quirinus* in der Ausstellung des Diözesanmuseums Freising gezeigten Objekte sollte in das Konzept zur Konservierung und Restaurierung mit einbezogen werden, um dem Museumsbesucher ein „harmonisches Gesamtbild“ bieten zu können.

Vor allen anderen Maßnahmen ist die Tafel von lose aufliegendem Schmutz und Staub zu befreien.

Da der Firnis stark vergilbt ist, wurden auf der *Kreuzannagelung* im Himmel Proben zur Firnisabnahme unter dem Stereomikroskop und UV-Strahlung durchgeführt. Der Firnis löst sich mit Isopropanol langsam, mit Ethanol, Aceton sowie einer Mischung aus Isooctan und Isopropanol (50:50) sehr gut. Reines Isooctan sowie Shellsol A lösen den Firnis kaum. Alle Lösemittel, die den Firnis anlösen, lösen jedoch auch die leuchtend blaue Übermalung des Himmels. Die darunterliegende graue Übermalung, die vermutlich dem Barock entspringt, sowie die originale Malschicht lösten sich nicht. Die übrigen Übermalungen wurden nicht auf ihr Löslichkeitsverhalten getestet.

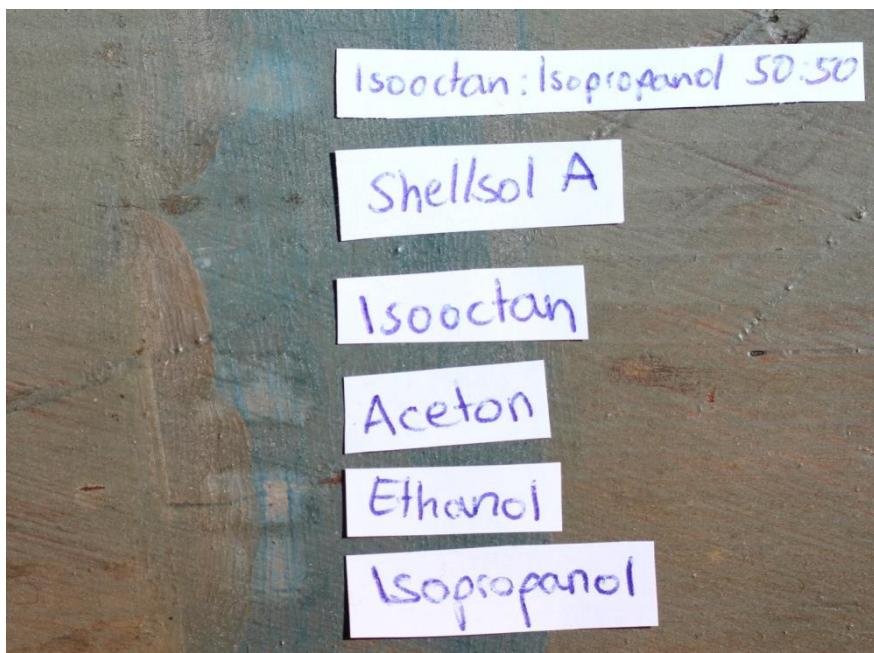


Abb. 72: Proben zur Firnisabnahme, Wolke am rechten Bildrand der *Kreuzannagelung*

Von einer Abnahme der Übermalungen wird abgeraten. Trotz ähnlicher Löslichkeitsparameter sollte nach einer Möglichkeit gesucht werden, lediglich den Firnis abzunehmen oder zu dünnen.

Malschichtausbrüche sollten optisch geschlossen werden. Dies kann sowohl mit als auch ohne Kittung geschehen. Bei der Art der Retusche ist die Form der Malschichtausbrüche zu beachten. Strichretuschen können die längliche Form der Ausbrüche gegebenenfalls noch zusätzlich betonen. Daher ist eine Punktretusche in Erwägung zu ziehen.

Bei der Restaurierung der Tafeln im Bayerischen Nationalmuseum München wurden Malschichtausbrüche mit einer Störleimlösung (Störleim 5%) gefestigt und aufstehende Schollen mit einem Heizspatel bei 60° C niedergelegt. Der Firnis wurde nicht abgenommen, sondern nur stellenweise gedünnt. Durch den Auftrag eines Zwischenfirnisses (Dammar +

Testbenzin, 1 + 5) wurde ein Glanzausgleich erzielt. Die Retusche erfolgte als Vollretusche ohne Kittung auf den Zwischenfirnis mit Harzfarben¹⁷⁴. Abschließend wurde als Schlussfirnis Dammar in Testbenzin (1 + 5) mit dem Pinsel aufgetragen.¹⁷⁵ Ob bzw. welche Maßnahmen an den Berliner Tafeln und der Tafel im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg durchgeführt wurden, ist unbekannt.

Die Anfertigung eines neuen Rahmens, der nicht nur die Präsentation der Festtags- sondern auch die der Werktagsseite zulässt, ist zu empfehlen. Der große Malschichtverlust kann dem Besucher mit einem kurzen schriftlichen Hinweis erklärt werden.

11 Schlussbetrachtung

Informationen zu Entstehungsgeschichte und zeitgeschichtlichen Hintergründen wurden aus unterschiedlicher Literatur zusammengetragen. Die Zusammenfassung der unterschiedlichen Forschungsergebnisse zur Tabula Magna gibt einen Überblick über den aktuellen Wissensstand und zeigt Fragen und Wissenslücken auf, die sich als Gegenstand zukünftiger Forschung anbieten.

Die Frage nach der originalen Anordnung der einzelnen Tafeln der Tabula Magna lässt sich wohl auch in Zukunft schwer beantworten. Auch die Fragen nach der Form des plastisch aufgesetzten Maßwerks sowie der Ursache des großen Malschichtverlusts konnten durch die Untersuchung der *Kreuzannagelung* bzw. der *Geißelung des Heiligen Quirinus* nicht eindeutig beantwortet werden. Ebenso ungewiss bleibt die Datierung der unterschiedlichen Übermalungsphasen.

Die Beschreibung des kunsttechnischen Aufbaus gibt Ergebnisse einer makro- sowie mikroskopischen Betrachtung wieder. Durch die Entnahme von Malschichtproben konnte der Malschichtaufbau sowie spätere Übermalungen exemplarisch für die ganze Tafel nachvollzogen werden. Die These HELMUT MÖHRINGS, Gabriel Angler habe die Holzmaserung bewusst durch Verzicht auf Farbe in das Gemälde integriert, konnte widerlegt werden.

Die Frage nach dem Aufbau des Pressbrokats konnte teilweise beantwortet werden. Neben der Zinnfolie wurde Bleimennige und Bleiweiß in der Klebmasse sowie Kreide in der Prägemasse nachgewiesen. Reste einer Vergoldung und farbiger Lüster sind nicht nachweisbar.

¹⁷⁴ Maimer-Retuschierfarben; als Malmittel wurde dreifach rektifiziertem Terpentinöl mit geringem Dammarfirnis-Zusatz (1 + 3 in Testbenzin) verwendet.

¹⁷⁵ SMIGLA-NOWAK, POGGENDORF 2001, unveröffentlicht, S 27.

Eine Kartierung der Übermalungen der *Kreuzannagelung* zeigt das Ausmaß späterer Veränderungen, die es dem Betrachter erschweren, die außerordentlich hohe Qualität der originalen Malerei zu erkennen. Eine Betrachtung der *Geißelung des Heiligen Quirinus* dagegen zeigt auch heute noch das große malerische Können Gabriel Anglers.

Infrarotaufnahmen machen die Untermalung sichtbar und geben so Einblick in das zeichnerische Können des Künstlers.

Abschließend bleibt zu hoffen, dass diese Arbeit zu weiterer Forschung an der Tabula Magna anregen kann und durch weitere Untersuchungen an den übrigen Tafeln offen gebliebene Fragen beantwortet werden können.

12 Literatur

- **BARTL, KREKEL, LAUTENSCHLAGER, OLTROGGE 2005:**
BARTL, ANNA; KREKEL CHRISTOPH; LAUTENSCHLAGER, MANFRED; OLTROGGE, DORIS:
Der „liber illuministarum“ aus Kloster Tegernsee, Stuttgart 2005
- **BARTL 1993:**
BARTL, ANNA über HARTMUT KROHM, EIKE OELLERMANN (Hrsg.): *Flügelaltäre des
späten Mittelalters*, 1992, in: *Restauro*, 1993, Heft 4, S. 280-281
- **BEENKEN 1950/51:**
BEENKEN, HERMANN: *Gabriel Angler - Der Meister der Münchner Domkreuzigung*, in:
BRUCKMANN, ALFRED (Hrsg.): *Die Kunst und das schöne Heim. Monatsschrift für
Malerei, Plastik, Graphik, Architektur und Wohnkultur*, 49. Jahrgang, München,
1950/51, S. 121-126
- **BINDING 1989:**
BINDING, GÜNTHER: *Maßwerk*, Darmstadt 1989
- **ELSEN 1941:**
ELSEN, ALOIS: *Gabriel Angler, der Meister der „Pollinger Tafeln“*, in: FALKE, OTTO VON
(Hrsg.): *Pantheon – Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst*, Band 28,
München 1941, S. 219-225
- **FEUCHTMAYR 1935:**
FEUCHTMAYR, KARL: *Die Anfänge der Münchner Tafelmalerei – Ausstellung in der
Neuen Staatsgalerie*, München 1935
- **FISCH 1994:**
FISCH, BARBARA: *Beobachtungen zur „Tabula Magna“ aus der Tegernseer
Klosterkirche*, in: *Restauro* Heft 3, 1994, S. 184-186

-
- **HARRER 1995:**
HARRER, CORNELIA: *Galerien und Doppelaltäre in süddeutschen Barockkirchen*, München 1995

 - **HECHT 1980:**
HECHT, BRIGITTE: *Betrachtungen über Pressbrokat*, in: *Restauro*, Heft 1, 1980, S. 22-49

 - **KELLNER 1996:**
KELLNER, HANS: *Vergolden. Das Arbeiten mit Blattgold*, München 1996

 - **KIRSCH 2004:**
KIRSCH, KATHRIN: *Übertragungsverfahren und technische Hilfsmittel*, in: SANDNER, INGO (Hrsg.): *Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15. – 17. Jahrhundert*, München 2004, S. 147-337

 - **LIEDKE 1982:**
LIEDKE, VOLKER: *Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik, Teil II: Vom Pestjahr 1430 bis zum Tod Ulrich Neuhausers 1472*, in: *Ars Bavarica*, Band 29/30, München 1982

 - **MAIER 2014:**
MAIER, SABINE; MAIER, RÜDIGER: *Der Cranach-Altar zu Neustadt an der Orla (1513) – Unterzeichnung und malerische Ausführung*, Regensburg 2014

 - **MATHÄSER 1981:**
MATHÄSER, WILLIBALD: *Chronik von Tegernsee*, München 1981

 - **MÖHRING 1997:**
MÖHRING, HELMUT: *Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430 - 1450*, Beiträge zur Kunstwissenschaft, Band 71, München 1997

-
- **MÖHRING 1992:**
MÖHRING, HELMUT: *Betrachtungen zur Tabula Magna und der Lettnerkreuzigung aus Tegernsee*, in: KROHM, HARTMUT; OELLERMANN, EIKE (Hrsg.): *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, Berlin 1992, S. 127-143

 - **RAMISCH 1993:**
RAMISCH, HANS: *Miszellen zur Kunstgeschichte des Klosters Tegernsee*, in: RAMISCH, HANS; HOPPE, BERNHARD M. (Hrsg.): *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München e. V.*, Band 19, München 1993, S. 618-624

 - **SACHS, BADSTÜBNER, NEUMANN 2005:**
SACHS, HANNELORE; BADSTÜBNER, ERNST; NEUMANN, HELGA: *Wörterbuch der christlichen Ikonographie*, Regensburg 2005

 - **SANDNER 1998:**
SANDNER, INGO: *Zeichengeräte um 1500*, in SANDNER, INGO (Hrsg.): *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund*, Regensburg 1998, S. 51-60

 - **SCHWEINGRUBER 1990:**
SCHWEINGRUBER, FRITZ HANS: *Anatomie europäischer Hölzer*, Bern, Stuttgart, 1990

 - **SIEJEK 2004:**
SIEJEK, ANDREAS: *Identifikation und Rekonstruktion graphischer Mittel auf dem Malgrund*, in SANDNER, INGO (Hrsg.) *Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15. – 17. Jahrhundert*, München 2004, S. 13-145

 - **SMIGLA-NOWAK, POGGENDORF 2001, unveröffentlicht:**
SMIGLA-NOWAK, BEATA; POGGENDORF, RENATE: *Untersuchung, Konservierung und Restaurierung von fünf Tafeln der Tabula Magna von Gabriel Angler 1444/45 aus der Klosterkirche Tegernsee im Bayerischen Nationalmuseum München 2001*, unveröffentlicht

-
- **STANGE 1960:**
STANGE, ALFRED: *Deutsche Malerei der Gotik*, Band 10, München, Berlin 1960
 - **STEINER 1999:**
STEINER, PETER (Hrsg.): *Münchner Gotik in Freising*, Ausstellungskatalog
Diözesanmuseum Freising, Regensburg 1999
 - **STRAUB 1988:**
STRAUB, ROLF, E.: *Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters*, in: KÜHN, HERMANN;
ROOSEN-RUNGE, HEINZ; STRAUB, ROLF; KOLLER, MANFRED: *Reclams Handbuch der
Künstlerischen Techniken*, Band 1, Stuttgart 1988, S. 125-259
 - **STROHHAMMER 1995:**
STROHHAMMER, ANDREAS: *Das Phänomen eines „ungründerten“ Tafelbildes*, in: AdR
– Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren (Hrsg.): *25. Tagung – Zusammenfassung
der Vorträge*, Hildesheim 1995, S. 29
 - **SUCKALE 2008:**
SUCKALE, ROBERT: *Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420 – 1450*, in: SUCKALE,
ROBERT: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*,
München, Berlin 2008, S. 59-85
 - **WÜLFERT 1999:**
WÜLFERT, STEFAN: *Der Blick ins Bild – Lichtmikroskopische Methoden zur
Untersuchung von Bildaufbau, Fasern und Pigmenten*, Ravensburg 1999

Elektronische Quellen:

- http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59897?search_no=1&index=0, Stand:
26.07.2015

-
- http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/webgos/bnm_online.php?seite=5&fld_0=00222217, Stand: 26.07.2015
 - <http://www.erzbistum-muenchen.de/Page000360.aspx>, Stand: 26.07.2015
 - <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1055>, Stand: 26.07.2015
 - <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1213>, Stand: 26.07.2015
 - <http://www.pinakothek.de/gabriel-angler/kalvarienberg-mit-den-hll-koloman-quirin-kastor-und-chrysogonus>, Stand: 26.07.2015

13 Bildnachweis

- **Bayerisches Nationalmuseum München:** Abb. 1, 2, 3, 9, 10
- **Germanisches Nationalmuseum Nürnberg:** Abb. 5
- **MÖHRING 1997:** Abb. 6, 7
- **Diözesanmuseum Freising:** Abb. 4, 8, 11-72

14 Tabellennachweis

- **HANNA WEIDENBACHER:** Tab. 1-9

15 Anhang

15.1 Geschichte der einzelnen Tafeln der Tabula Magna

Im Folgenden soll ein stichpunktartiger Überblick über die Provenienz der einzelnen Tafeln des Tegernseer Choraltars gegeben werden.¹⁷⁶ Die Geschichte der *Kreuzannagelung* wird der Übersichtlichkeit halber erneut aufgeführt.

Christus am Ölberg/Enthauptung des Heiligen Quirinus

- **1444/45 - 1678?:** Spätgotisches Choraltarretabel der Klosterkirche Tegernsee
- **1678? - 1803:** Kloster Tegernsee
- **1804 - 1838:** Staatliche Gemäldesammlungen Schloss Schleißheim
- **1838 - 18???:** Katholische Kirche Schönberg (Leihgabe)
- **18?? - 1897:** Bischöfliches Palais Passau (Leihgabe)
- **1897:** Alte Pinakothek München (vermutlich zur Restaurierung),
regotisierende Übermalung der Vorderseite,
„Spaltung“ von Vorder- und Rückseite
- **1897 - 1910:** Staatsgalerie Burghausen (Leihgabe)
- **1910 - 1935:** Bayerisches Nationalmuseum München (Leihgabe)
- **1935:** Neue Staatsgalerie München (Ausstellung)
- **1935 - 2015:** Bayerisches Nationalmuseum München (Leihgabe)

Kreuztragung Christi

- **1444/45 - 1678?:** Spätgotisches Choraltarretabel der Klosterkirche Tegernsee
- **1678? - 1803:** Kloster Tegernsee
- **1804 - 1935:** Staatliche Gemäldesammlungen Schloss Schleißheim
- **1935:** Neue Staatsgalerie München (Ausstellung)
- **1935 - 1947:** Alte Pinakothek München
- **1947 - 2015:** Bayerisches Nationalmuseum München (Leihgabe)

¹⁷⁶ FEUCHTMAYER 1935, S. 28-34.

Entkleidung Christi/Reliquienwunder

- **1444/45 - 1678?:** Spätgotisches Choraltarretabel der Klosterkirche Tegernsee
- **1678? - 1803:** Kloster Tegernsee
- **1804 - 1838:** Staatliche Gemäldesammlungen Schloss Schleißheim
- **1838 - 18???:** Katholische Kirche Schönberg (Leihgabe)
- **18?? - 1897:** Bischöfliches Palais Passau (Leihgabe)
- **1897:** Alte Pinakothek München (vermutlich zur Restaurierung),
regotisierende Übermalung der Vorderseite,
„Spaltung“ von Vorder- und Rückseite
- **1897 - 1910:** Staatsgalerie Burghausen (Leihgabe)
- **1910 - 1935:** Bayerisches Nationalmuseum München (Leihgabe)
- **1935:** Neue Staatsgalerie München (Ausstellung)
- **1935 - 2015:** Bayerisches Nationalmuseum München (Leihgabe)

Kreuzannagelung Christi/Geißelung des Heiligen Quirinus

- **1444/45 - 1678?:** Spätgotisches Choraltarretabel der Klosterkirche Tegernsee
- **1678? - 1803:** Kloster Tegernsee
- **1804 - 1838:** Staatliche Gemäldesammlungen Schloss Schleißheim
- **1852 - ?????:** Privatbesitz
- **1935:** Neue Staatsgalerie München (Ausstellung)
- **???? - 1999:** Pfarrkirchenstiftung Bad Feilnbach (Lippertskirchen und Bad Feilnbach)
- **1999 - 2015:** Diözesanmuseum Freising (Leihgabe)

Kreuzigung

- **1444/45 - 1678?:** Spätgotisches Choraltarretabel der Klosterkirche Tegernsee
- **1678? - 1803:** Kloster Tegernsee
- **1804 - 1920:** Staatliche Gemäldesammlungen Schloss Schleißheim
- **1920 - 1935:** Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Leihgabe)
- **1935:** Neue Staatsgalerie München (Ausstellung)
- **1935 - 2015:** Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Leihgabe)

Auferstehung/Ermordung des Philippus Arab

- **1444/45 - 1678?:** Spätgotisches Choraltarretabel der Klosterkirche Tegernsee
- **1678? - 1803:** Kloster Tegernsee
- **1804? - ?????:** Sammlung Bourguignon de Fabrégoules bei Septèmes-les-Vallons, Arrondissement Aix-en-Provence, Frankreich
- **1925 :** Erwerb durch J. Masson in Paris für das Kaiser-Friedrich-Museum Berlin
- **1925 - 19???:** Kaiser-Friedrich-Museum Berlin (heute Bode-Museum)
- **1935:** Neue Staatsgalerie München (Ausstellung)
- **19?? - 2015:** Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin?

15.2 Herstellung von Pressbrokat nach dem *Liber Illuministarum*

Das Tegernseer Manuskript (*Liber Illuministarum*), das um 1500 verfasst wurde, beschreibt in den Kapiteln 239 – 241 die Herstellung von Pressbrokat:

„Nimm das stamuol vnd e du das stempfs so beraitt vor ein weiß also reib kreÿden vnd pech dar ein als vil das mann das wol dar auß smeck vnd reib das in leim wasser vnd mach das gar dick vnd tů das in ain tegel vnd leg ein nasß tůchlein dar über das

es nit hert wertt vnd nim dann den model der auß geraist seÿ vnd nim das stamuol als vil du wilt vnd legs auff den model vnd cher das gulden ein vnd über fars mit ainem nassen padswam Darnach mach ein pũsichel aus werck vnd necz das gar wol vnd nÿms peÿ ainem zipfel vnd hab es auf das stamuol vnd schlag auff das werck mit aim klain schlegel das das stamuolwol in dem model köm vnd wenn du das werck auf hebst so greiff mit ainem vinger auf das stamuol das du das nit aufzůchst vnd wenn du ain tail geschlagen hast oder gar was auf dem model gewesen ist so nim dann ein messer vnd das obgenant weÿß vnd trags mit dem messer auf vnd far mit dem messer schon dar über her das das weÿß nur in die raisel chöm Darnach greiff mit ainem messer zwischen des madels vnd des stamuol vnd hebs gar schon dar auf vnd laß es drucken vnd wildu mer haben so mach sein mer pis du sein genug habst vnd wildu aber das überziehen mit golt so tů das also

*mach ain air klar also nim das weis vnd den totter vnd schüt es in ein schüssel
vnd per es mit ainem holcz gar wol das es sich wol vermisch Darnach streich es
auf das stamuol das sol vor dir leigen vnd streich es als dick auf das es ðnitð her
abmug gerinnen vnd.. scheuß dann zwischen golt dar ein wo es geschlagen sey
vnd ob es die feldung auch trifft das schad nit vnd wenn das selbig drucken wirt
so trag die feldung auf;*

Item die feldung auf das stanniol magstu machen von leim varb oder von öl varb

*Item zw roter feldung nim zinober ün der öl zw plaber nim ein ring plab oder lasur
vnd temperirs mit öl zw prauner feldung nim ain tunkels rösel ün ter leim wasser
zw grün im spangrün ün der öl vnd reibs den gar wol vnd mach in gar dün so wirt
es ettwas durchsichtig*

Also nütz das stamuol

Item auf tafel oder pild oder auf tücher dÿ mit leim varb gemacht sein oder

*Noch plaß sein so leimtrencks vor die tafel dreÿstund Nimm die tafel oder pild die
vor geweist sein die bedarfst du nit leimtrenken Darnach nim ein holcz leim und
streich in an das stamuol vnd kleib es dann an oder mach ain cleÿsteren von mel
vnd misch dar ein puluer von pech als vil das man das wol smeck und misch das
vntereinander mit einem holzleim vnd streigs dann an das stamuol vnd kleib es
dann an wo du wilt oder auf pild die geweist seind oder an meirr oder an tücher
oder was mit öl gemacht ist chlaib es also an Nÿÿm die golt varb vnd streichs an
das stamuol vnd cleibs dar nach an vnd merck für ain gemaine regel wo du die
golt varb oder ander firmiß varb oder öl varb auf tregst oder an kleist / so öl
trencks vorhin mit öl vnd die meir vnd eÿsen trenck mit haissem öl/ ¹⁷⁷*

ANNA BARTL fasst in der kommentierten Ausgabe des *Liber Illuministarum* von 2005 die
Anleitung zusammen:

*„Zur Herstellung [von Pressbrokat] wird in einen nicht näher bezeichneten Model
ein Muster geschnitten und durch verschieden ausgerichtete, gegen glatte
Flächen gesetzte Riefelungen gekennzeichnet. [...] In diesen Model wird die
weiche Zinnfolie zunächst mittels eines nassen Badeschwammes oberflächlich
eingedrückt. Dann wird ein feuchter Wergbüschel über der Zinnfolie ausgebreitet
und mit einem Schlegel fest in die Vertiefungen getrieben, so dass sie den
Rapport genau abzeichnet. Vorab wird eine weiße Masse, bestehend aus Kreide,*

¹⁷⁷ BARTL, KREKEL, LAUTENSCHLAGER, OLTROGGE 2005, S. 176 f.

Koniferenbalsam [pech] und Leimwasser zubereitet. Diese Masse wird dünn mit dem Messer auf die Rückseite der Folie aufgestrichen, und zwar so, dass diese nur in den Vertiefungen zu liegen kommt. Die Zinnfolie wird dann vom Model abgezogen. Nach dem Trocknen stabilisiert die Masse die Riefelungen derart, dass sie beim Aufkleben auf dem Untergrund nicht verdrückt werden können. Für größere Flächen werden mehrere Zinnfolien vorbereitet und nach dem Trocknen auf der Schauseite verziert. Zunächst können bestimmte Bereiche des Musters – hier mit Zwischgold – vergoldet werden, als Anlegemittel hierfür dient eine Volleitempera. [...] Nach dem Vergolden wird die Feldung ausgemalt. [...] Für Rot wird Zinnober, für Braun Rösel, für Blau ein nicht näher bestimmtes einfaches Blau oder Lasur, worunter wohl Azurit verstanden werden kann, und für Grün Grünspan empfohlen. Bindemittel ist Öl, nur das Röselbraun wird in Leimwasser gebunden. Um diesen vorwiegend körperhaften Ölfarben annähernd den Charakter von Lüsterfarben auf Metallgrund zu geben, sollen sie nur ganz dünn aufgetragen werden, damit sie „etwas durchsichtig“ erscheinen [...]. Ehe die Zinnfolie aufgeklebt wird, wird der Untergrund entsprechend vorbehandelt: Besteht er aus unbehandeltem oder mit Leimfarbe bemaltem Holz oder Leinen, wird er leimgetränkt; soll die Zinnfolie auf eine mit Ölfarbe bemalte Fläche geklebt werden, wird diese mit Öl bestrichen.“¹⁷⁸

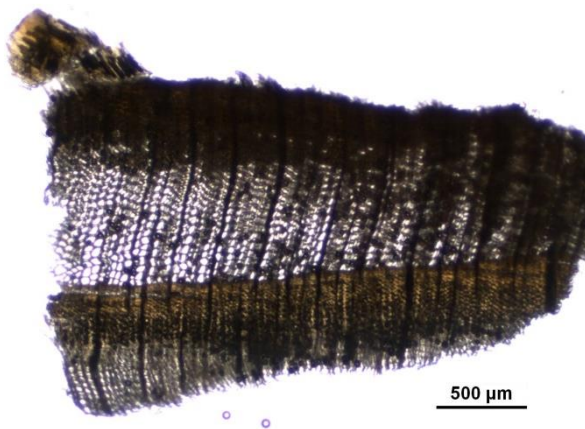
¹⁷⁸ BARTL, KREKEL, LAUTENSCHLAGER, OLTROGGE 2005, S. 532 f.

15.3 Holzartenbestimmung

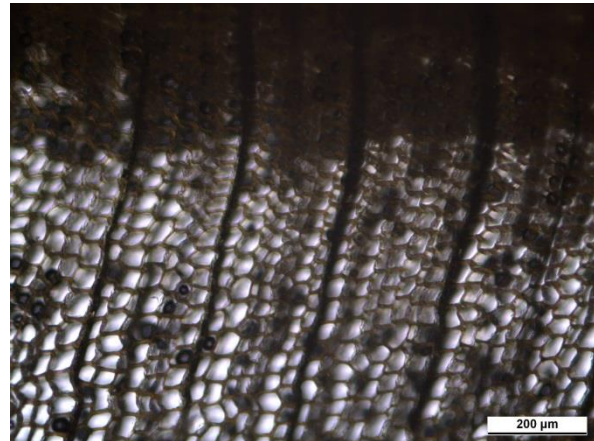
Die Holzprobe wurde am 8.7.2015 von HANNA WEIDENBACHER entnommen und am 19.7.2015 analysiert.

Holzprobe:

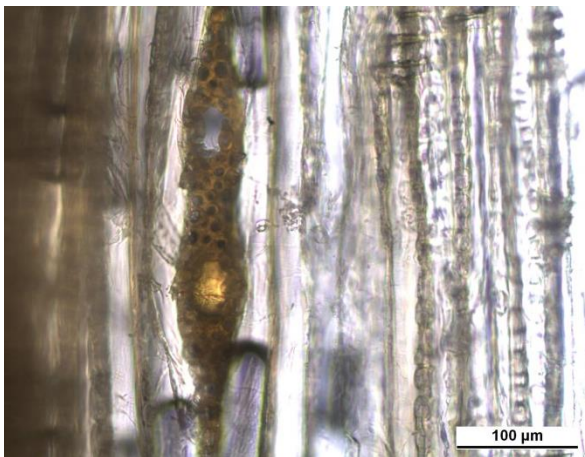
- **Entnahmestelle:** Rechter Bildrand (bei Betrachtung der *Kreuzannagelung*), keilförmige Probe
- **Fragestellung:** Holzartenbestimmung



Querschnitt: Gleitender Übergang von Früh- zu Spätholz



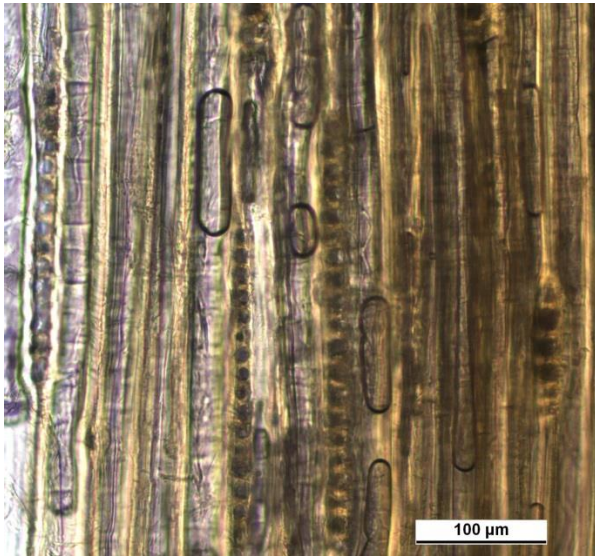
Querschnitt: Holz ohne Gefäße



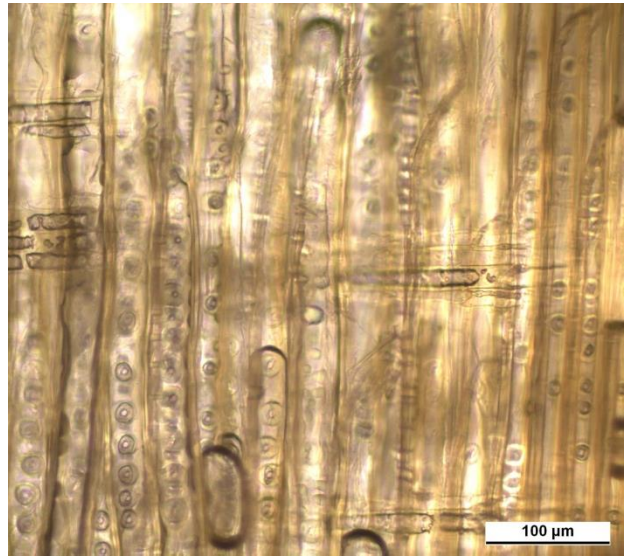
Tangentialschnitt: Harzgang führender Holzstrahl



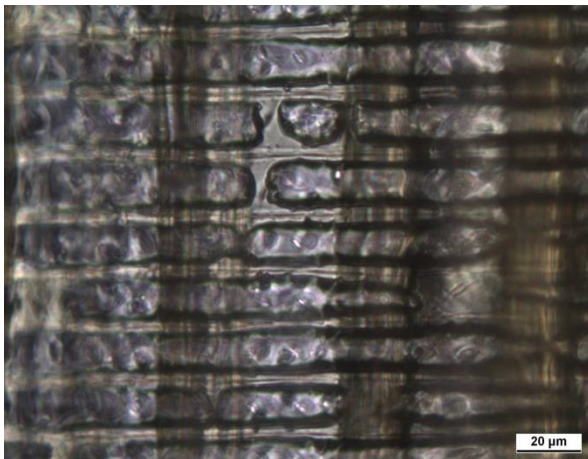
Tangentialschnitt: Harzgang führender Holzstrahl



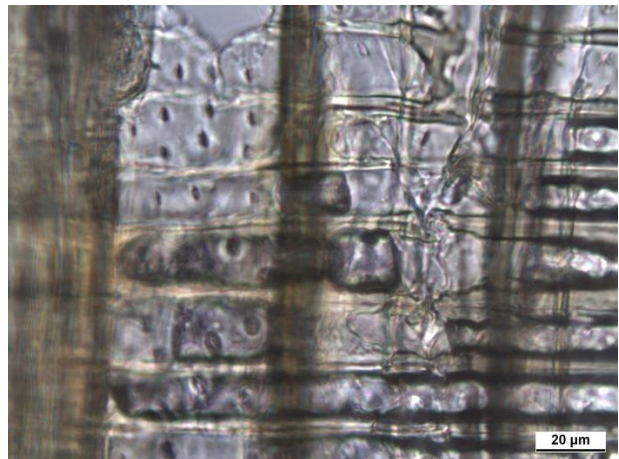
Tangentialschnitt: einreihige Holzstrahlen,
durchschnittlich 10 – 15 Zellen



Radialschnitt: Hoftüpfel, einreihig



Radialschnitt: Kreuzungsfeld mit piceoiden
Kreuzungsfeldtöpfeln



Radialschnitt: Kreuzungsfeld mit piceoiden
Kreuzungsfeldtöpfeln

Ergebnis: Picea-Art, vermutlich Picea abies, Gemeine Fichte¹⁷⁹

¹⁷⁹ SCHWEINGRUBER 1990, S. 116 f.

15.4 Malschichtproben

Die Malschichtproben 1–10 wurden am 10.6.2015 von HANNA WEIDENBACHER im Gemäldedepot des Diözesanmuseums Freising von der *Kreuzannagelung* entnommen. Die Einbettung der Proben erfolgte am 12.6.2015. Malschichtprobe 11 wurde am 10.7.2015 von der *Geißelung des Heiligen Quirinus* entnommen und am 13.7.2015 eingebettet. Als Einbettungsmedium für die Querschliffe wurde das Gießharz Technovit®2000LC (Einkomponenten-Gießharz auf Acrylatbasis) verwendet. Die Streuproben wurden in Meltmount® 1,662 eingebettet. Die Proben wurden mit Sypro-Ruby auf Proteine angefärbt. Die Analyse erfolgte durch HANNA WEIDENBACHER und CORNELIA SAFFARIAN. mit Auflicht- und Polarisationsmikroskop nach Methoden von WÜLFERT 1999. Die Elementbestimmung am Rasterelektronenmikroskop wurde von CATHARINA BLÄNSDORF und HANNA WEIDENBACHER durchgeführt.

Verwendete Abkürzungen:

VIS: sichtbares Licht, polarisiertes Auf- bzw. Durchlicht

UV: ultraviolette Strahlung

REM: Rasterelektronenmikroskop mit Elementbestimmung, Phenom Pro-X SEM

AL: Auflicht

PLM: Polarisiertes Durchlicht

I3: I3-Filter

15.4.1 Übersicht

Tab. 8: Übersicht der entnommenen Malschichtproben der *Kreuzannagelung*

Nr.	Entnahmestelle	Probenart	Betrachtung
1	Pressbrotrest rechter Bildrand, auf Höhe der „Vorhangstange“	Querschliff	AL: VIS, UV REM
2	Pressbrotrest unterhalb des Hammers des mittleren Schergen	Querschliff	AL: VIS, UV REM
3	Blaues Gewand des mittleren Schergen, innerhalb des Probenfensters, neben Malschichtausbruch	Querschliff	AL: VIS, UV
4	Blaues Gewand des mittleren Schergen	Streuprobe	PLM
5	Himmel, links mittig, neben Malschichtausbruch	Querschliff	AL: VIS, UV
6	Himmel, rechte obere Ecke	Streuprobe	PLM
7	Linker Rand des rechten unteren Baumes im Mittelgrund	Querschliff	AL: VIS, UV
8	Bäumchen am rechten unteren Bildrand, unterhalb des rechten Schergen, neben Malschichtausbruch	Querschliff	AL: VIS, UV
9	Weißes Gewandes des rechten Schergen, Rücken, neben Malschichtausbruch	Querschliff	AL: VIS, UV
10	Innenseite des linker Unterarms Jesu, neben Malschichtausbruch	Querschliff	AL: VIS, UV

Tab. 9: Übersicht der entnommenen Malschichtprobe der *Geißelung des Heiligen Quirinus*

11	Sonne am rechten Bildrand	Querschliff	AL: VIS, UV
----	---------------------------	-------------	-------------

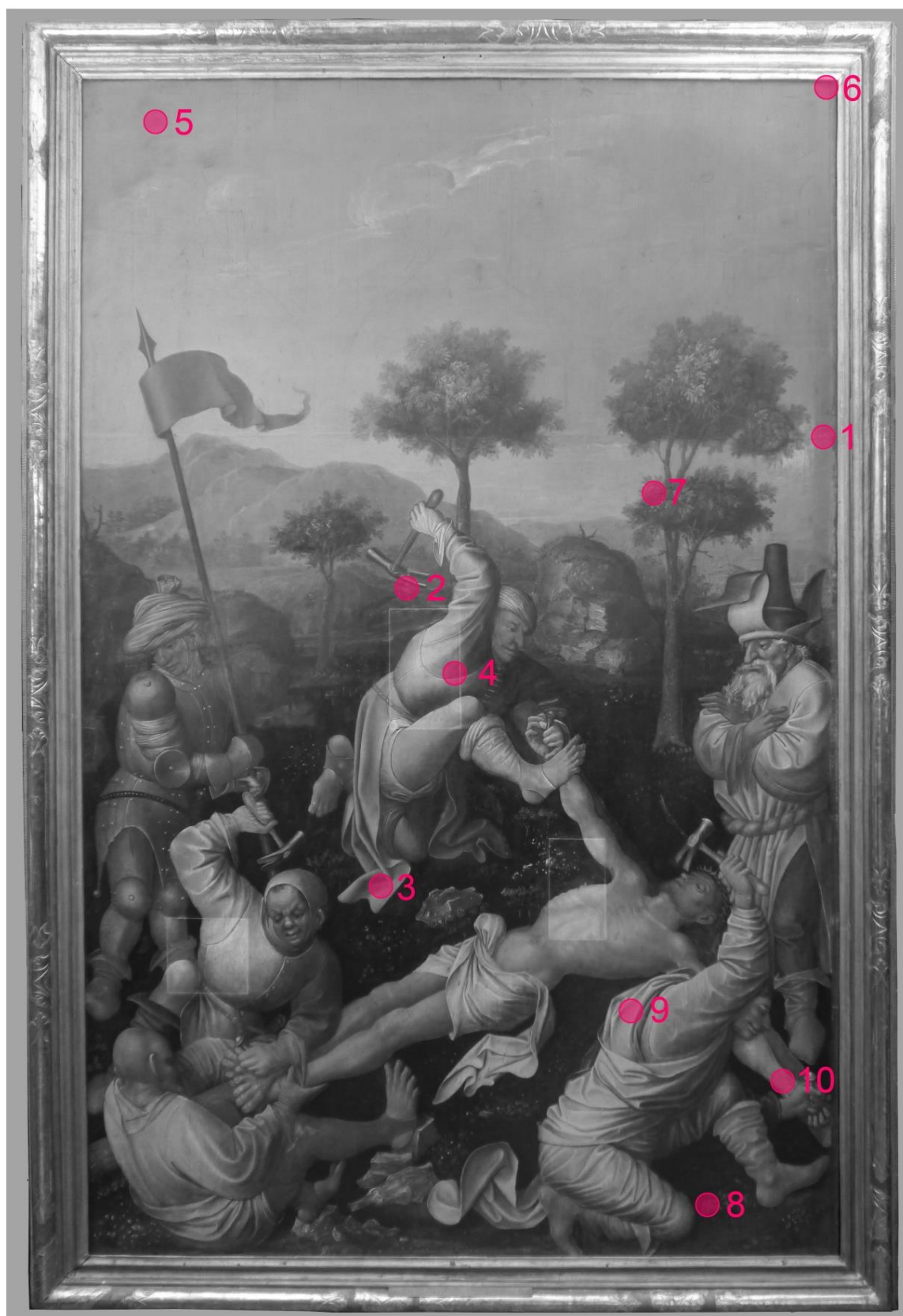


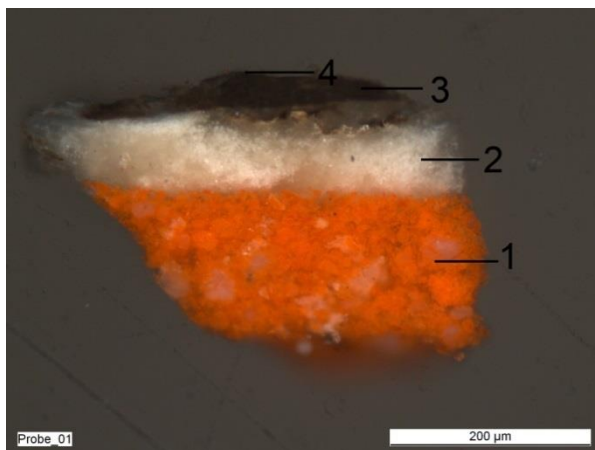
Abb. 73: Kartierung der Entnahmestellen der Proben 1–10

15.4.2 Analyse

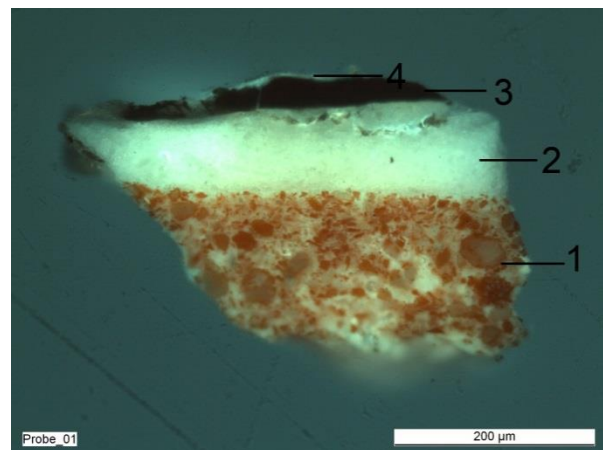
Probe 1:

Entnahmestelle: Pressbrokatrest rechter Bildrand, auf Höhe der „Vorhangstange“,
Schichtenpaket ohne Bildträger, Querschnitt

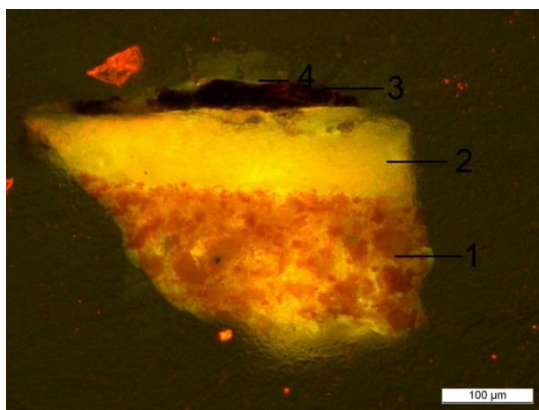
Fragestellung: Schichtenabfolge, Zusammensetzung der Klebe- und der Prägemasse



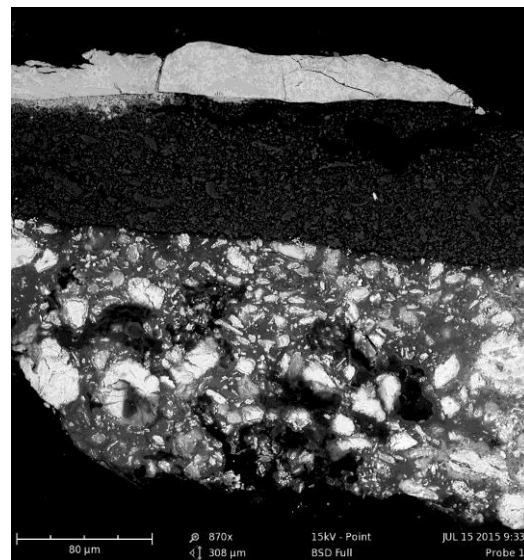
Probe 1: AL, VIS



Probe 1: AL, UV

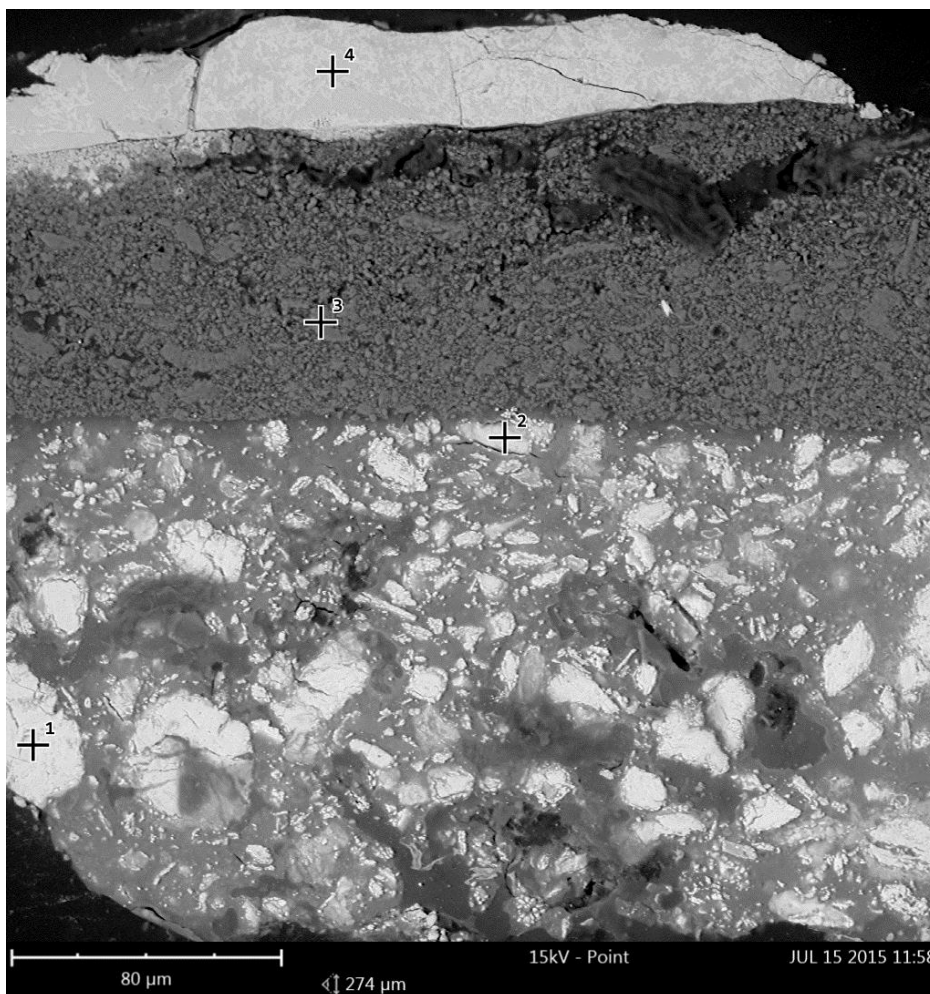


Probe 1: Anfärbung auf Proteine, I3



Probe 1: REM, Rückstreubild

Schicht	Beschreibung vis	Beschreibung UV	Auswertung
4	Transparent	leuchtend	Firn
3	dunkelgrau-schwarz, ohne sichtbare Körnung	schwarz	Zinnfolie
2	weiß, sehr feine Körnung	hell weiß	Prägemasse aus Kreide und Bindemittel
1	rot-orange Partikel, einige weiße Partikel, unterschiedliche Korngrößenverteilung,	rot-orangene Pigmentkörner, weiße Pigmentkörner, hell fluoreszierende Zwischenräumen	Klebmasse: Mennige und Bleiweiß mit Klebe- bzw. Bindemittel



Untersuchung mit Rasterelektronenmikroskop:
Probe 1: REM, Kartierung der Messpunkte zur Elementbestimmung

Messpunkt 1: Weißer Partikel in Schicht 1

	Atomic percentage	Certainty
Pb	98.2 %	1.00
Ca	1.8 %	0.90

Auswertung: Bleiweiß

Messpunkt 2: Roter Partikel in Schicht 1

	Atomic percentage	Certainty
Pb	84.1 %	1.00
Ca	11.9 %	0.98
Si	4.0 %	0.97

Auswertung: Bleimennige





Messpunkt 3: Weißer Partikel in Schicht 2

	Atomic percentage	Certainty
Ca	97.4 %	1.00
Si	1.5 %	0.96
Sn	1.1 %	0.96

Werte für Sauerstoff (O₂) und Kohlenstoff (C) sind nicht in der Messung enthalten.

Auswertung: vermutlich Calciumcarbonat („Kreide“)

Messpunkt 4: Schicht 3

	Atomic percentage	Certainty
Sn	 81.4 %	1.00
Ca	 13.7 %	0.99
Si	 2.7 %	0.96
Pb	 2.2 %	0.97

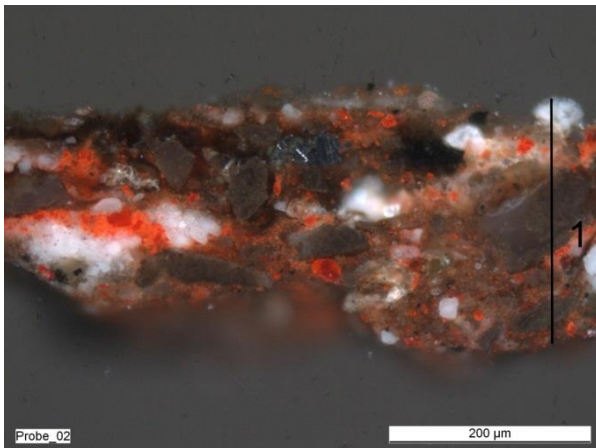
Auswertung: Zinnfolie

Probe 2:

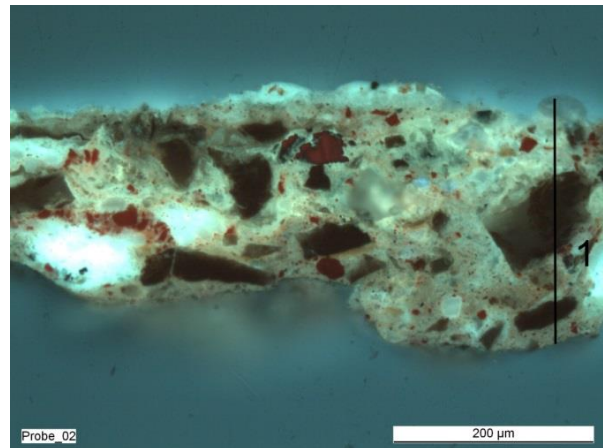
Entnahmestelle: Pressbrokatrest unterhalb des Hammers des mittleren Schergen

Schichtenpaket ohne Bildträger, Querschliff

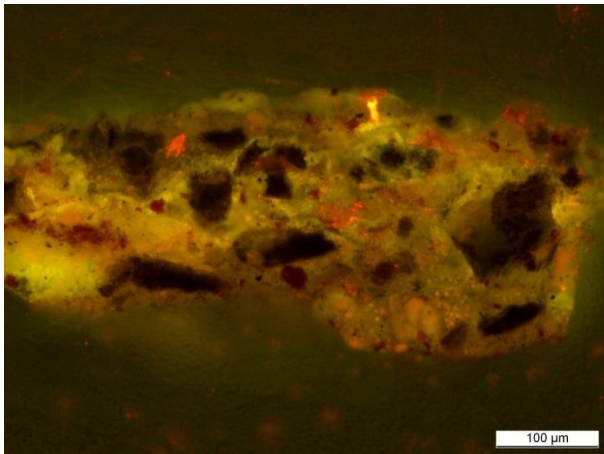
Fragestellung: Schichtenabfolge, Zusammensetzung der Klebe- und der Prägemasse



Probe 2: AL, VIS



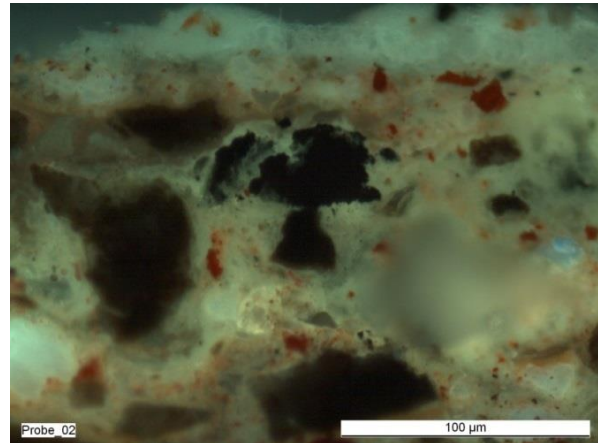
Probe 2: AL, UV



Probe 2: Anfärbung auf Proteine, I3



Probe 2: AL, VIS



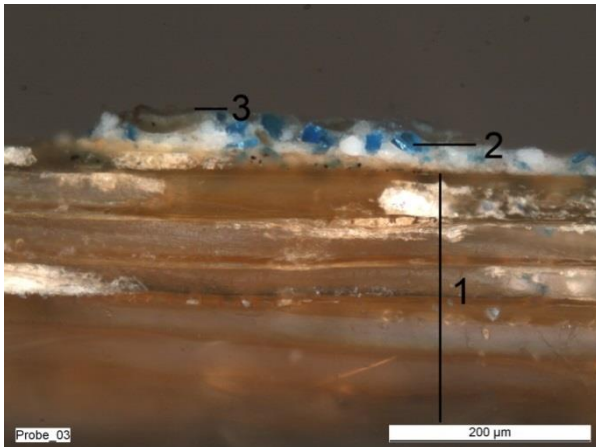
Probe 2: AL, UV

Schicht	Beschreibung vis	Beschreibung UV	Auswertung
1	schwarze, schwarz-graue, rot-orange und weiße Partikel, unterschiedliche Korngrößenverteilung	schwarze, schwarz-graue, rot-orange und weiße Partikel mit hell fluoreszierenden Zwischenräumen	mechanische Zerstörung der Schichtenabfolge, Vermischen von Klebe- und Prägemasse sowie Zinnfolie originale Schichtenabfolge wie bei Probe 1

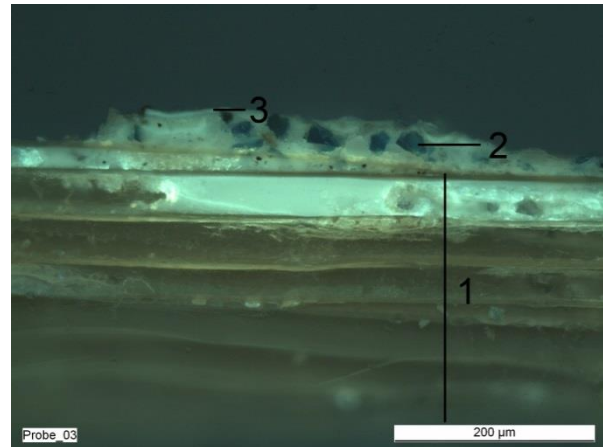
Probe 3:

Probenentnahme: Blaues Gewand des mittleren Schergen, innerhalb des Probenfensters, Schichtenpaket mit Bildträger, Querschliff

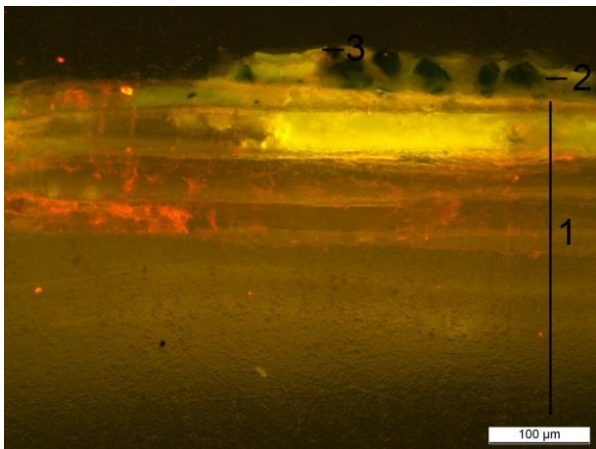
Fragestellung: Schichtenabfolge



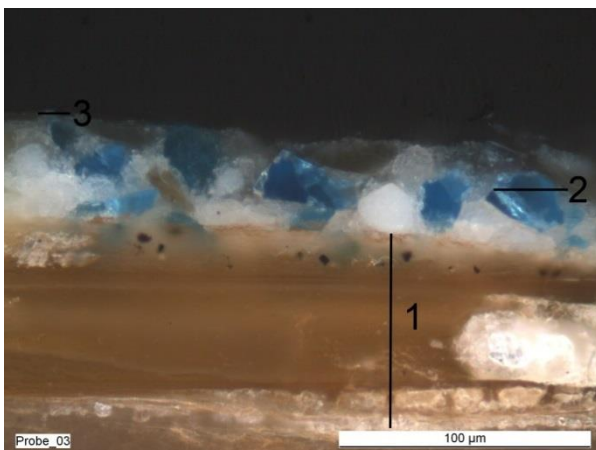
Probe 3: AL, vis



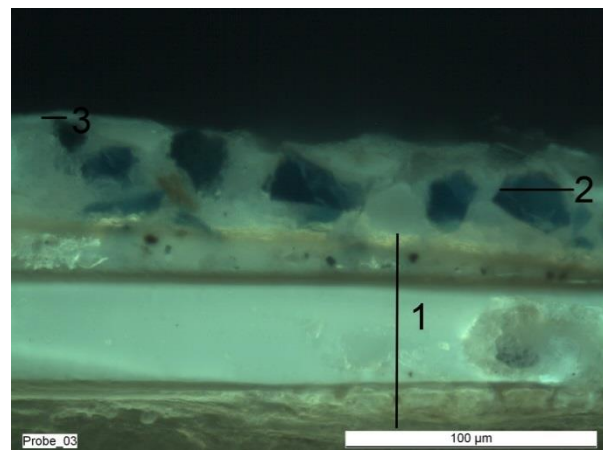
Probe 3: AL, UV



Probe 3: Anfärben auf Proteine, I3



Probe 3: AL, VIS



Probe 3: AL, UV

Schicht	Beschreibung vis	Beschreibung UV	Auswertung
3	transparent	hell fluoreszierend	Firniss
2	Pigmentmischung: blaue und weiße Pigmentkörner	Pigmentmischung: blaue und weiße Pigmentkörner, wenig Fluoreszenz	hellblau abgemischte Farbschicht
1	hellbraune, dicke Schicht, sichtbare	graue Schicht, hell fluoreszierende Füllung	Bildträger mit eingedrungener Imprägnierung (proteinhaltig, vermutlich tierischer Leim)

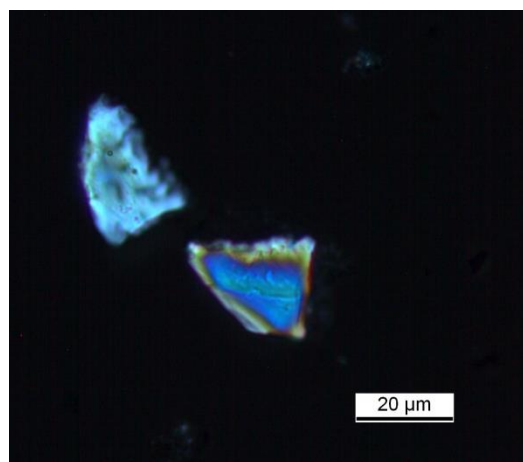
Probe 4:

Probenentnahme: Blaues Gewand des mittleren Schergen, Streuprobe

Fragestellung: Materialbestimmung, Vergleich zu Probe 6



Probe 4: PLM, VIS



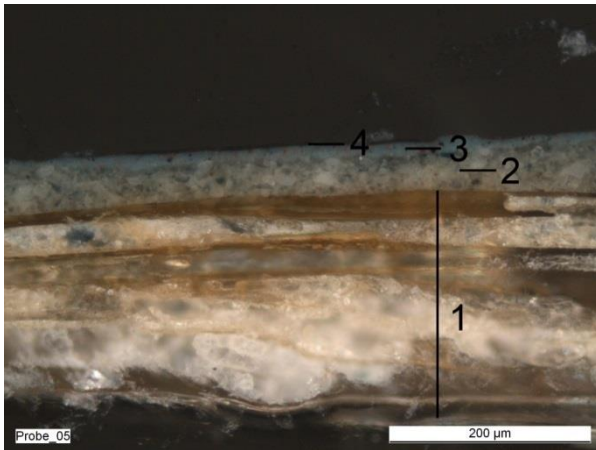
Probe 4: PLM, Hellstellung zwischen
gekreuzten Polarisatoren

Farbe: blau	Relief: gut	Brechungsindex: $n_p > 1,662$	Pleochroismus: blau ↔ blaugrün
Kornform: splitterig	Doppelbrechung: stark doppelbrechend	Interferenzfarben: Regenbogen	Auslöschung: Vollständig
Pigmentbestimmung → Azurit			

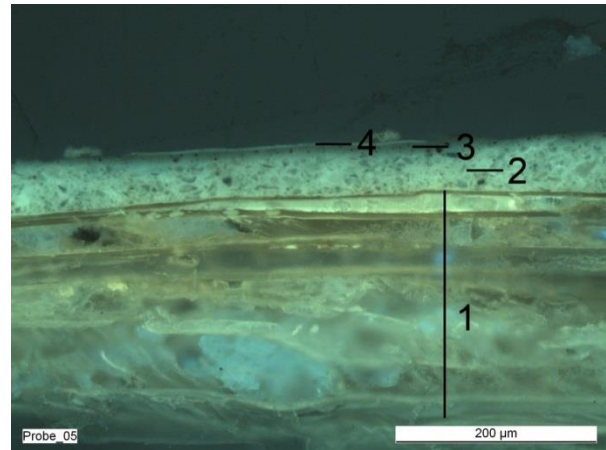
Probe 5

Probenentnahme: Himmel, links mittig, Schichtenpaket mit Bildträger, Querschliff

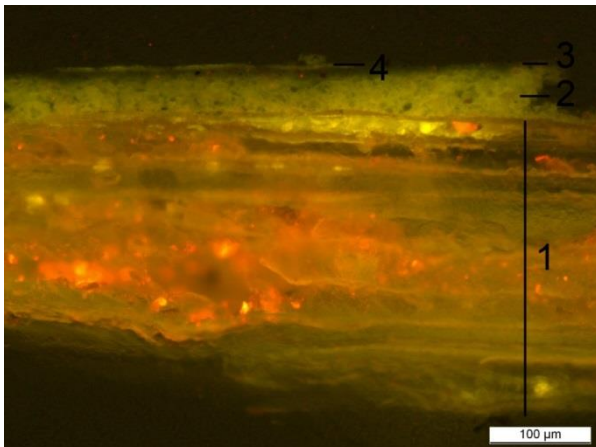
Fragestellung: Schichtenabfolge



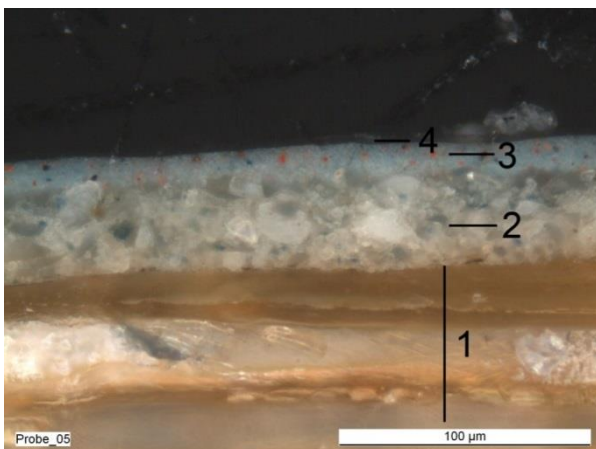
Probe 5: AL, VIS



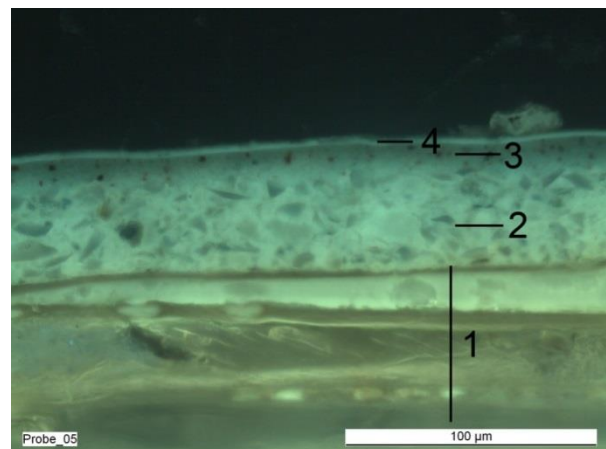
Probe 5: AL, UV



Probe 5: Anfärben auf Proteine, I3



Probe 5: AL, VIS



Probe 5: AL, UV

Schicht	Beschreibung vis	Beschreibung UV	Auswertung
4	transparent	hell fluoreszierend	Firnis
3	hellblau, wenige dunkelblaue und rot- orangene Pigmentkörner, feinkörnig	grau, wenige dunkle Pigmentkörner, feinkörnig	Übermalung
2	weiß-blau, grobkörnig	grau-blaue Pigmentkörner in fluoreszierender Masse	barocke Übermalung
1	hellbraune Schicht, sichtbare Maserung	graue Schicht, Maserung sichtbar, hell fluoreszierende Masse in der Maserung	Bildträger mit eingedrungener Imprägnierung (proteinhaltig, tierischer Leim)

Sonstiges: keine Grundierung sichtbar, kein Firnis zwischen den Übermalungsschichten

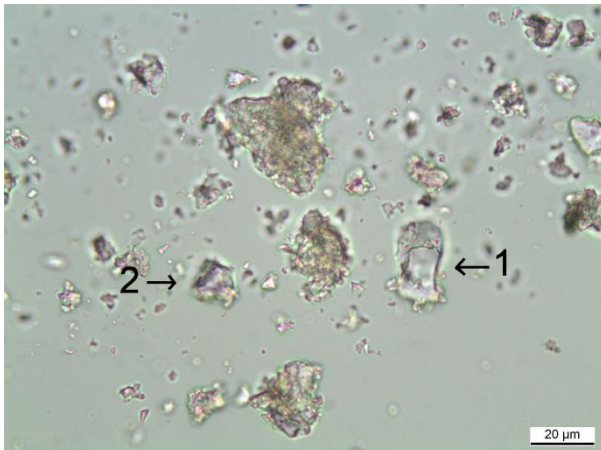
Probe 6

Probenentnahme: Himmel, rechte obere Ecke, Streuprobe beider Übermalungsschichten

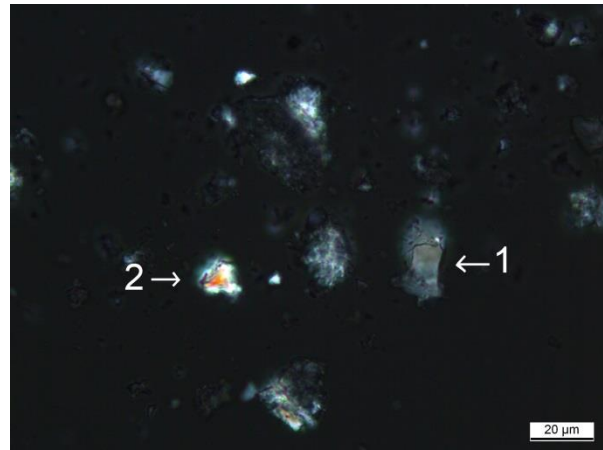
Fragestellung: Materialbestimmung, Vergleich zu Probe 4

Pigmentmischung: Weiße und blaue Pigmente

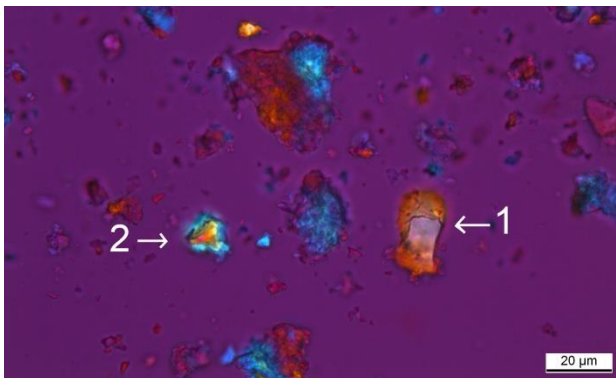
Weiße Pigmente:



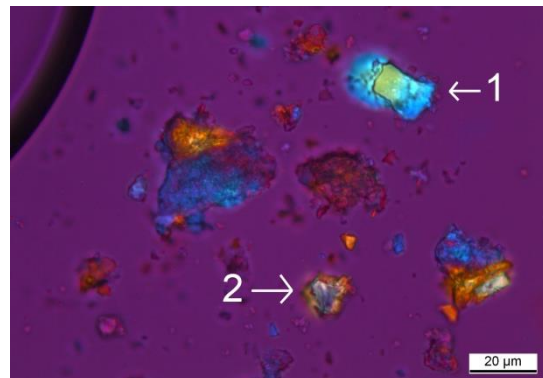
Probe 6: PLM, VIS



Probe 6: PLM, Hellstellung zwischen gekreuzten Polarisatoren



Probe 6: PLM, λ -Platte



Probe 6: PLM, λ -Platte, um ca. 90° nach links gedreht

Weißpigment 1:

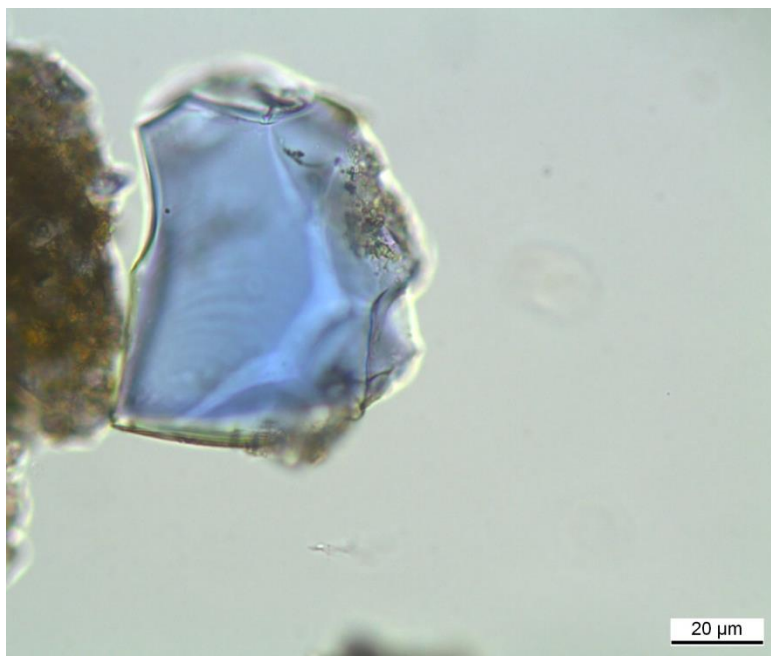
Farbe:	Relief:	Brechungsindex:	Pleochroismus:
farblos	schwach	$n_p < 1,662$	---
Kornform:	Doppelbrechung:	Interferenzfarben:	Auslöschung:
splittrig, teilweise rechteckig oder elongiert	doppelbrechend	grau	vollständig

Pigmentbestimmung → vermutlich totgerührter Gips

Weißpigment 2:

Farbe: farblos	Relief: mittel	Brechungsindex: $n_p < 1,662$	Pleochroismus: ---
Kornform: splittrig	Doppelbrechung: doppelbrechend	Interferenzfarben: Regenbogen	Auslöschung: Vollständig
λ-Platte: je nach Lage positive oder negative Elongation			
Pigmentbestimmung → vermutlich Anhydrit			

Blaues Pigment:



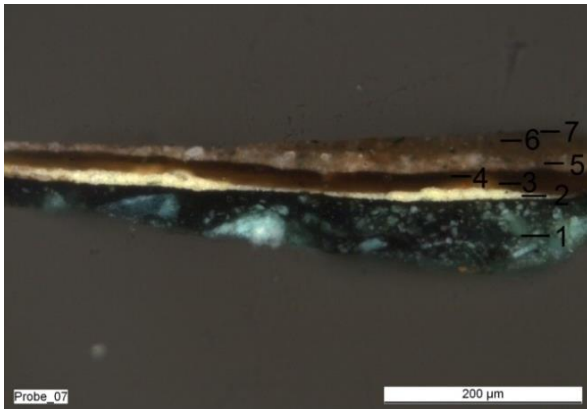
Probe 6: PLM, VIS

Farbe: blau, blaviolett	Relief: schwach	Brechungsindex: $n_p < 1,662$	Pleochroismus: ---
Kornform: muscheliger Bruch	Doppelbrechung: isotrop	Interferenzfarben: ---	Auslöschung: ---
Pigmentbestimmung → Smalte			

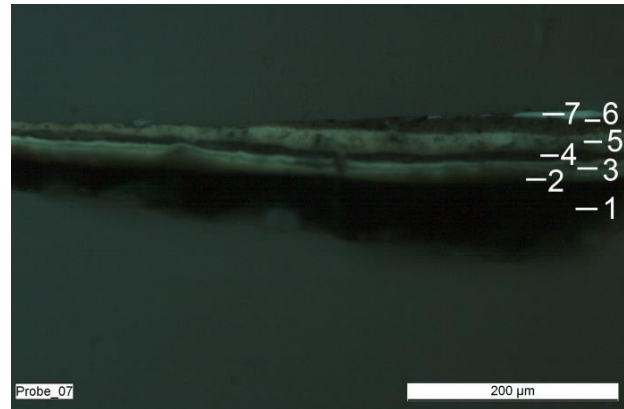
Probe 7.1

Probenentnahme: Linker Rand des rechten unteren Baumes im Mittelgrund, Schichtenpaket ohne Bildträger, Querschliff

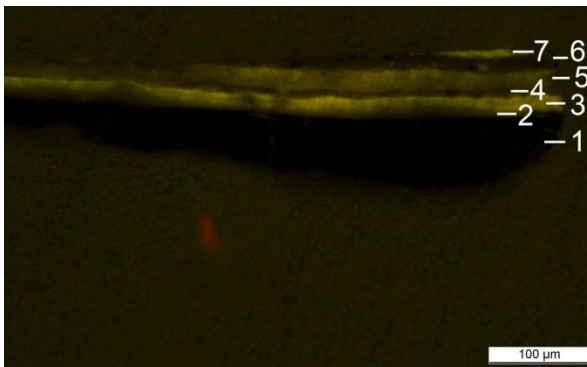
Fragestellung: Schichtenabfolge



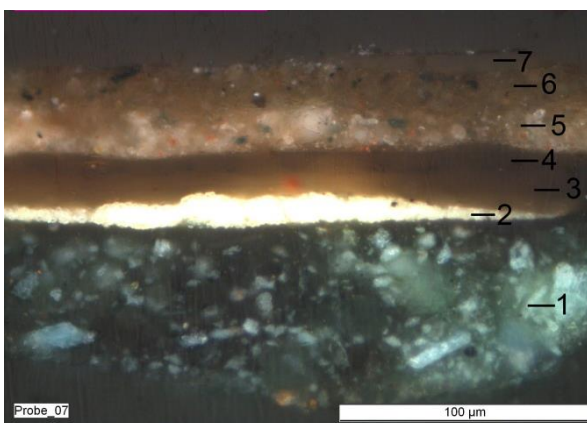
Probe 7.1: AL, VIS



Probe 7.1: AL, UV



Probe 7.1: AL, Anfärben auf Proteine, I3



Probe 7.1: AL, VIS



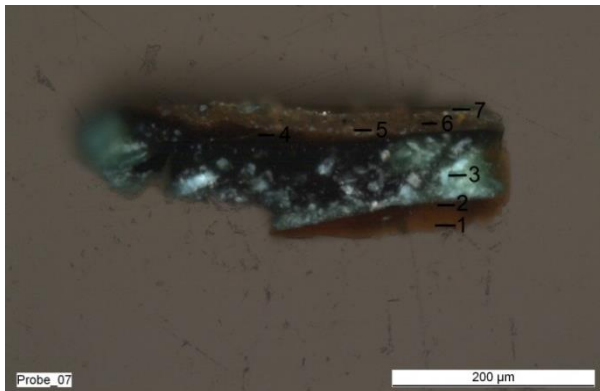
Probe 7.1: AL, UV

Schicht	Beschreibung vis	Beschreibung UV	Auswertung
7	dunkelbraun-grau	hell fluoreszierend	Firnis
6	braun, feinkörnig	grau, feinkörnig, kaum Fluoreszenz	braune Pigmentmischung → braun-grüne Übermalung
5	hellbraun, feinkörnig	feine unterschiedlich farbige Pigmentkörner in fluoreszierender Masse	braune Pigmentmischung in Bindemittel → braun- grüne Übermalung
4	braun, keine sichtbare Körnung	Dunkelgrau	?
3	braun, keine sichtbare Körnung	weiß fluoreszierend mit dunklem Streifen in der Mitte	älterer Firnis, zweischichtig?
2	weiß, hell leuchtend	Hellbraun	originale Malschicht, hellgrün aufgesetzte Blätter
1	dunkelgrün	Schwarz	originale dunkelgrüne Malschicht, kupferhaltiges Grünpigment?

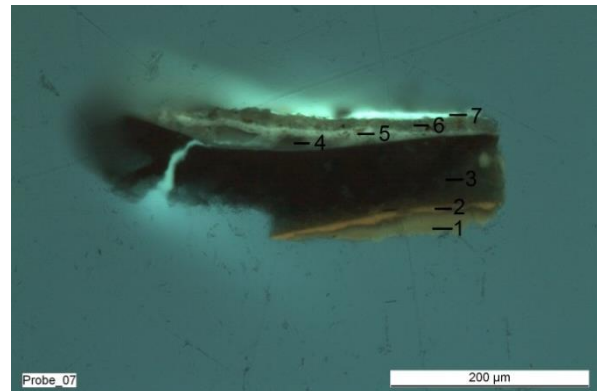
Probe 7.2

Probenentnahme: Linker Rand des rechten unteren Baumes im Mittelgrund, Schichtenpaket ohne Bildträger, Querschliff

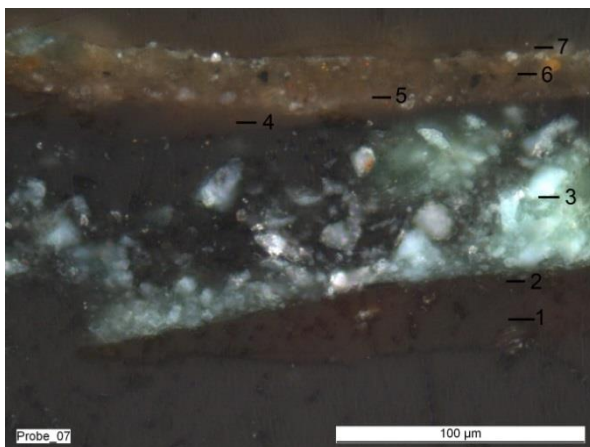
Fragestellung: Schichtenabfolge



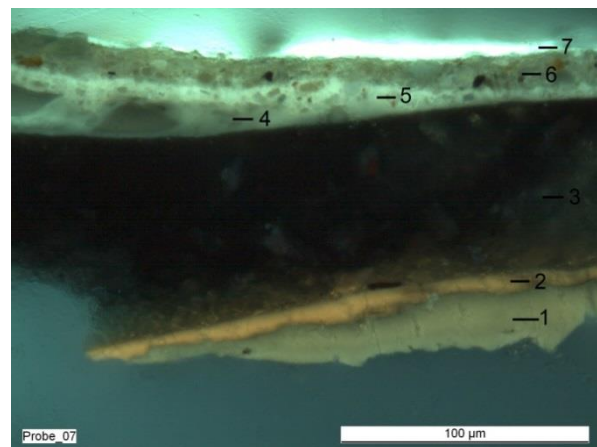
Probe 7.2: AL, VIS



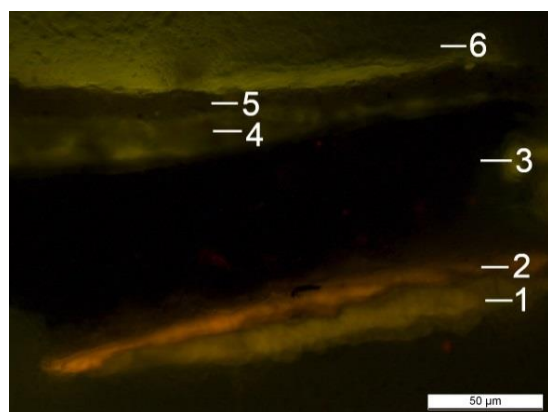
Probe 7.2: AL, UV



Probe 7.2: AL, VIS



Probe 7.2: AL, UV



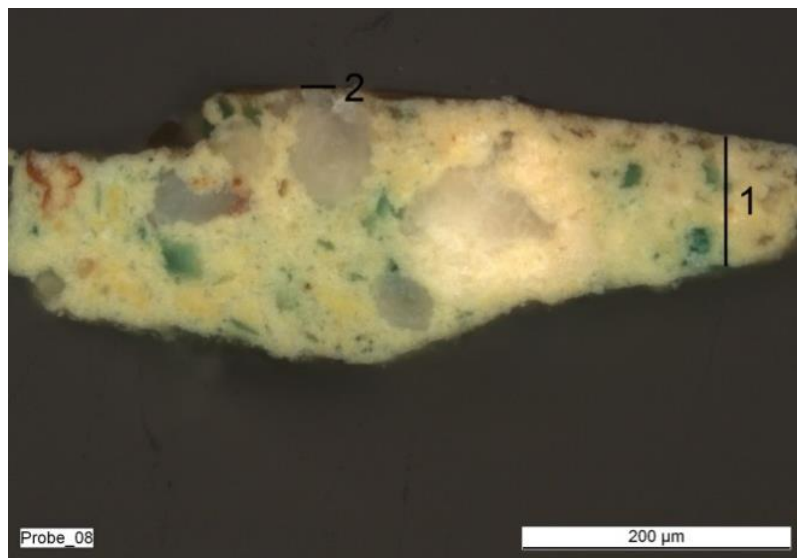
Probe 7.2: AL, Anfärben auf Proteine, I3

Schicht	Beschreibung vis	Beschreibung UV	Auswertung
7	transparent	hell fluoreszierend	Firnis
6	Pigmentmischung, braun, feinkörnig	grau-braun mit unterschiedlich farbigen Pigmentkörnern	braune Übermalung
5	Pigmentmischung, braun, feinkörnig	weiß mit wenigen dunklen Pigmentkörnern	braune Übermalung
4	dunkelbraun, keine sichtbare Körnung	grau, unterschiedliche Fluoreszenz	?
3	dunkelgrüne Schicht, helle Pigmentkörner, unterschiedliche Korngrößenverteilung	schwarz, keine Fluoreszenz	originale dunkelgrüne Farbschicht kupferhaltiges Grünpigment?
2	dunkelbraune Schicht, keine sichtbare Körnung	hell orangene Schicht, keine sichtbare Körnung	unter aufstehende Scholle gelaufene Masse (Leim zur Festigung? Bindemittel?)
1	dunkelbraune Schicht, keine sichtbare Körnung	helle Schicht, keine sichtbare Körnung	unter aufstehende Scholle gelaufene Masse (Leim zur Festigung? Bindemittel?)

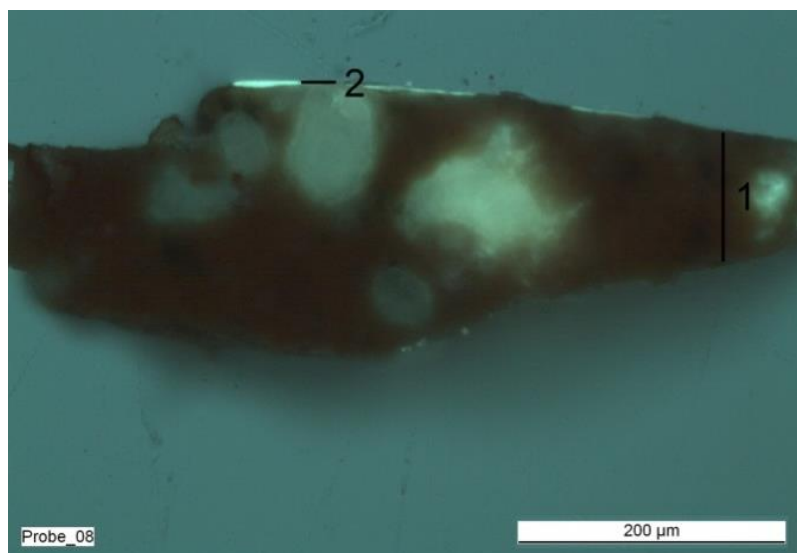
Probe 8

Probenentnahme: Bäumchen am rechten unteren Bildrand, unterhalb des rechten Schergen, pastos aufgesetzte Lichter neben Malschichtausbruch, Schichtenpaket ohne Bildträger

Fragestellung: Schichtenabfolge



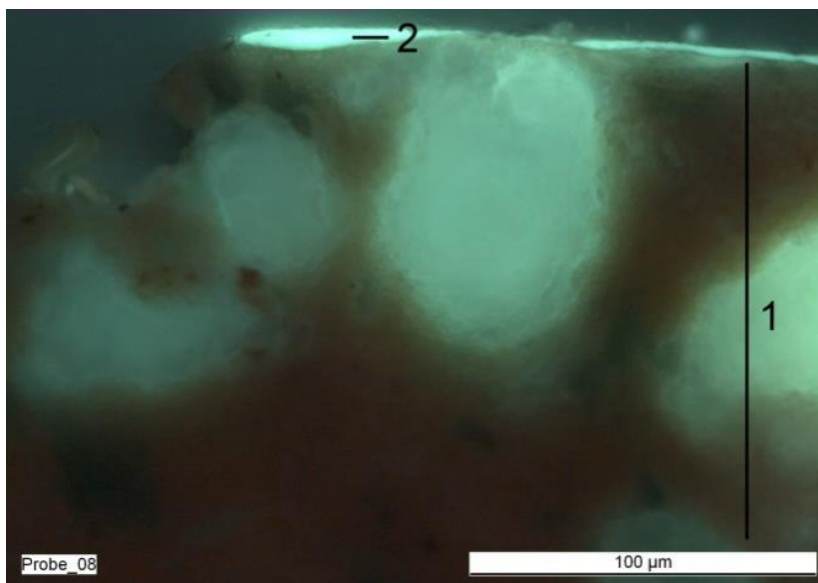
Probe 8: AL, VIS



Probe 8: AL, UV



Probe 8: AL, VIS



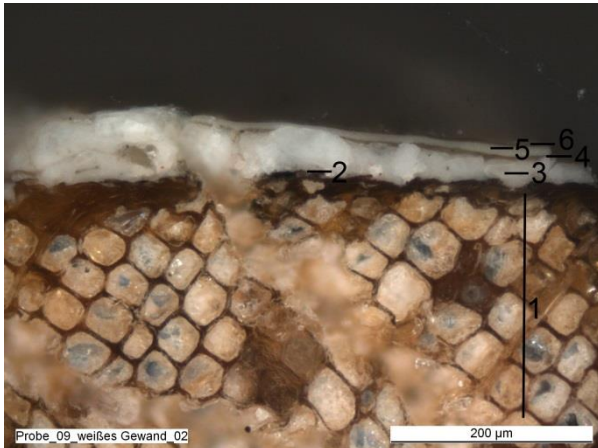
Probe 8: AL, UV

Schicht	Beschreibung vis	Beschreibung UV	Auswertung
2	transparent	hell fluoreszierend	Firnis
1	hellgrüne Mischung aus gelben sehr feinen, großen weißen und wenigen dunkelgrünen Pigmenten, Schichtdicke bis zu 200 µm	große weiße Partikel fluoreszieren hell	hellgrüne Malschicht, Pastosität

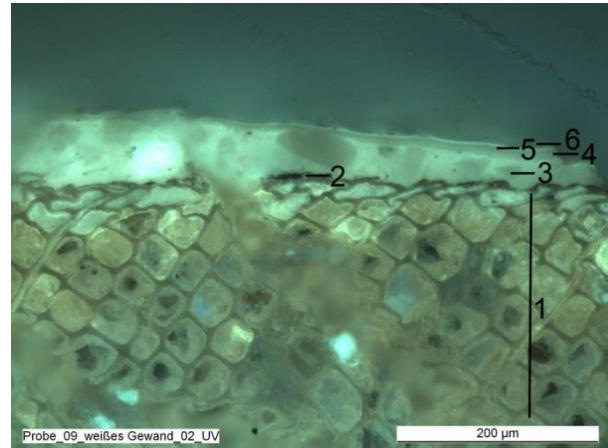
Probe 9

Probenentnahme: Weißes Gewand des rechten Schergen, Rücken,
Schichtenpaket mit Bildträger, Querschliff

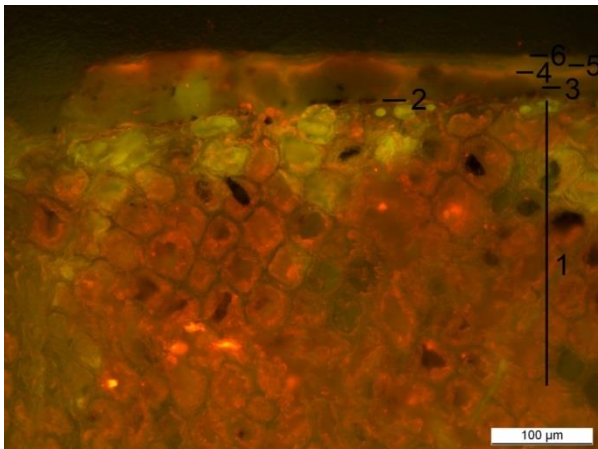
Fragestellung: Schichtenabfolge



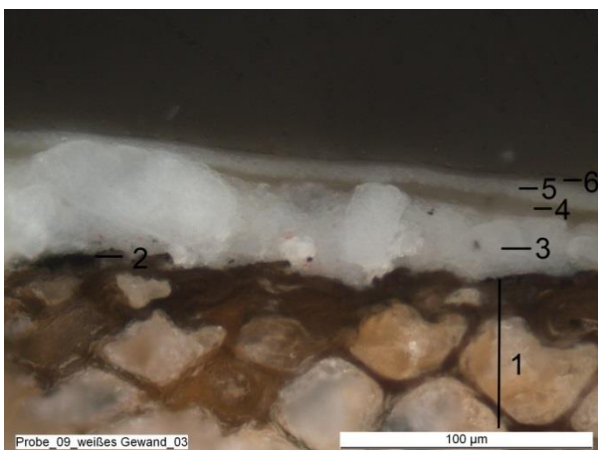
Probe 9: AL, VIS



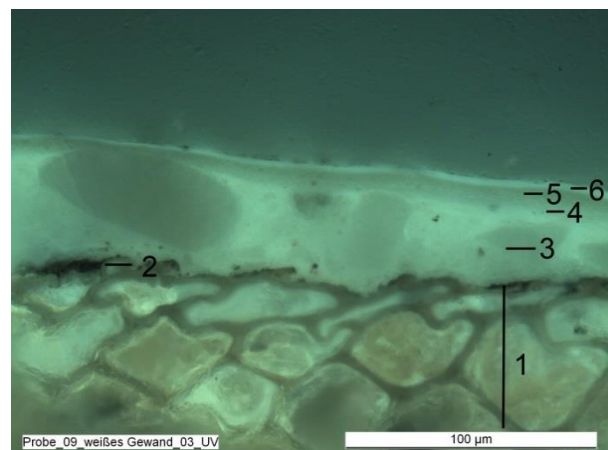
Probe 9: AL, UV



Probe 9: AL, Anfärben auf Proteine, I3



Probe 9: AL, VIS



Probe 9: AL, UV

Schicht	Beschreibung vis	Beschreibung UV	Auswertung
6	transparent	hell fluoreszierend	Firnis
5	weiße Schicht, sehr feinkörnig	graue Schicht, sehr feinkörnig	Übermalung
4	grau-braune Schicht, keine sichtbare Körnung	hellgraue Schicht, keine sichtbare Körnung	älterer Firnis, proteinhaltig
3	weiß, große Pigmentkörner	graue Pigmentkörner in fluoreszierender Masse	weiße Malschicht, weiße Pigmente in Bindemittel
2	schwarz, partiell	schwarz, partiell	Unterzeichnung
1	dunkelbraune Zellen, hell gefüllt	Zellen, hell gefüllt	Bildträger mit eingedrungener Imprägnierung (proteinhaltig, vermutlich tierischer Leim)

Probe 10

Probenentnahme: Innenseite des linker Unterarms Jesu, Schichtenpaket ohne Bildträger, Querschliff

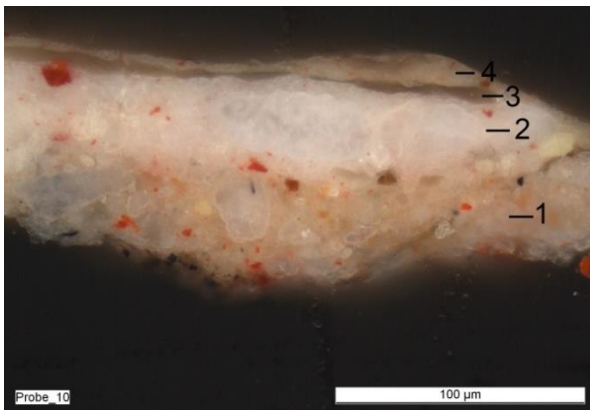
Fragestellung: Schichtenabfolge



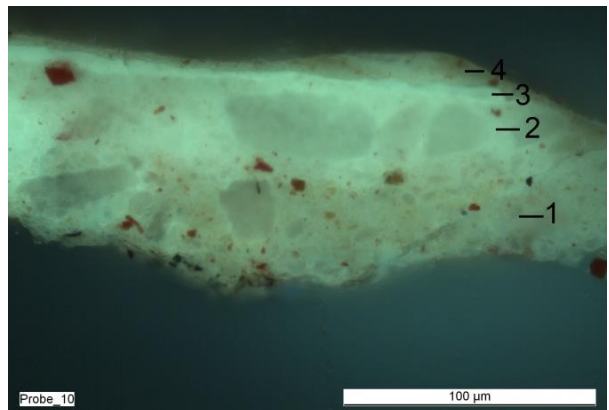
Probe 10: AL, VIS



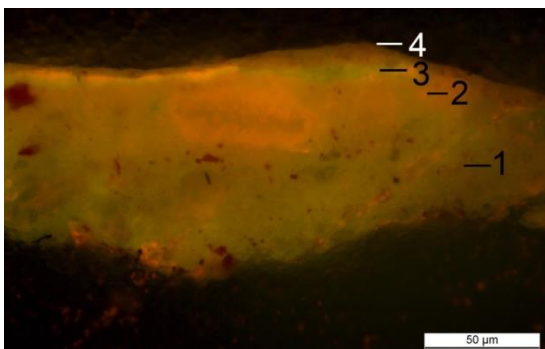
Probe 10: AL, UV



Probe 10: AL, VIS



Probe 10: AL, UV



Probe 10: AL, Anfärben auf Proteine, I3

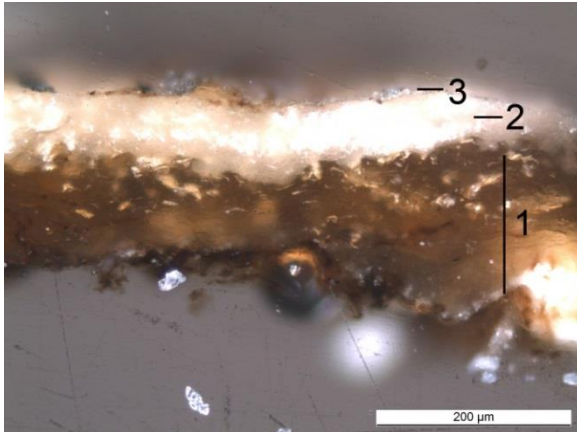
Schicht	Beschreibung vis	Beschreibung UV	Auswertung
5	transparent, partiell	hell fluoreszierende Pigmentmischung, feinkörnig, partiell	Firnis, durch Malschichtausbruch teilweise verloren
4	Pigmentmischung, feinkörnig	Pigmentmischung, feinkörnig	Übermalung
3	braun, keine sichtbare Körnung	weiß, keine sichtbare Körnung	älterer Firnis, proteinhaltig
2	Pigmentmischung: weiße und wenig rote Pigmentkörner, grobkörnig	Pigmentmischung: graue und rote Pigmentkörner in fluoreszierender Masse	originale Malschicht, Pigmentmischung für Inkarnatfarbe, teilweise proteinhaltig
1	Pigmentmischung, weiße, braune, rote Pigmente, unterschiedliche Korngrößenverteilung	Pigmentmischung, wenig Fluoreszenz	originale Malschicht, Pigmentmischung für Inkarnatfarbe

Sonstiges: zweischichtiger Aufbau des Inkarnats, keine sichtbare Grundierung

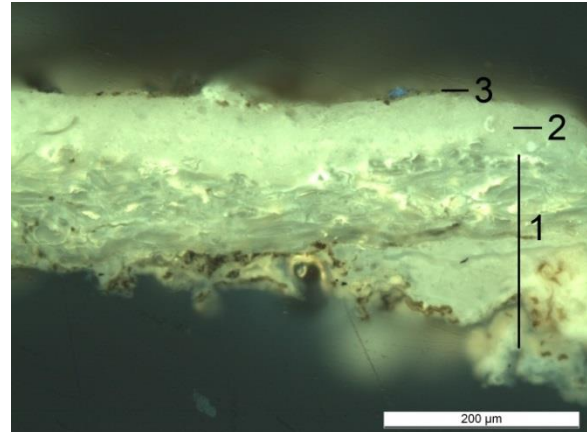
Probe 11

Probenentnahme: *Geißelung des Heiligen Quirinus*, Sonne am rechten Bildrand,
Schichtenpaket ohne Bildträger, Querschliff

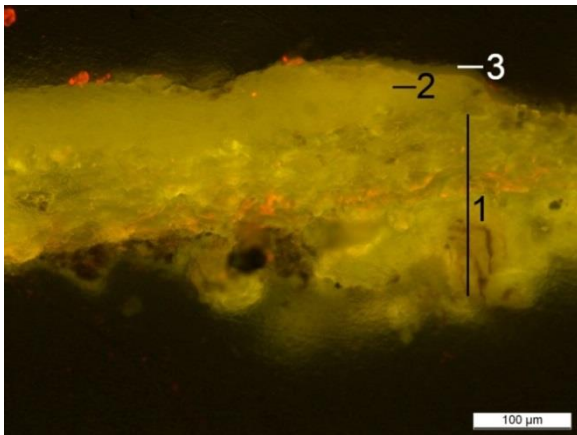
Fragestellung: Schichtenabfolge



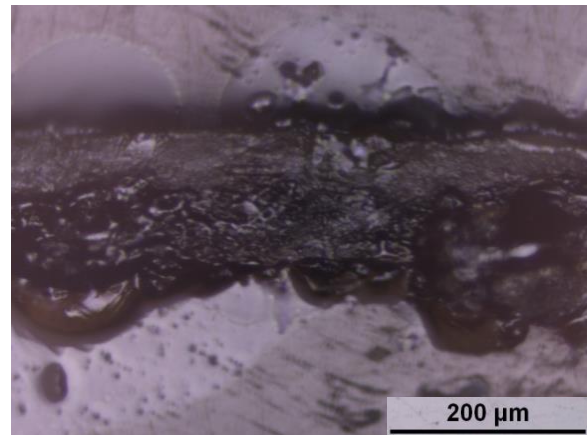
Probe 11: AL, VIS,



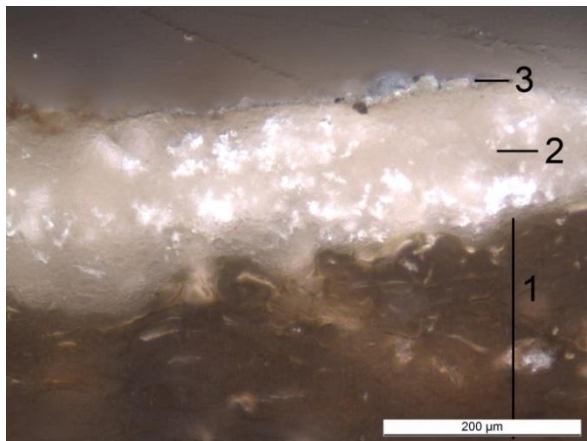
Probe 11: AL, UV



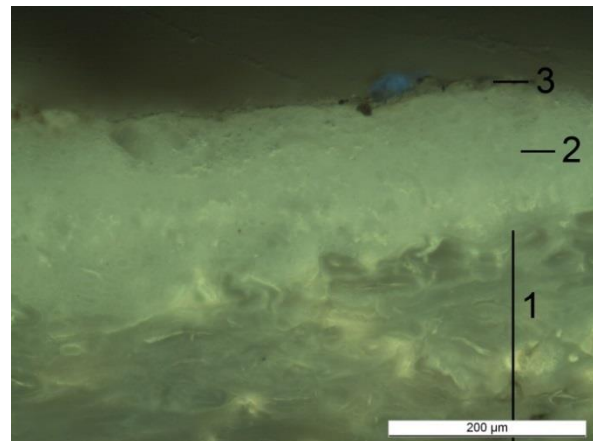
Probe 11: AL, Anfärben auf Proteine, I3



Probe 11: AL, VIS, ohne Polfilter
nach 24 stündiger Quellung mit
Formaldehyd : Wasser (1:1)



Probe 11: AL, VIS



Probe 11: AL, UV

Schicht	Beschreibung vis	Beschreibung UV	Auswertung
3	metallisch glänzend, sehr dünn	metallisch glänzend, sehr dünn	Vergoldung
2	hell weiß, feinkörnig	weiß, feinkörnig	weiße Grundierung
1	braun	grau	Klebstoff, mit Wasser stark quellbar, leicht proteinhaltig