

Diplomarbeit

eingereicht am

Lehrstuhl für Restaurierung,
Kunsttechnologie und Restaurierungswissenschaft
Technische Universität München

Der Traminer Altar
im Bayerischen Nationalmuseum, München
Studien zu dem Hans Klocker zugeschriebenen Retabel

vorgelegt am

24. April 2004

von

Kerstin Wittenburg

Erstprüfer: UTE HACK, DIPLOM-RESTAURATORIN

Zweitprüfer: PROFESSOR ERWIN EMMERLING

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
Zusammenfassung	8
Abstract.....	8
Einleitung	10
Darstellung und Ikonographie	12
Kunstgeschichtliche Einordnung und Zuschreibung.....	15
Geschichte des Retabels	18
Entstehungszeit.....	18
Herkunft.....	19
Aufstellungsorte und Restaurierungsmaßnahmen seit 1867	20
Untersuchungen zur Arbeitstechnik	21
Schrein	21
Maße	21
Beschreibung des Schreingehäuses	21
Holzverwendung und Bearbeitung	24
Veränderungen	29
Fassung	30
Gewebe- und Wergkaschierungen.....	30
Grundierung.....	30
Gravierung und Tremolierung	31
Metallauflage	32
Farbfassung.....	32
Abfolge der Arbeitsschritte	33
Überzüge.....	33
Veränderung	33
Anbetungsgruppe.....	34
Maria.....	34
Maße	34
Beschreibung	34
Holzverwendung und Bearbeitung	36
Fassung	38
Gewebe- und Wergkaschierung.....	38
Grundierung.....	38

Gravierung und Tremolierung	39
Metallauflage	39
Farbfassung.....	40
Abfolge der Arbeitsschritte	41
Überzüge.....	41
Veränderungen	41
Joseph	42
Maße	42
Beschreibung	42
Holzverwendung und Bearbeitung	43
Fassung	46
Gewebe- und Wergkaschierung.....	46
Grundierung.....	46
Unterzeichnung.....	47
Gravierung und Tremolierung	47
Metallauflage	47
Farbfassung.....	48
Abfolge der Arbeitsschritte	49
Überzüge.....	49
Veränderungen	49
Christuskind.....	51
Maße	51
Beschreibung	51
Holzverwendung und Bearbeitung	52
Fassung	53
Gewebe- und Wergkaschierung.....	53
Grundierung.....	53
Gravierung und Tremolierung	53
Metallauflage	53
Farbfassung.....	54
Abfolge der Arbeitsschritte	54
Überzüge.....	54
Veränderungen	54
Engelgruppe.....	55

Maße	55
Beschreibung	55
Holzverwendung und Bearbeitung	57
Fassung	59
Gewebe- und Wergkaschierung.....	59
Grundierung.....	59
Gravierung und Tremolierung	59
Metallauflage	59
Farbfassung.....	60
Abfolge der Arbeitsschritte	61
Überzüge.....	61
Veränderungen	61
Schreinhintergrund	62
Heilige Drei Könige	62
Maße	62
Beschreibung	62
Holzverwendung und Bearbeitung	65
Fassung	67
Gewebe- und Wergkaschierung.....	67
Grundierung.....	67
Gravierung und Tremolierung	68
Metallauflage	68
Farbfassung.....	68
Abfolge der Arbeitsschritte	70
Überzüge.....	70
Veränderungen	71
Schreinflügel.....	72
Maße	72
Beschreibung	72
Holzverwendung und Bearbeitung	79
Holzbearbeitung	81
Fassung	82
Gewebe- und Wergkaschierung.....	82
Grundierung.....	82

Unterzeichnung.....	82
Gravierung und Tremolierung.....	83
Metallaufgabe.....	83
Farbfassung.....	85
Abfolge der Arbeitsschritte.....	88
Überzüge.....	89
Veränderungen.....	89
Predella.....	91
Maße.....	91
Beschreibung.....	91
Holzverwendung und Bearbeitung.....	91
Konstruktion.....	92
Veränderungen.....	94
Gemeinsamkeiten der Fassung.....	95
Gewebe und Wergkaschierung.....	95
Grundierung.....	95
Farbfassung.....	96
Fassungsveränderungen am Predellenkorpus.....	97
Spezifika der Fassung.....	97
Farbfassung Rankenfelder.....	97
Veränderungen an den Rankenfeldern.....	98
Rankenwerk der Predellenöffnung.....	98
Metallaufgaben.....	98
Blaufassung.....	99
Veränderungen.....	99
Predellenöffnung.....	99
Metallaufgabe.....	99
Veränderungen.....	99
Beweinungsgruppe.....	101
Maße.....	101
Beschreibung.....	101
Holzverwendung und Bearbeitung.....	103
Fassung.....	106
Gewebe- und Wergkaschierung.....	106

Grundierung.....	107
Metallauflage	108
Farbfassung.....	108
Abfolge der Arbeitsschritte	110
Überzüge.....	110
Veränderungen	110
Predellenflügel.....	111
Maße	111
Beschreibung	111
Holzverwendung und Bearbeitung	114
Fassung	114
Gewebe- und Wergkaschierungen.....	114
Grundierung.....	115
Unterzeichnung (Infrarotreflektographie)	115
Vorritzung.....	115
Gravierung und Tremolierung	116
Metallauflage	116
Farbfassung des heiligen Vigilus.....	116
Farbfassung des heiligen Wolfgang	118
Farbfassung des Johannes des Täufers	120
Farbfassung des heiligen Onuphrius	122
Fassung der Rahmen.....	123
Überzüge.....	124
Veränderungen	124
Ergebnisse der Untersuchung	125
Literaturverzeichnis	137

VORWORT

Diese Arbeit wäre ohne die Hilfe Vieler nicht möglich gewesen. Sie haben mich materiell und ideell unterstützt, haben das Entstehen der Untersuchung kritisch, ermunternd und gewinnbringend begleitet. Ihnen gebührt daher zuvorderst ein zwar kurzer aber nichtsdestoweniger herzlicher Dank!

Er gilt zunächst der Leiterin der Restaurierungswerkstätten im Bayerischen Nationalmuseum (BNM) Diplomrestauratorin Ute Hack. Sie hat meine Arbeit nicht nur mit Wohlwollen und Engagement begleitet, sondern mein Auskommen für die Zeit der Diplomarbeit mit der Aufnahme in ihr Team ermöglicht. Kritische Begleiter der Untersuchungen waren Professor Erwin Emmerling vom Lehrstuhl für Restaurierung in München und Diplomrestauratorin Caroline Springob, Leiterin der Gemälde- und Skulpturenrestaurierung im BNM. Ihre Augen und Anregungen waren mir so wichtig wie ihr Ansporn! Nur alphabetisch zuletzt gedankt sei Dr. Weniger, dem Kunsthistoriker des BNM für die mittelalterliche Sammlung. Seine kunsthistorischen Tipps brachten immer neue Aspekte in die Untersuchung.

Ohne das Gespräch und die Hilfe von ihnen hätte diese Arbeit ein anderes Gesicht gehabt. Vielen Dank dafür.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Traminer Altar von HANS KLOCKER im Bayerischen Nationalmuseum München war nicht nur eines der ersten Stücke dieses Hauses; die Kunstgeschichte rühmt das Werk vor allem, weil es eines der beiden im ursprünglichen Ensemble erhaltenen Altäre ist, die dem Südtiroler KLOCKER zugeschrieben werden. Der Altar wird auf die Jahre um 1495 datiert. Beide kunstgeschichtlichen Thesen – Zusammengehörigkeit und Datierung – wurden in dieser Arbeit kunsttechnologisch überprüft, der Erhaltungszustand festgestellt. Hierzu galt es zunächst, ein verformungsgerechtes Aufmaß anzufertigen, anhand dessen die Zusammensetzung des Retabels und mögliche Konstruktions-Veränderungen ermittelt werden konnten. Mikroskopie-, Infrarot- und UV-Untersuchungen zu Aufbau, Konstruktion, Schnitz- und Fasstechnik sowie Polychromie bestätigten, dass die Bestandteile des Flügelaltars schon ursprünglich zusammen gehörten, spätmittelalterlicher Provenienz sind und keiner modebedingten Veränderung im Laufe der Zeit unterlagen. Daneben konnten fasstechnische Besonderheiten festgestellt werden.

Eine umfassende photographische Dokumentation des Retabels und eine ikonographisch interpretierende Beschreibung der Einzelbestandteile – Skulpturen, Reliefe, Gemälde – wie zusammengehöriger Elemente – Figurengruppen, Schrein, Predella und Flügel – runden die Arbeit ab. So gelang es, die einleitende *kunstgeschichtliche* Zuschreibung auch *kunsttechnologisch* zu beweisen (Zusammengehörigkeit) oder doch zumindest zu erhärten (Datierung).

ABSTRACT

HANS KLOCKER'S Traminer Altar in the Bayerischen Nationalmuseum, Munich not only was one of the first pieces of this museum, but art history is praising it above all because it is one of the two preserved altars of the original ensemble attributed to KLOCKER from South Tyrol. The estimated date of origin of the altar is about 1495. Both the art historical theories – unity and date of origin – were examined in the thesis at hand from an art technological point of view and the state of preservation was ascertained.

For this purpose first of all a technical drawing of the precise shape had to be drawn up; on the base of this technical drawing it became possible to determine the composition of the altar and possible changes in its construction. Microscopy-, Infra-red-, and UV-tests made to determine construction, design, techniques of carving and painting as well as polychromy confirm that the single elements were harmonizing from the altar's date of origin onwards, that they had not undergone changes in line with changing trends in the course of time and that

they are of late medieval provenience. At the same time as it were specific painting techniques and characteristics of the artist KLOCKER could be detected. The thesis at hand is accompanied by an extensive photographic documentation of the altar and an iconographical interpreting description of the single elements – sculptures, reliefs, paintings – as well as elements belonging together such as groups of figures, shrine, predella and wings. In doing so it was possible to ascertain art *technologically* the introduced art *historical* theories (unity) or at least substantiate them (date of origin).

EINLEITUNG

In der Pfarrkirche des südtirolerischen Tramin habe, heißt es in einem Bozener Kunstblatt von 1885, „bis in die 40er Jahre dieses Jahrhunderts ein Schatz [gestanden], dessen gegenwärtigen Besitzer, das National-Museum in München halb Europa beneidet“.¹

Der lokalpatriotische Stolz ist unüberhörbar, wenn der Verfasser von dem „meisterhaft[en]“ Traminer Altar spricht. Dass es, wie der anonyme Autor weiter schreibt, „kaum einem Zweifel unterliegt“, dass es sich um ein Werk „des MICHAEL PACHER von Bruneck“ handle, ruft heute eher Schmunzeln hervor, gilt doch die Zuschreibung HANS KLOCKER als unbestritten. Dessen Urheberschaft nachzuweisen ist nicht mehr die wesentliche Aufgabe der Forschung. Verwunderlich ist allerdings, dass ein Retabel vom Ende des 15. Jahrhunderts in so hervorragendem Zustand überkommen ist, auch und gerade, weil es bis ins 19. Jahrhundert einige Besitzerwechsel erfuhr, bei denen unter anderem der Aufsatz verloren ging.

Die Zielsetzung dieser Arbeit ist deshalb eine doppelte: Zum einen sollen kunstgeschichtliche Erkenntnisse über die zeitliche und geographische Herkunft des Flügelaltars kunsttechnologisch untermauert werden. Zum anderen – und das vor allem – sollen spätere Eingriffe in die Altarsubstanz kenntlich gemacht werden, um den Nachweis einer ursprünglichen Zusammengehörigkeit aller Altarteile zu führen – oder diese These zu widerlegen. Hierzu wird die Technik bei der Ausarbeitung der plastischen Bildwerke ebenso untersucht wie der Verformungsgrad des Retabels, die verwendeten Hölzer oder der Aufbau der Metallauflagen und Farbfassungen. Um möglichst wenig in das Werk einzugreifen, wurde auf Probeentnahmen bei der Fassungsuntersuchung verzichtet. Lediglich an einigen ausgewählten Stellen sind Holzproben entnommen worden. Daneben wurden ein grundlegendes Aufmaß angefertigt, Ultraviolett- und Infrarotuntersuchungen sowie eine optische Untersuchung durchgeführt. Die Ergebnisse wurden in einer Photodokumentation niedergelegt, die den zweiten Teil dieser Arbeit bildet.

Tatsächlich gelang es durch diese Untersuchungsmethoden offene Fragen der Restaurierungswissenschaft zu dem Retabel zu schließen. Weiterführende naturwissenschaftliche Analysen müssen zwar folgen, sind aber nur noch partiell nötig, Eingriffe in die Substanz somit minimiert.

Eine methodische Bemerkung: Für die Beschreibung eines Retabels stellt sich ein Problem. Ein Flügelalter ist eine Mischung aus zwei- und dreidimensionalen Bildwerken. Nun werden Gemälde üblicherweise vom Betrachter aus, Skulpturen aber von der Figur aus beschrieben.

¹ [O.AUTOR], Tramin, in: Der Kunstfreund, Neue Folge 1 (1885), S.77.

Für einen Flügelaltar musste somit eine Lösung gefunden werden, die entweder eine der genannten Vorgehensweisen unberücksichtigt lässt oder eine Mischform darstellt. Die vorliegende Arbeit entschied sich für den letztgenannten Fall: Die Seitenangaben werden aus der Sicht des Betrachters, bei den Skulpturen hingegen aus der der Figur angegeben.

DARSTELLUNG UND IKONOGRAPHIE

Beim Traminer Altar im Bayerischen Nationalmuseum handelt es sich um ein Flügelretabel (Abb. 1 und 2). Der kastenförmige Schrein steht auf einer außen mit grünem Rankenwerk und Tieren bemalten Predella. In die Predella ist die Skulpturengruppe einer ‚Beweinung Christi‘ eingestellt. Auf die Außenseiten der Predellenflügel sind auf blauem Grund Halbfiguren der hll. Johannes d.T. (links) und Onufrius (rechts) gemalt. Innen zeigen die Flügel vor graviertem Goldgrund Halbfiguren der heiligen Bischöfe Wolfgang (rechts) und Vigil (links).

Im Schrein ist in einem kapellenartigen Raum mit gefassten Skulpturen die Anbetung des Kindes vorgestellt. Maria (links) und Josef (rechts) knien einander zugewandt vor dem Christuskind, das zwischen ihnen auf dem am Boden ausgebreiteten Mantel Mariens liegt. Um das Kind reihen sich vier Engel, die beten oder das Manteltuch halten. Hinter ihnen geht eine vergoldete Mauer in hohe Rundbogenfenster über, die den Raum nach hinten öffnet: Ochs und Esel neigen sich aus dem Mittelfenster, Hirten (Büsten) beugen sich rechts und links über die Mauer. Im Hintergrund nähern sich mittig die Heiligen Drei Könige mit Gefolge; links ist die Flucht nach Ägypten zu sehen, rechts die Verkündigung an die Hirten.²

Rechts und links im Schrein schwebt je ein vollplastisch ausgearbeiteter Engel in goldener Alba mit Spruchband (Minuskelschrift): „annuntio vobis gaudiu[m]“ (rechts) und „est natus in Betlahem“ (links). Über der Anbetungsgruppe findet sich mittig auf gleicher Höhe eine Gruppe von drei Engeln. Der mittlere Engel in weißer Alba hält seine Hände betend vor die Brust, die äußeren in goldenem Pluviale tragen ein breites Spruchband.

Die Schreinflügel zieren Heiligenfiguren: Die Außenseiten zeigen gemalte Darstellungen der hl. Julitta mit dem hl. Quiricus an der Hand (links) und der hl. Anna mit Christuskind und Maria (rechts). Auf den Flügelinnenseiten stehen die hll. Christina (rechts) und Katharina (links) vor einem im oberen Drittel gravierten Goldhintergrund auf einer grünen Grasnarbenplinthe. Beide sind als Relief ausgearbeitet.

Das Retabel zeigt die Eckpfeiler der neutestamentarischen Heilsgeschichte³: Geburt – im Auszug ehemals wohl die Kreuzigung und Auferstehung⁴ – und in der Predella die Beweinung.

² Hierauf kann allerdings nur aufgrund des ikonographischen Programms im Schrein geschlossen werden. Der verkündigende Engel fehlt, zu sehen sind lediglich die Hirten.

³ Heilsgeschichte wird hier verstanden als Manifestation von Gottes Heilstaten für die Menschheit. Diese allgemeine Definition wird von der gesamten christlichen Theologie als Basis akzeptiert. Vgl. Fahlbusch, Erwin (Hg.), Taschenlexikon Religion und Theologie, Berlin 2002, S. 253-256.

Im Zentrum nicht nur des Schreins sondern des gesamten Altars steht die Geburt Christi. Dabei geht es nicht um die Verbildlichung eines biblisch-historischen Ereignisses, wie es in früheren Darstellungen üblich war, etwa der Hirten Verkündigung (Lk. 2,8-14) oder deren Huldigung, nachdem sie den Heiland in der Krippe gesehen hatten (Lk. 2,17). Entsprechend treten die Darstellungen von Hirten oder Ochs und Esel in den Hintergrund.⁵ Die ikonographische Zuweisung der Tiere zu Juden- (Ochse) und Heidentum (Esel), die durch Christus überwunden wurden, indem er zwischen ihnen postiert wurde,⁶ ist im Traminer Altar ebenfalls nicht mehr offensichtlich. Selbst der Stall als Ort der Niederkunft ist nicht mehr zu erkennen. Tatsächlich entfällt er als notwendiges Requisit vieler Geburtsabbildungen Jesu im Spätmittelalter.⁷ Deutlich zu erkennen ist dagegen das Bestreben, das Moment der Andacht zu betonen. Unter dem Einfluss Bernhards von Clairvaux (1090-1153) hatten sich noch im ausgehenden Hochmittelalter die Liebe zu Christus und seinem Leiden als Mittelpunkt von Gläubigkeit und deren künstlerischer Wiedergabe herausgebildet.⁸ Die Anbetung des Kindes löst bereits im 14. Jahrhundert die von bürgerlicher Kultur beeinflussten Darstellungen ab, bei denen Christus häufig gewickelt, im Arm gehalten, gebadet oder gesäugt wird.⁹ Die Anbetung kann durch Maria allein, die Eltern mit und ohne Hirten und, wie im vorliegenden Fall, zusätzlich durch Engel vollzogen werden. Mit dem Kontemplationsaspekt ging eine Objektivierung der Eltern-Kind-Beziehung einher. Dies ist im Schrein des KLOCKER-Altars überdeutlich. Dennoch gibt es eine reale wie geistige Beziehung von Maria und Joseph zu Christus, lässt doch der Mantel Mariens, der dem Kind als Unterlage dient, die Mutterschaft anklingen. Darüber hinaus ist der Blickkontakt für die Mystik Ausdruck von Andacht und mit einem innigen Gebet gleichzusetzen.¹⁰ Insofern betet auch Joseph, der ab dem 14. Jahrhundert regelmäßig in die Geburtsdarstellung einbezogen wird¹¹, das Neugeborene an. Dass die Eltern einander gegenüber angeordnet werden, ist seit langem üblich,¹² nicht jedoch, dass die Eltern auf dem Boden knien. Für Maria und Joseph ist das als Zeichen der Demut zu verstehen. Die

⁴ Der Auszug ist am Traminer Altar nicht erhalten. Dessen einstige Existenz liegt jedoch nahe, da nicht nur der KLOCKER zugeschriebene Altar von Pinzon einen solchen aufweist, sondern an der Rahmung der Seitenwände zudem Befestigungsspuren nachzuweisen sind, die das ehemalige Vorhandensein eines Auszugs nahe legen.

⁵ Beides war in frühchristlichen Abbildungen obligatorisch bzw. stand, im Fall der Hirten, sogar im Vordergrund. Vgl. LCI [Lexikon der christlichen Ikonographie], hg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM, Freiburg 1990, Bd. II, S. 94.

⁶ Ebd., S. 92.

⁷ SCHILLER, GERTRUD, Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1968, S. 92.

⁸ Ebd., S. 86.

⁹ LCI, Bd. II, S. 107.

¹⁰ SCHEFFLER, GISELA, Hans Klocker. Beobachtungen zum Schnitzaltar der Pacherzeit in Südtirol, Innsbruck 1967 (= Schlern-Schriften; 248), S. 88.

¹¹ Ebd., S. 91.

¹² LCI, Band II, S. 93.

ebenfalls häufig zu lesende Interpretation als Signum der Armut¹³ scheidet hier wegen der prunkvollen Gewänder aus. Die Bodenlage des Kindes ist gegen Ende des 14. Jahrhunderts aus Italien kommend anzutreffen und wird ab 1440 dahingehend variiert, dass der Heiland vorwiegend nackt abgebildet wird.¹⁴ Christus selbst erwidert den Blick – in der Sprache der Mystik also das Gebet – mit einem Segensgestus der rechten Hand, wie er seit 1085 als üblich anzusehen ist.¹⁵

Die Darstellung rückt konsequent narrative Elemente wie den Zug der Weisen, die Verkündigung an die Hirten oder Ochs und Esel in den Hintergrund. Wesentliches Ziel war nicht biblische Geschichten zu erzählen oder die Heilsgeschichte in die eigene Lebenswelt einzupassen (wie es durch den Einzug bürgerlicher Elemente in die Geburtsszene der Fall war). Vorrangig war es, durch die Wiedergabe der Andacht auch den Betrachter zu kontemplativer Versenkung zu motivieren. Dieses Bestreben des Künstlers wird nicht nur im Schrein und dem Altar im Ganzen sichtbar, es wiederholt sich auch in verschiedenen Einzeldarstellungen. Auf die entsprechenden ikonographischen Hintergründe und ihre Interpretation wird in der Beschreibung der entsprechenden Stellen zurückzukommen sein.

¹³ Ebd., S. 94.

¹⁴ SCHEFFLER, S. 88 und 90.

¹⁵ LCI, Bd. II, S. 106.

KUNSTGESCHICHTLICHE EINORDNUNG UND ZUSCHREIBUNG

Der „Traminer Altar“ zeigt in Konstruktion und Ausformung – Schnitzwerk, Malerei und Fasstechnik – typische Kennzeichen der Tiroler Spätgotik, die die Jahre 1480-1500 umfasst.¹⁶ Sein Aufbau als Flügelretabel, dessen Predella und Schrein durch außen bemalte, innen als Relief ausgearbeitete Flügel verschlossen werden können, entspricht der in der Spätgotik üblichen Form des Wandelaltars. Die Ausgestaltung des Schreininnenraums durch architektonische Elemente im Zusammenspiel mit ornamentalen Formen ist ein weiteres Indiz für diese zeitliche Einordnung: Traditionelle Formen werden mit organischem Zierwerk versetzt, so z.B. das Baldachingewölbe mit von Fialen und Wimpergen durchbrochenem Schleierwerk, den von gedrehten Blattranken umschlungenen Ästen. Solchermaßen ‚verschleiern‘ sie das architektonische Gerüst. Der Schreinkorpus gewinnt durch seinen leicht trapezförmigen Grundriss und die rückwärtige Durchfensterung an räumlicher Tiefe. Dieser Effekt wird durch Staffagen in den Fenstern, so genannte „geschnittene Gemälde“, noch einmal verstärkt. Sie setzen das Geschehen im Hintergrund detailreich fort. Die Schreinfiguren werden in diesen Organismus einbezogen und verlieren dadurch ihren statischen Charakter. In einen räumlichen und inhaltlichen Dialog gesetzt, werden sie lebendig. Gesichtszüge und Haltung der einzelnen Figuren wurden ebenso facettenreich bereitet wie die Stofflichkeit der Gewänder. Statt zu typisieren, schuf der Künstler Individuen. Der sich im Detail verwirklichende Realismus in Gestik, Mimik und den Landschaften unterstreicht die Volksnähe der Kunst.¹⁷ Demgegenüber spielt der für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts wichtige Einzug bürgerlicher Kultur – Kochen, das Kind baden oder nähren – in der Gestaltung der Anbetungsgruppe bereits keine Rolle mehr.¹⁸ Vielmehr wird der über HANS MULTSCHER aus den Niederlanden beeinflusste Stil des neuen Realismus sichtbar.

Die Gesamtkomposition hingegen dürfte auf den Einfluss von MICHAEL PACHER zurückzuführen sein. Ihm wird die Auffassung zugeschrieben, dass ein Schrein narrative Elemente auch neben den Hauptfiguren beinhalten, dass die Figuren in ein ‚Gesamtgemälde‘ eingebunden sein müssen und so eine „malerische Auffassung“ vom Altar entstehen müsse.¹⁹ Auch wenn PACHERS Einfluss nicht umfassend war: „Allerdings folgt ihm in dieser weitgehenden,

¹⁶ EGG, ERICH, Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre, Innsbruck 1985, S. 48.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. z.B. LCI, Bd. II, S. 107.

¹⁹ EGG, Gotik in Tirol, S. 47.

auch das Statuarische durch Figurenszenen auflösenden Darstellungsweise [...] HANS KLOCKER in Brixen.“²⁰

Zum ersten Mal findet der „Traminer Altar“ in der gedruckten Literatur Mitte des 19. Jahrhunderts Erwähnung. Zu diesem Zeitpunkt wird er noch dem Bozener Bildhauer MICHAEL PACHER zugeschrieben.²¹ Erst HANS SEMPER sondert den Traminer Altar 1895 aus den unter der „Pacherschule“ laufenden Schnitzaltären aus und zählt ihn etwas despektierlich zu den Werken der „Epigonen PACHERS“²². Vor dem Zuschreibungsboom der 50er Jahre konkretisierte THEODOR MÜLLER 1935 diese Auffassung²³ und erkannte in dem Altar ein Werk des HANS KLOCKER.

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich dabei um jenen Künstler, den ein Privileg des Brixener Bischofs²⁴ unter dem Namen HANNS KLÖCKL als Bildschnitzer und Bürger der Stadt aufführt, wo er zwischen 1478 und 1500 gewirkt habe.²⁵ Nach der spätmittelalterlichen Zunftordnung muss er – der Bezeichnung ‚Meister‘ wegen – eine eigene Werkstatt geführt haben, deren Öffnung „nicht vor 1475 anzusetzen“ sei.²⁶ Da die Zahl der Meister streng reglementiert war, ist die Identität mit dem im Register Brixens von 1478 und 1479 erwähnten „pildschnitzer“ HANS KLOCKER, der vier Gesellen beschäftigt hat, sehr wahrscheinlich.

Nach dem dezidiert historisch argumentierenden Nachweis für die Existenz eines Bildschnitzers KLOCKER in Südtirol geht es im Folgenden darum, die Plausibilität der Zuschreibung des Traminer Altars an ihn nachzuvollziehen. Hierzu werden dessen Form, Schnitz- und Fasstechnik bis hin zu einzelnen Darstellungen mit vier, teils fragmentarischen Schnitzaltären verglichen, von denen einer datierbar und sicher KLOCKER zuzuordnen ist, die drei anderen ihm zugeschrieben werden.²⁷

Der Form nach weisen der Barbaraaltar von Montan (um 1495, Abb. 3), heute in Schloß Tirol bei Meran, sowie der Hochaltar der St. Stephanskirche bei Pinzon (um 1490/95, Abb. 4) deutliche Kongruenzen zum Traminer Altar auf. Der Schrein ist rechteckig und hat in die Tiefe

²⁰ Ebd.

²¹ FÖRSTER, ERNST, Kunstschatze aus dem bayerischen Nationalmuseum, in: GEORG MOLLER (Hg.), Denkmäler der Deutschen Baukunst, Leipzig 1855, S. 17-20. Aufgrund einer Erwähnung des Altars in einer Urkunde des städtischen Archivs Bozen (Urkunde abgedruckt im Deutschen Kunstblatt 3, 1853, S. 131) schreibt er ihn MICHAEL PACHER zu und datiert das Retabel auf 1478/79.

²² SEMPER, HANS, Studien zur Kunstgeschichte Tirols, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, Heft 39 (1895), S. 343.

²³ MÜLLER, THEODOR, Mittelalterliche Plastik Tirols. Von der Frühzeit bis zur Zeit MICHAEL PACHERS, Berlin 1935 (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte. Schriften der Deutschen Akademie; 25), S. 100.

²⁴ Siehe SCHEFFLER, S. 118f.

²⁵ EGG, Gotik in Tirol, S. 99.

²⁶ Ebd..

²⁷ SCHEFFLER, S. 14-30.

einen trapezförmigen Grundriss, der bis in die Winkel hinein identisch ist. Auch hier wird die für den Traminer Altar so typische Tiefenwirkung erreicht. Ein Baldachingewölbe schließt den Schrein jeweils nach oben ab. Analog ist auch die Rahmung aufgebaut: Die Sockelzone verziert ein Schleierbrett, umlaufende Astranken fassen den Schrein ein. Das gravierte Quadrat- und Rautenmuster verbindet die beiden Retabel nicht nur mit dem Traminer Altar, sondern darüber hinaus mit dem Flügelaltar der Franziskanerkirche von Bozen (um 1500, Abb. 5). Letzterer besticht aber vor allem durch seine Ähnlichkeit von Geburtsthema und Komposition. Auch hier wird das erzählende Moment in den Hintergrund gerückt: Hirten schauen, wie im Traminer Altar, aus Fensternischen auf das Kind herab; die Ankunft der Drei Weisen wird dazwischen als Relief dargestellt. Der Vordergrund ist durch die Heilige Familie – in einer analog gemauerten Nische – dominiert. Christus liegt abermals in der Schreinmitte auf dem Mantel der Mutter. Die Eltern sind einander zugewandt und beten das Kind an. Im inhaltlichen Dialog zwischen den Figuren und der Raumkomposition sind die Parallelen zum Traminer Altar evident. Dazu kommt, dass die Figuren eine ins Auge springende Ähnlichkeit in Haltung, Gestus, Mimik, ja, bis in die Kleidung und deren Drapierung hinein aufweisen. Die gemeinsame Vorlage könnten die Maria- und Josephfigur des Hochaltars von St. Leonhard in Passeier (1486-1490, Abb. 6 und 7) gewesen sein.²⁸ Von dem kontemplativen Ausdruck, der Hand- und Körperhaltung, über die Kleidung und den Gewandverlauf bis hin zur Ausarbeitung der Haare oder der Fußspitze des Joseph, die durch seine kniende Haltung gerade noch sichtbar wird, entsprechen die Figurenfragmente – mit minimalen Abweichungen – der Ausgestaltung im Traminer Altar und weitgehend jener im Bozener Retabel.²⁹ Die Annahme, dass KLOCKER nach Vorlage(n) arbeitete, liegt nahe und war für Bildhauer der Zeit durchaus üblich.³⁰ Die Literatur zählt MARTIN SCHONGAUERS Kupferstiche (Abb. 8) in Bezug auf Haltung und Anordnung der Figuren zu den Vorlagen³¹ – ein Annahme, die auch rein praktisch gesehen plausibel ist, durchquerte KLOCKER doch in seinen Wanderjahren das von jenem stark beeinflusste Schwaben.³² Allerdings lässt sich mit SCHONGAUER nur ein Teil der Prägung KLOCKERS erklären. Die Vorliebe für detailreich ausgestaltete Hintergründe erinnert ebenso an MEISTER E. S. wie die Darstellung der drei Weisenzüge³³ und die der knienden Maria im Ver-

²⁸ Österreichische Galerie, Wien bzw. Pfarrkirche Seefeld.

²⁹ Marias Handhaltung wurde nachträglich verändert. Durch Einsetzen eines Keils der sich im Fassungs Aufbau von dem der Hände unterscheidet wurden die ursprünglich nach unten gerichteten Hände nach oben versetzt.

³⁰ Vgl. Artikel, Musterbuch in, Lexikon der Kunst, Bd. 5, hg. von HARALD OLBRICH/DIETER DOLGNER/HUBERT FAENSEN u.a., München 1996, S. 63.

³¹ SCHEFFLER, S. 23.

³² EGG, Gotik in Tirol, S. 99.

³³ Vgl. MEISTER E. S., L 21, Geburt Christi.

gleich zu dessen ‚Geburt Christi‘ (Abb. 9, 10).³⁴ Dass über den verarbeiteten Anregungen die eigene Kreativität KLOCKERS nicht übersehen werden darf und nicht alle Elemente auf äußere Einflüsse zurückgeführt werden sollten, bedarf keiner weiteren Erläuterung.

GESCHICHTE DES RETABELS

Entstehungszeit

Die Entstehung des Traminer Altars wird 1959 von THEODOR MÜLLER auf 1490-95 datiert.³⁵ GISELA SCHEFFLER³⁶ wie ERICH EGG³⁷ ordnen das Retabel dagegen in die frühe Schaffensperiode KLOCKERS um 1485 ein. Im Vergleich zu den beiden gesichert datierbaren Werken ist diese frühe Zuschreibung nicht schlüssig nachzuvollziehen. SCHEFFLER selbst stellt fest: Das früheste „durch Urkunden bezeugte Werk KLOCKERS ist der 1486 bis 1490 ausgeführte [ehemalige] Hochaltar von St. Leonhard in Passeier“³⁸, das späteste der Altar aus dem Franziskanerkloster in Bozen, der sich durch eine Inschrift auf der Rückseite³⁹ als Werk von 1500 ausweist. Ein Vergleich der Skulpturen Mariens und Josefs aller drei Altäre macht eine Entwicklung von Faltenverlauf und Form der Gewänder überdeutlich, die von den Passeier Figuren, über die des Traminer Retabels zu denen des Bozener Altars führt: Bei den Passeier Skulpturen ist die Kleidung noch fein, faltenreich und zerklüftet strukturiert. Deutlich zu erkennen ist das an den Ärmeln der Marienfigur oder an der über die Brust drapierten Kapuze Josefs. Die Figuren des Traminer Altars tragen bereits glatter fallende Kleidung, die jedoch immer noch hart brechende Faltenverläufe aufweist. Die Gewänder der Skulpturen aus Bozen schließlich fallen weicher, teils in parallelen runden Schwüngen. Auch die Gesichter der Figuren, die auf ein einheitliches Modell zurückzuführen sind,⁴⁰ zeigen eine diese Abfolge unterstützende Entwicklung: Waren sie in dem Passeier Altar noch hart modelliert, zeigen sie im untersuchten Beispiel schon sanftere Züge, die im Bozener Altar eine nochmalige Steigerung erfahren. Ähnliche Entwicklungen ließen sich auch im Vergleich der drei genannten Arbeiten KLOCKERS für Altaraufbau, Rahmung und Zierwerk nachweisen. Eine zeitliche Einordnung des

³⁴ WILM, HUBERT, Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Entstehung, Stuttgart ³1942, S. 15.

³⁵ MÜLLER, THEODOR (Bearbeiter), Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts, München ²1959 (= Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. XIII, 2: Die Bildwerke, S. 81.

³⁶ SCHEFFLER, S. 26.

³⁷ EGG, Gotik in Tirol, S. 100.

³⁸ SCHEFFLER, S. 14.

³⁹ Die Schreinrückseite zeigt in grünes Rankenwerk eingesetzt, die Inschrift „Anno domini 1500 tempore Fr. Ludovicii Stolz Guardini positum est hoc opus. Laus Deo. Dieses Werk wurde im Jahre 1500, unter dem Guardianat des Fr. Ludwig Stolz, aufgestellt. Gott sei Lob!“

⁴⁰ Vgl. dazu die entsprechenden Absätze unter der Überschrift „Zuschreibung“ in diesem Kapitel.

Altare zwischen die Entstehung von Passeier und Bozener Altar wie sie bereits THEODOR MÜLLER vorgenommen hat, scheint daher plausibel.

Herkunft

Die Bezeichnung des Retabels als „Traminer Altar“ scheint die Frage seiner Herkunft bei oberflächlicher Betrachtung überflüssig zu machen. Noch nach seiner öffentlichen Ausstellung in München lief er als ‚PACHER-Altar‘.⁴¹ Erst MÜLLER wies ihm die behauptete Provenienz als Namen zu. Tatsächlich erhärteten sich MÜLLERS Forschungen im Laufe der Jahre. Schon die Darstellung der heiligen Julitta, der Pfarrpatronin von Tramin, marginalisiert jeden Zweifel darüber, war sie doch ansonsten äußerst selten Gegenstand der bildenden Kunst.

Vorausgesetzt, er war tatsächlich für Tramin gefertigt worden, so bleibt doch zumindest sein ursprünglichen Aufstellungsort innerhalb des Ortes ungewiss. Der Altar hätte bis in die 40iger Jahre des 18. Jahrhunderts in einer der Kapellen der Pfarrkirche gestanden, behauptet ATZ 1885.⁴² Er verlässt sich dabei auf eine mehrhundertjährige mündliche Tradierung. Diese These kann somit heute weder verifiziert noch falsifiziert werden. Auf sicherem Terrain seinen Weg von Südtirol nach München betreffend bewegt man sich erst ab 1749 wieder: Dann nämlich, so ist es schriftlich belegt,⁴³ wurde der Altar nach St. Valentin, der Friedhofskirche von Tramin überführt. Vermutlich hatte er einem neu errichteten barocken Hochaltar weichen müssen. Allerdings kann der Umzug nur ohne den Aufsatz vonstatten gegangen sein, da die Friedhofskirche schlicht zu niedrig war. Dies könnte erklären, warum der Altar 1854 für 250 fl. verkauft worden sein soll, der Aufsatz jedoch in Tramin verblieben war. Ein Bozener Händler soll ihn später erworben haben⁴⁴, doch ist sein Verbleib seitdem offen. Über einen Unterhändler gelangte das Retabel „in die Hände des [Münchner] Bildhauers Entres“⁴⁵. Wiederum gibt es keine Quelle, dass der Altar aus dessen Besitz an das Bayerische Nationalmuseum gegangen ist. Zeitliche und räumliche Nähe legen dies indes nahe. Belegt ist erst wieder der Akt des Ankaufs durch das Bayerische Nationalmuseum von 1857 – also noch vor dessen Eröffnung⁴⁶ und als eines der ersten Stücke überhaupt.⁴⁷ Das schon damals hoch geschätzte

⁴¹ Führer durch das Königlichbayerische Nationalmuseum, München 1881, S. 39.

⁴² [O. AUTOR], Tramin, S. 77.

⁴³ ZWARGER, ROLAND, Sakrale Kunst und Kirchengeschichte von Tramin. Kirchliche Kunst in Südtirol, Bozen 1992, S. 30.

⁴⁴ SEMPER, HANS, Studien zur Kunstgeschichte Tirols, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, Heft 39 (1895), S. 335.

⁴⁵ Artikel Tramin, S. 371.

⁴⁶ EIKELMANN, RENATE (Hg.), Bayerisches Nationalmuseum. Handbuch der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen, München 2000, S. 7.

Stück der Tiroler Gotik wurde mit Predella erworben⁴⁸ und existiert noch heute in diesem Ensemble.

Aufstellungsorte und Restaurierungsmaßnahmen ab 1867

Seit der Eröffnung des Bayerischen Nationalmuseums 1867 – im Bau des heutigen Museums für Völkerkunde – wurde der Traminer Altar laut der Führer des *Königlich-Bayerischen Nationalmuseums* durchweg in den Schauräumen (Saal IX) gezeigt. Auch nach dem Umzug der Sammlung in den Neubau an der Prinzregentenstraße Anfang des 20. Jahrhunderts verschwand er nicht in den Depots, sondern blieb ausgestellt. Zunächst in der ersten westlichen Seitenkapelle des Kirchensaals (Saal 12), war er danach bis zu seinem Abbau zur Konservierung Mitte 2003 an dessen Südwand zu sehen. Möglicherweise war mit diesem Transport der Ausbau von Anbetungs- und Beweinungsgruppe verbunden, die durch BERINGER (BNM) im Herbst 1927 photographisch (einzeln) dokumentiert sind.⁴⁹ Schriftliche Nachweise für Abbau, Transport oder Konservierungsmaßnahmen fehlen. Erst in den 50er Jahren weist das Werkstattbuch des Bayerischen Nationalmuseums⁵⁰ solche aus. So wurde, dem Eintrag des Restaurators Baumann aus der Woche vom 16. Oktober 1950 bis 21. Oktober 1950 nach „von dem Traminer Altar Nr. 1952 die Schriftbandfassung *Gloria in exz* entfernt und [eine] Untersuchung auf Originalfassung“ durchgeführt. Eine Woche später wurden zudem kleinere Schäden an den Spruchbändern der kleinen Engel ausgebessert.⁵¹ Weitere Restaurierungs- oder Konservierungsmaßnahmen sind nicht dokumentiert.

⁴⁷ MÜLLER, THEODOR, Kunst und Kunsthandwerk, S. 11.

⁴⁸ FÖRSTER, ERNST, Denkmäler, Tafel 31/ Inventar von Max Aimiller, Inspektor der königlichen Hofmalerei.

⁴⁹ Vgl. Photoarchiv des Bayerischen Nationalmuseums. Aufnahme der Anbetungsgruppe vom 16. Oktober 1927, die der Beweinungsgruppe vom 27. Oktober 1927.

⁵⁰ Die Werkstattbücher des Bayerischen Nationalmuseums wurden von 1941 bis 1972 geführt und erfassen Restaurierungsarbeiten.

⁵¹ Werkstattbücher des Bayerischen Nationalmuseums, Eintragung von BAUMANN in der 43. Woche (23.-28. Oktober 1950): Kleine Schäden an dem Spruchband von kleinen Engeln getragen [sic] (Traminer Altar) Nr. 1952 ausgebessert.

UNTERSUCHUNGEN ZUR ARBEITSTECHNIK

Schrein

Maße

Der Schrein des Traminer Flügelretabels ist maximal 181,3 cm hoch, 142,4 cm breit und 35,9 cm tief (Außenmaße).

Beschreibung des Schreingehäuses

Der Schrein besteht aus einem hochrechteckigen Kasten, der sich nach vorne erweitert, sodass er in der Mitte einen stumpfen Winkel bildet.

In der Frontalansicht treten die farbig gefassten Partien deutlich zurück, Gold dominiert. Die blau gefassten Seitenwände sind durch rote Profilleisten gerahmt, deren innen liegende Kehlen gelb abgesetzt sind (Abb. 14, 15). Die Rückwand ist verloren.

Die prunkvolle vorderseitige Rahmung des Schreins besteht zuäußerst aus einer umlaufenden schmalen, roten Rahmenleiste (Abb. 18). Unten folgen nach innen ein vergoldetes, abgeschrägtes Gesims und das Podest der Anbetungsgruppe, dessen Vorderseite durch zwei vergoldete Schleierbretter mit Fischblasenmotiven gebildet ist (Abb. 33). Sie sind etwas zurückgesetzt und schließen mit einer Profilleiste aus einem vergoldeten Viertelstab mit aufsteigender blauer Kehle und flacher, vergoldeter Front ab.

Seitlich wird dieser Aufbau durch hohe, vergoldete Sockelfelder gerahmt, die ein graviertes Rautenmuster zeigen (Abb. 24). Drei Reihen von auf der Spitze stehenden Quadraten liegen nebeneinander und besitzen mittig je eine senkrechte Vertiefung, die einer Mittelfalte gleicht. Die Sockelfelder schließen oben mit einem vergoldeten, geschrägten Gesims mit blauer Kehle ab. Durch das Gesims ist der Rundstab gesteckt, der jeweils die vordere Innenkante der Sockel zierte.

Auf den Sockeln setzt die umlaufende innere Rahmung des Schreingehäuses an (Abb. 202). Eine Goldleiste mit gravierter Quadrierung schließt sich innen an die äußere, rote Rahmenleiste an. Sie liegt etwas tiefer als diese. Die in zwei Reihen angeordneten Quadrate wurden im Wechsel tremoliert.

Nach innen folgt eine blaue Kehle, die von goldenen Rundstäben eingefasst ist. In ihr liegt ein vergoldeter, blattumrankter Aststab. Er wächst aus Blütenkelchen hervor, die sich über klei-

nen, gestuften, jeweils durch eine Kehle nach oben verjüngten, Podesten erheben und die von dicken Aststücken getragenen werden.

An beiden Seiten setzen je drei Blattranken übereinander kelchartig an den Ast an, winden sich in großzügigem Schwung einmal um den Ast und laufen in zwei zweiblättrigen Enden aus. Wie an den Seiten sind auch in der oberen Rahmung die Ranken symmetrisch, jedoch gegensinnig angeordnet, sodass sie – nachdem sie sich je dreimal um den Ast geschlungen haben – mittig in Form eines zurück gebogenen zweiblättrigen Stranges auslaufen (links beschneiden). Ein Dübel in ihrer Mitte weist auf eine heute verlorene Kaschierung dieser Enden durch ein aufgesetztes Zierwerk hin, das auf älteren Abbildungen noch als kreuzblattartige Struktur zu erkennen ist.

Auf dem Schrein liegt eine Deckplatte, deren vordere Profilleiste die stumpfwinklige Form des Schreins aufnimmt. Sie setzt sich, von oben nach unten, aus einem rot marmorierten, Wasserschlag mit flacher, vergoldeter Front, einer blauen Kehle und einem vergoldeten Rundstab zusammen.

Im Schrein bildet eine breite, goldene Nische mit schrägen Seitenwänden und flacher Rückwand einen Chorraum aus (Abb. 18). Unten bestehen die Wände aus geschlossenem Mauerwerk, darüber sind die Rundbogenfenster mit dazwischen liegenden schlanken Wandstreifen geöffnet: drei von ihnen an der rückwärtigen Front, je ein kleineres schräg nach hinten in die Seitenwände eingestellt. Gravuren im Goldgrund suggerieren ein Mauerwerk im Läuferverband. Es schließt mit einem Gesims aus rotem Wasserschlag, blauer Kehle und goldenem Rundstab. In den Fensterlaibungen stehen goldene Säulen (heute verschwärzt), deren hochkannelierte Sockel mit Schaftring unmittelbar auf dem Gesims fußen. Die beiden äußeren Säulen sind kürzer und oben gebogen. Durch das waagerechte Ende ist je ein Rundstabfragment gesteckt. Alle Säulen tragen rotfarbene Kapitelle mit vergoldetem Blattwerk. Auf ihnen ruht ein blaues, nach vorne hin ansteigendes Baldachingewölbe mit goldenen Netzrippen.

Davor schließt ein komplexes, vergoldetes Schleierwerk das Schreininnere bis an die obere Rahmung ab (Abb. 23 und 203). Aus sich überschneidenden Segmentbögen, die in Fialen enden, und durch vielfach geschwungene, aufgesetzte Fialen ergeben sich in der Zusammenschau kielbogenartige Motive. Der Aufbau leitet sich wohl von einer Konstruktion mit verschrägten Rundbogen ab und erinnert an das flacher wirkende Schleierwerk des Altars von

Zams (Berlin, Staatliche Museen)⁵². Vier aneinander gereihete, sich nach oben öffnende, vergoldete Halbkreisbögen mit blauer Kehle an der Unterseite gliedern es, wobei die beiden inneren Bögen größer sind als die äußeren. Exakt in der Mitte des Schreins aufeinander treffend, laufen sie danach in entgegengesetzt gebogenen Fialen wieder auseinander, während ihre äußeren Enden in je eine gerade Fiale münden. Die äußeren Kreissegmente wiederholen diesen Aufbau wiederum spiegelbildlich und laufen also nach außen hin in gebogenen Fialen aus.

Den Übergang von Segmentbogen zu Fiale betont je eine von vergoldeten, achtkantigen Ringen gerahmte blaue Kehle. Alle vier Halbkreise werden unten durch vier weitere Bögen geschnitten, die zwar von gleicher Art, jedoch entgegengesetzt geöffnet und kleiner sind, da ein entsprechender Bogen in der Schreinmitte fehlt. Sie weisen alle dieselbe Größe auf. Gefüllt sind sie mit fein geschnitzten Blattranken. In die oberen Bögen ist hingegen ein Gespinst von größerem, ebenfalls feingliedrigem Blattwerk gesetzt. Mit dem unteren Blattwerk stimmt das obere in der verschlungenen Anordnung der Ranken überein; anders als unten ist es oben jedoch raumgreifend gestaltet und mit Blüten verziert. Die Blüten haben unterschiedliche Blattformen, Blütendolden und Fruchtknoten sind in rot und grün gestaltet.

Die Enden der Segmentbögen ruhen auf unterschiedlichen Fialen. Die seitlichen Bogenpaare treffen in der Mitte jeweils hinter einer geraden Fiale aufeinander. Ganz außen steht eine s-förmig, nach innen geschwungene Fiale auf den hängenden Kapitellen der Säulen der Fensterlaibungen. Die Biegung erklärt sich daher, dass sie sich oben über die äußeren Segmentbögen wölben.

Vor das Ende der inneren Bögen ist in der Schreinmitte jeweils eine wiederum s-förmig vorgewölbte Fiale gesetzt. Um die geschwungenen Fialen einsetzen zu können, wurde das Schleierwerk partiell abgearbeitet.

Alle geschwungenen Fialen haben einen langen, quadratischen, kannelierten Schaft über einem gestuften Sockel (Abb. 23). Mehr als die halbe Höhe der Fialen wird von dem schlanken Turm eingenommen. Die Kanten der sich verjüngenden Spitzen sind jeweils vierfach mit Krabben besetzt. Die Fialen enden in einer Kreuzblume.

Die Segmentbögen und geraden Fialen waren durchweg mit kleinen, vergoldeten Blattranken besetzt, die die strukturellen Formen des „Schleierwerks“ kaschierten.⁵³

⁵² SCHEFFLER, Abbildung 24 [ohne Seitenangabe].

⁵³ Heute sind diese Blattranken nur noch zum Teil erhalten, sodass die Form der Bögen und Fialen deutlicher ablesbar ist. Die Blattranken besitzen eine fast identische, bauchig nach vorne gefaltete Form mit drei dreiblättrigen und einem einblättrigen Strang. Alle Stränge haben gezahnte Blätter.

Die gebogenen Fialen mit den hängenden Kapitellen korrespondieren, jeweils leicht nach innen versetzt, mit den Säulen vor den Fensterlaibungen. So erscheint die Architektur der Fensterfront imaginär nach vorne geschlossen.

Holzverwendung und Bearbeitung

Holzart

Augenscheinlich handelt es sich bei den konstruktiven Teilen des Schreins um ein sehr astreiches Holz mit fest verwachsenen, dunklen Verastungen (Abb. 17). Die Bretter sind tangential als Seitenbrett aus dem Stamm geschnitten und weisen nur geringfügig Splintholz auf. SCHEFFLER nennt in ihrer Dissertation Zirbelholz als Werkstoff für den Schrein.⁵⁴ Die mikroskopische Holzanalyse⁵⁵ bestätigt, dass die Konstruktionsteile aus Zirbelholz gefertigt wurden. Nur die Dübel bzw. Holznägel zur Fixierung von Verbindung sind aus dem härteren Walnussholz⁵⁶.

Konstruktion

Der architektonische Aufbau des Schreins beruht nicht auf einer komplexen Kistlerarbeit, sondern auf einer einfachen Kastenkonstruktion mit geschichtet angefügten, geschnitzten Verkleidungen.⁵⁷ Gehobelte Profile oder komplizierte Fugenverbindungen gibt es nicht. Die reichhaltige Rahmung wird gebildet durch zahlreiche angestiftete Profilleisten, wie die Deckplatte, das Deck- und Bodenbrett und die Seitenbretter mit den an die Stirnseiten außen und innen angesetzten Profilleisten. Alle stumpfen Stöße werden von vorgeblendetem Zierwerk oder durch die Fassung kaschiert bzw. verbunden.

Für den rechteckigen Schreinkorpus wurde je ein Boden- und Deckbrett in die Seitenbretter (max. 176,4 x 30,8 x 2,7 cm) mittels Schwalbenschwänzen verzinkt. Alle vier Seiten sind aus je einem Brett und variieren in der Brettstärke von 2,5-3,0 cm. Boden- und Deckbrett (je 3,0 x 136,0 x 31,5 cm) sind auf der Vorderseite so beschnitten, dass sie mittig im stumpfen Winkel von 170° zulaufen (Abb. 21).

⁵⁴ Scheffler, S. 140. Sie gibt keine Angaben über die Art der Holzanalyse.

⁵⁵ Für die Holzanalyse wurde eine Probe am Deckbrett des Schreins an einem Dübel (fünfter von unten) des rechten Seitenbrettes entnommen. Da nur einer der großen Dübelanzahl beprobt wurde, kann augenscheinlich nur von einem Hartholz ausgegangen werden.

⁵⁶ Holzanalyse durchgeführt von Isabell Raudies und Katharina Roudil mit dem Ergebnis: Walnussholz.

⁵⁷ Das Aufmaß des „Flügelaltars aus Tramin“ zeigt die Konstruktion und Maße des Retabels ohne aufgesetzte oder angefügte Verkleidungen.

Auf dem Deckbrett liegt noch eine Deckplatte aus zwei stumpf verleimten Brettern auf, die nach vorne, parallel zum Deckbrett, 5 cm über den Schreinkasten hinausragt. Auf diese Deckplatte des Schreins sind vorne, dem stumpfen Winkel folgend, zwei in der Spitze gerade aufeinander stoßende, profilierte Zierleisten und entlang der hinteren Seite dieser Deckplatte eine einfache Leiste (3 x 5,5 cm) aufgesetzt.

Die vorderen Profilleisten⁵⁸ aus Wasserschlag, Kehle und Rundstab wurden aus zwei Leisten zusammengestückt. Sie besitzen eine durchlaufende Nut, die auf einen verlorenen Kamm hinweist (Abb. 201).

Die Profilleisten sind mit kleineren, runden Dübeln (max. Ø 0,8 cm) fixiert, die hintere einfache Leiste mit rechteckigen Dübeln (max. 0,8 x 1 cm). Auf verlorene Profilleisten entlang der Seiten weisen zum einen die auf Gehrung geschnittenen Enden der vorderen Profilleisten hin, zum andern sind ein Dübel in der rechten Seite der Deckplatte und ein Dübelloch in der aufgesetzten hinteren Leiste Indizien für die ehemalige Befestigung von seitlichen Profilleisten (Abb. 26).

Die Seitenwände (Abb. 15, 16) sind ebenfalls durch aufgesetzte Profilleisten gerahmt. Es handelt sich dabei um einfache rechteckige Leisten (5,5 x 3 cm), aus denen nach einer breiten, glatten Platte (3 cm) zur Innenseite hin eine abfallende Kehle (1,8 cm) mit einer steil abfallenden, schmalen Schräge (0,7 cm) ausgearbeitet wurde. Die Rahmenleisten (Abb. 26) sind über die Profilierung auf Gehrung geschnitten, die Rahmenplatten stoßen jedoch stumpf aneinander. Sie sind durch vierkantige Dübel auf die Seitenbretter fixiert und vermutlich zusätzlich verleimt (siehe Kartierung der Retabelseiten). Unten treffen die Profilleisten heute im schrägen Stoß auf ergänzte, einfache Rahmenleisten (4,5 x 33 x 3 cm) mit breiter, glatter Platte (3,0 cm) und breiter, nach innen abfallender Schräge (1,5 cm) (Abb. 27). Diese Ergänzungen sind mit jeweils drei Schlitzschrauben an den Seitenbrettern angeschraubt.⁵⁹ In die vorderseitigen Rahmenleisten der Seitenbretter sind jeweils zwei Scharniere für die Montage der Flügel mit fünf geschmiedeten Nägeln angeschlagen. Die Scharniere sind dem Rahmenprofil der Seitenwände angepasst. Ihr Grund wurde in Metallstärke ausgearbeitet. Dies folgte nach der Fassung der Rahmenleisten, womit es sich wahrscheinlich nicht um die ursprünglich zum Schrein gehörigen Scharniere handelt (Abb. 28).

⁵⁸ Die untere beginnt vorne mit einem aufsteigendem Viertelkreis, folgt eine Senkrechte über 1,5 cm, gipfelt in einer leichten Schräge über 3,5 cm, fällt senkrecht um 1 cm ab, bildet eine Nut fällt nach eine schmalen Waagrecht (0,7 cm) senkrecht ab. Auf die Schräge ist eine schmale auf der Schräge auslaufende Leiste aufgesetzt worden (Abb. 201).

⁵⁹ In die untere Rahmenleiste der linken Seite wurde zusätzlich noch ein Nagel eingeschlagen.

Die Vorderseiten von Deck- und Bodenbrett bilden die äußere Rahmenleiste des Schreins mit breitem Platt (2 cm) und nach innen abfallender Schräge (1 cm). An die Schreinseiten sind identisch ausgebildete Leisten (max. 176,0 x 3 x 1,5 cm) mit eckigen Dübeln auf den Profilleisten der Seitenbretter montiert.

Auf dem Bodenbrett folgen vorderseitig zwei aufgeleimte Leisten, die mittig stumpf aneinander stoßen. Vorderseitig schließen die Leisten an das Profil des Bodenbrettes mit einem 1,5 cm hohen Platt an, steigen daraufhin über 3 cm nach innen schräg an und enden in einem 2 cm breiten Absatz. Seitlich wurde auf die Schräge und den „Absatz“ jeweils eine Leiste (155,5 x 6,5 x 5 cm) aufgesetzt, die innen über die gesamte Höhe der Schreinseiten verläuft und mit diesen verdübelt ist. Über die unteren 24 cm bilden die Leisten zusammen mit der schmalen Vorderseite der Seitenbretter des Schreins einen rechteckigen Sockel aus (Abb. 24, 29). Danach ist aus den Leisten eine Hohlkehle ausgearbeitet worden, an deren Enden Rundstäbe mit Dübeln fixiert wurden. Im Übergang – Sockel Hohlkehlenstab – sind auf der Vorder- und Innenseite des Sockels abgeschrägte Leisten aufgeleimt worden. Entlang der inneren, vorderen Kante der Sockel wurde zudem je ein Rundstab angesetzt. Die Enden dieser Rundstäbe wurden auf die abgeschrägte Leiste aufgesetzt, sodass der Eindruck entsteht, er würde durch diese hindurch gehen.

Auf die Unterseite des Schreindeckbrettes wurden vorne zwei Profilleisten angeleimt und verdübelt, die in der Mitte stumpf aneinander stoßen (Abb. 22). Diese Profilleisten schließen an die Schräge des Deckbrettes mit einem breiten Platt (2 cm) an, das seitlich von den Vorderseiten der Seitenbretter ausgebildet wird, an und gehen dann in die Hohlkehle mit Rundstäben an den Enden über. In den oberen Ecken sind diese und die Kehlleisten mit Rundstäben der Seiten auf Gehrung geschnitten und stoßen stumpf aneinander.

In der Kehle der Schreinrahmung verläuft ein von Blattwerk umrankter Ast. Seitlich beginnt er jeweils in den unteren Ecken des Schreins (Abb. 24). Hierfür wurde aus auf den Sockeln ein durch Kehlen verjüngtes, gestuftes Podest verleimt. Auf das Podest ist zuerst ein kleines Stück Ast, das in einer offenen Blüte endet, mittels eines Dübels aufgesetzt. In die Mitte der Blüte ist der von Blattwerk umrankte Ast eingestellt. Dort ist er jeweils mit einem von vorne durch den Ast gesteckten, dünnen Holzstift in der Hohlkehle arretiert. Auf die gleiche Weise sind die aus einem Stab geschnitzten Äste der seitlichen Rahmung an ihrem Ende in den oberen Schreinecken befestigt. Entlang der oberen Rahmung setzt sich der Ast aus zwei Stäben zusammen, die in der Mitte mit einem Abstand von 5,0 cm in der Hohlkehle wie die seitlichen

Äste befestigt wurden. Ein Dübel zwischen den Ästen lässt auf ein heute verlorenes, die Stäbe verbindendes, Zierwerk schließen.⁶⁰

Heute besitzt der Altarschrein keine rückseitige Verkleidung mehr (Abb. 17). Überwiegend rechteckige Dübellöcher und Holzdübel in den rückwärtigen Seitenbrettern des Schreins belegen jedoch die Existenz einer vermutlich geschlossenen Rückwand (siehe Kartierung der Rückseite).

In den Schreinkasten ist eine kapellenartige, dreiseitige, trapezförmige Nischenkonstruktion eingestellt (Abb. 22). Die 162 cm hohe, 88 cm breite und 1,0-1,2 cm starke Holz wand wurde parallel zur Rückseite um 5,5 cm versetzt in den Schreinkasten eingestellt. Für diese Holz wand sind vier Bretter sauber stumpf verleimt und vorder- wie rückseitig glatt gehobelt worden. In die obere Wandzone wurden drei Rundbogenfenster mit schräg nach hinten verlaufender Kante ausgeschnitten. Diese Fenster mit vorspringender Rahmung sind in der oberen Partie mit einem dünnen Brett hinterlegt, aus dem im Bereich der Bögen ein feines Blattwerk ausgearbeitet ist (genaue Lage siehe Kartierung der Rückseite). Das Brett ist mit drei alten, geschmiedeten Nägeln mit großem, rundem Kopf an der Nischenrückwand fixiert. Entlang der Fensterpfeiler sind Brettchen von hinten mit geschmiedeten Nägeln befestigt, so dass eine tiefe Fensterlaibung entsteht.

Die Seitenwände der eingebauten Nische verbinden die Nischenrückwand mit den vorderen Ecken des Schreinkorpus (Abb. 25). Sie verlaufen somit schräg nach hinten in den Schrein. Aus den Seitenbrettern⁶¹ ist je ein Ausschnitt eines Rundbogenfensters mit sich nach hinten verjüngenden Innenseiten ausgearbeitet worden. Um das Relief ‚Auszug der Heiligen Drei Könige‘ hinter die Fenster der Nischenrückwand stellen zu können, wurden die hinteren Brettseiten über die gesamte Fensterhöhe rechteckig um 6,6 cm ausgesägt.

Die Nischenrückwand ist mit den Seitenwänden durch von der Vorderseite eingeschlagene Holznägel zusammengefügt. Die Seitenwände waren ehemals durch von vorne in die Hohlkehlenleiste eingeschlagene Holznägel im Schrein arretiert. Sie sind heute nicht mehr mit dem Schrein verbunden, sondern auf der Rückseite unten durch eine auf den Schreinboden mit geschmiedeten Nägeln aufgenagelte Leiste, in den oberen Schreinecken durch die eingeschraubten, profilierten Holzwinkel fixiert.

⁶⁰ Im Weiteren fixieren dünne Holzstifte die Astteile, indem sie in an die Hohlkehle anliegenden Blätter eingeschlagen wurden (rechts fünfmal, links viermal, oben rechts und links je zweimal). Es ist zu bemerken, dass die in den oberen Ecken der Rahmung zusammentreffenden Aststäbe nicht aufeinander stoßen, also nicht passgenau gearbeitet wurden. Zudem besteht die Befestigung der seitlichen Aststäbe in oberen Ecken heute nicht mehr. Sie ist nur noch anhand von Löchern im Stab ablesbar.

⁶¹ Das linke Seitenbrett ist 163 cm, das rechts 162,5 cm hoch. Beide sind 33 cm breit und 1,2-1,5 cm stark und weisen auf der Rückseite muldenförmige Hobelspuren auf.

Als Halterung für die durch die Fenster sichtbaren Reliefs sind mehrere Holzklötzchen mit Gewebestreifen zur Fixierung verleimt und eine Leiste verschraubt worden.

Auf der Vorderseite wurde direkt unterhalb der Fenster jeweils eine abgeschrägte Leiste als Fenstergesims mit Dübeln an die Nischenwände angesetzt. Die drei Leisten treffen in den Nischenecken auf Gehrung geschnitten stumpf aufeinander. Sie bilden nach der oben abfallenden breiten Schräge unterhalb dieser eine kleine Kehle mit anschließend angesetztem Rundstab aus.

Auf dieses Gesims sind vor die Fensterlaibungen vier dreiviertelrunde Säulen gesetzt, auf denen das Baldachingewölbe liegt. Diese Säulen bestehen aus einem glatten Rundstab, der auf einem kleinen, achteckigen (fünf Ecken sind sichtbar) Sockel steht. Auf den Rundstab ist die Hälfte eines achteckigen Kapitells mit angesetztem Blattwerk im Ablauf aufgesetzt. Die einzelnen Teile der Säulen sind stumpf aufeinander gestellt und verleimt. Die Sockel sind auf der Unterseite der Schräge des Gesimses angepasst, sodass sie gerade vor den Fensterlaibungen stehen. Ihre Kanneluren mit Stegen wurden mit einem Hohleisen ausgearbeitet. Vor die vorderen Fensterlaibungen der Seitenfenster sind entsprechend Säulen vorgestellt. Jedoch sind diese etwas kleiner als die übrigen und enden oben mit einer Krümmung, die ein weiterer kurzer Rundstab schneidet, der senkrecht auf das Kapitell trifft. Der Übergang des gekrümmten Rundstabes in den geraden ist aus einem Stück gefertigt und an den geraden Stab angesetzt.

Die Baldachinkonstruktion wurde von vorne oberhalb der Fenster in die Nische eingesetzt. Sie besteht aus drei kurzen Bohlen. Zwei befinden sich unten mit einer mittig darauf gesetzten Bohle (vgl. Aufmaß). Dieses Baldachingewölbe ist an der rechten und linken Seite durch von vorne in die Seitenwände der Nische eingeschlagene, geschmiedete Nägel mit großem Kopf befestigt. Von hinten geben zwei durch das aufgesetzte Rankenwerkbrett und die Nischenrückwand bis in den Baldachin ragende Nägel Halt.

Das vor den Baldachin gesetzte Schleierwerk ist von vorne mit drei kleineren geschmiedeten Nägeln an den Baldachin angenagelt und liegt am Rand auf den gebogenen Säulen der Fenster auf. Von innen lehnt es an der Rückseite der an das Deckbrett angesetzten Profilleiste. Es setzt sich aus zwei Werkstücken zusammen, die in der Mitte stumpf zusammengesetzt sind. An diese sind einige größere und kleinere, separat geschnitzte Anstückungen angeleimt oder mit Dübeln, heute auch mit Nägeln befestigt, wie die gekrümmten Fialen in der Mitte und an den Seiten oder eine Vielzahl von kleinen Krabben an den Rundbögen (Abb. 203).

Holzbearbeitung

Alle, auch die nicht sichtbaren Konstruktionshölzer des Schreins, sind so gut geglättet, dass keine Hobelspuren mehr erkennbar sind. Selbst die Rückseite der Nischenrückwand, die Innenseiten der Seitenbretter und das Deckbrett sind sorgfältig geglättet worden, obwohl sie nicht einsehbar und ungefasst sind. Muldenförmige Hobelspuren zeigen nur das Bodenbrett und die Seitenbretter der Nische rückseitig auf (Abb. 22, 25).

Konstruktionshilfen

Bodenbrett und Schreindeckbrett zeigen jeweils innen über die ganze Tiefe eine eingeritzte Mittellinie, die in der vorgezogenen Spitze endet. Oben ist die gleiche Vorritzung auf der Deckplatte des Schreins zu erkennen. Parallel zur Unterkante der Nische wird die Höhe des Podestes der Anbetungsgruppe ebenfalls durch eine eingeritzte Linie angegeben (Abb. 30).

Positionsmarkierungen finden sich in Form von rotbraunen Rötelstrichen und Graphitlinien. Zwei rotbraune Rötelstriche, rückseitig an der rechten oberen Ecke des Nischenrückbrettes, markieren eine angeleimte Leiste zum Rückbrett. Innen auf die Schreinseitenwände wurden die Positionen der nicht ursprünglichen Halterungen für die Reliefs und Büsten mit Graphit markiert.

Veränderungen

Die Profilleisten der Schreinseiten treffen heute an den Unterkanten im schrägen Stoß auf ergänzte, einfache Rahmenleisten (4,5 x 33,0 x 3,0 cm) mit breiter, glatter Platte (3,0 cm) und breiter, nach innen abfallender Schräge (1,5 cm)(Abb. 27). Diese sind mit jeweils drei Schlitzschrauben an die Seitenbretter angeschraubt. In die untere Rahmenleiste der linken Seite wurde zusätzlich noch ein Nagel eingeschlagen.

Auf die Deckplatte wurden in der vorderen Hälfte zwei rechteckige Holzbrettchen⁶² etwa 44 cm voneinander entfernt aufgenagelt (Abb. 21). Da hierfür industriell hergestellte Nägel verwendet wurden, ist anzunehmen, dass sie nicht als Standfläche für Figuren eines verlorenen Aufsatzes dienten, sondern als Podest für eine Reiterfigur, die um 1900 auf dem Retabel aufgestellt war.

Die offene Schreintrückseite war zwischenzeitlich durch eine Bespannung mit einem festen Papier geschlossen. Ein kleines Stück von diesem dunkelrot bemalten Papier hat sich mittig am rechten Seitenbrett noch erhalten.

⁶² Es handelt sich um 17 cm lange, 20 cm breite und 2 cm starken Brettchen.

Die Stabilität des Schreines wird heute durch ein 134,5 cm langes, 8,5 cm breites und 2,5 cm starkes Brett unterstützt, welches auf der Rückseite im oberen Bereich mit den Seitenflächen horizontal verschraubt wurde (Schlitzschrauben mit einem Kopfdurchmesser von 1,8 cm). Zudem ist es am eingebauten Schreinhintergrund mit einer Holzzwischenlage annagelt. Zur Verstärkung der oberen Ecken wurde je ein profilierter Holzwinkel mit dem Deckbrett und der Seitenwand verschraubt.

Im Schreinhintergrund wurden die durch die Nischenfenster sichtbaren Reliefs und Büsten auf Holzleisten und Klötzchen aus Nadelholz aufgelegt und teils verschraubt (Abb. 25). Für das Relief der ‚Heiligen Drei Könige‘ wurde eine Vierkanteleiste auf die Nischenrückwand mit Schlitzschrauben aufgeschraubt. Die Holzklötzchen wurden innen an die Seitenwände der Nische und des Schreins angeleimt und mit Gewebestreifen⁶³ fixiert. Bis auf ein Klötzchen an der rechten Schreinseite setzen sich alle Befestigungsvorrichtungen aufgrund ihres hellen Holzfarbtones von Schreinkorpus ab. Auf eine schnelle, keinesfalls ursprüngliche Maßnahme weist auch die zweckmäßige Zusammensetzung und geringe Bearbeitung der Klötzchen hin. Vierkantige und runde Nagel Spuren in den Schreinseiten könnten von älteren Befestigungsformen stammen.

Die der Stabilisierung oder Befestigung dienenden späteren Zutaten sind bis auf die Holzklötzchen an den Seitenwänden wegen des verwendeten Holzes und ihrer Fixierung mittels Schlitzschrauben einer Restaurierungsphase zuzurechnen.

Fassung

Gewebe- und Wergkaschierungen

Nach der Zusammensetzung des Schreins wurden die Fugen überwiegend mit Werg überklebt (genaue Lage siehe Kartierung des Schreins). So wurden jene der eingesetzten Rahmenkonstruktion auf der Vorderseite genauso sorgfältig kaschiert wie die Brettungen des Nischenrückbrettes (Abb. 30). Bei den auf die Seitenwände aufgesetzten Profileleisten wurde der Übergang zu den Zierleisten, die auf die Vorderseite aufgesetzt sind, mit Werg überklebt, der Übergang zu dem Seitenbrett jedoch nicht. So ist davon auszugehen, dass Verstärkungen in den Brettern auf gleiche Weise überarbeitet wurden.

Grundierung

⁶³ Das in Leinenbindung gewebte Gewebe besitzt eine Fadenzahl von 20 Kettfäden und 24 Schussfäden pro cm und wurde industriell gefertigt.

Nachdem der Schreinkorpus zusammengebaut war, wurde er mit Ausnahme der Rückseiten grundiert. Eine Vorleimung ist nicht zu erkennen. Ebenfalls grundiert, allerdings nur in den Bereichen, die durch die Fenster einsehbar sind, wurden die Innenflächen der Seitenwände. Eingesetzte Teile wie der blattumrankte Stab der Schreinrahmung, das Blattwerk vor dem Baldachin oder den Rundbogenfenster im Hintergrund und die vor die Fensterpfeiler gesetzten Säulen wurden separat gefasst.

Für die Grundierung wurde weißer, vermutlich leimgebundener Kreidegrund,⁶⁴ eventuell mit Gipsanteilen, verwendet. Er wurde in unterschiedlichen Dicken und zumeist mit zahlreichen Bläschen aufgetragen. Die farbig gefassten Flächen erhielten eine dünne, die polimentvergoldeten eine dicke Grundierungsschicht. Farbfassungen in der direkten Umgebung von Vergoldungen wurden zum Teil vergleichbar dick grundiert wie die vergoldeten Bereiche.

Das vergoldete, auf die Baldachinkonstruktion gesetzte Gesprenge wurde in unterschiedlicher Weise grundiert. Auf den Fialen liegt die für vergoldete Fassungspartien übliche dicke Grundierungsschicht. Das Blattwerk dazwischen konnte nur dünn grundiert werden, um die Feinheit des Schnitzwerks nicht zu nivellieren. Das feine Blattwerk, mit dem die Fensterbögen hinterlegt wurden, besitzt ebenfalls diese dünnere Grundierungsschicht.

Nur auf den Kreidegrundflächen des Schreins und der eingebauten Nische, die eine Metallauf- lage erhalten sollten, liegt in den Tiefen eine dünne rosafarbene Schicht, die vor dem Schleifen aufgetragen wurde (Abb. 30). Die übrigen Fassungsgebiete wurden weniger aufwändig oder gar nicht geschliffen. Die auf die Innenseiten der Seitenwände des Schreins aufgestrichene Grundierung weist beispielsweise noch den Pinselduktus des Auftrags auf.

Gravierung und Tremolierung

In den geschliffenen Kreidegrund des unteren Nischenhintergrundes wurden zur Imitation einer Mauer Steinumrisse eingraviert und die Fugen einreihig mit einem 0,5 cm breiten Hohlleisen tremoliert (Abb. 29). Die den Schrein rahmende Goldleiste wurde durch ein graviertes Karomuster, zwei nebeneinander liegende Quadratreihen, deren Binnenflächen im Wechsel tremoliert sind, verziert. Die Tremolierung der Quadrate erfolgte horizontal in drei bis vier Reihen übereinander. Auf den Vorderseiten der Sockel in den unteren Ecken des Schreins wurde ein Rautenmuster in die Grundierung eingeschnitten. In einem rechteckigen Feld, das durch eine gravierte Umrisslinie begrenzt ist, liegen die plastisch ausgearbeiteten Rauten

⁶⁴ Ohne eine Analyse konnte das Bindemittel der Grundierung nicht bestimmt werden. Aufgrund des Erscheinungsbildes und der Wasserlöslichkeit ist jedoch von einem leimgebundenen Kreidegrund auszugehen. Dies gilt auch für alle folgenden erwähnten Grundierungen.

(Abb. 24). Die Felder auf den Sockeln gleichen sich in Form (zwei Reihen zu je sieben Rauten) und Lage, sodass von einer auf die Grundierung übertragenen Vorlage auszugehen ist.

Metallaufgabe

Die Fassungsgebiete mit einer Metallaufgabe tragen auf der geschliffenen Grundierung ein mehrschichtig aufgetragenes rotbraunes Poliment. Auf diesem wurden Goldblättchen angeschossen. Für die Rundstäbe der Säulen – sie wurden separat gefertigt und stehen im Hintergrund vor den Fensterlaibungen – wurde jedoch Zwischgold oder Silber verwendet. Mit dem gleichen Blattmetall wurden die Rückseiten der Blattranken belegt, die den Schrein rahmenden Ast umwachsen. Die angeschossenen Blattmetallaufgaben wurden nach dem Antrocknen durchweg poliert. Eine Ausnahme stellt lediglich das feine, dünn grundierte Blattwerk im Gesprenge und im Fensterbogen des Hintergrundes dar. Von diesen wurde das überschüssige Gold nach dem Antrocknen abgekehrt und die Vergoldung unpoliert belassen.

Farbfassung

Blau Die Blaufassung der Seitenwände und des Baldachingewölbes entspricht derjenigen von Details: der Hohlkehle der äußeren Schreinrahmung, des Deckbrettes oder der Kielbögen im Gesprenge. Es wurde ein Blaupigment unterschiedlicher, grober Körnung mit einzelnen grünen Einschlüssen verwendet. Auf der linken Außenwand des Schreins ist an einer Befundstelle eine dünne, dunkelgraue Schicht zu erkennen. Diese als flächige Untermauerung zu interpretieren, wäre jedoch zu weitgehend. Ein zweischichtiger Aufbau kann aufgrund der Stärke der blauen Farbschicht angenommen werden.

Gelb Auf die Hohlkehle der Profilleisten, die die Schreinseiten rahmen, wurde eine hellgelbe, feinpigmentierte Farbe aufgestrichen.

Rot Die Außenflächen der Schreinrahmung weisen eine orangerote, feinpigmentierte Farbschicht auf, die deckend aufgetragen wurde. Auf ihr liegt eine dünne Schicht eines kräftigen, feinpigmentierten roten Farbtons, der ein feines Craquelé besitzt, wohl ein roter Farbblack. Die Rotfassung der Blüten im vergoldeten Gesprenge gleicht diesem roten Farbmittel in Farbe und Struktur.

Grün Verschiedene Blüten wurden in einem grünen Farbton gefasst. Hierfür wurde ein feines, kräftiges Grünpigment verwendet, sodass auch hier von einer Lüsterfassung auszugehen ist.

Abfolge der Arbeitsschritte

Nach der umfangreichen Vergoldung der Schreinflächen wurden die Farbfassungen ausgeführt. Die Reihenfolge der überwiegend von Goldflächen umgebenen, farbig gefassten Details lässt sich nicht zweifelsfrei feststellen. Nur an den Seitenwänden ist die Abfolge der Fassung ablesbar: Die blaue Farbe des Grundes und das Hellgelb der Kehle an der Profilleiste wurde vor dem Rot der Rahmenleisten aufgestrichen.

Überzüge

Die Goldflächen wurden durchweg mit einem milchigen, hellen Überzug überzogen. Auf den Farbflächen, insbesondere den Blaufassungen, liegt ein heute verbräunter Überzug.

Veränderung

Die Blaufassung der inneren und äußeren Seitenwände und der Kehle in der äußeren Rahmung des Schreins ist mit einem feinpigmentierten, hellblauen Farbton teils überarbeitet. Auf der rechten Außenseite des Schreins wurde auf die hellblaue Farbschicht zusätzlich eine hellgrüne aufgetragen.

Die rote Rahmung des Schreins wurde flächig mit einem bräunlichen, feinpigmentierten Rot überstrichen. Mit dem gleichen roten Farbton wurden die ergänzten unteren Rahmenleisten der Seitenwände eingetönt ohne sie zu grundieren.

Fehlstellen in der Malschicht der rot gelüsterten Blüten des Gesprenge wurden ebenfalls mit dieser roten Farbe retuschiert (vgl. Schreinflügel).

Anbetungsgruppe

Maria

Maße

Die maximal 26,3 cm tiefe Marienfigur ist 76,3 cm groß und 77,0 cm breit. Dabei wurde der am Boden ausladend gestaltete Mantel berücksichtigt.

Beschreibung

Grundlegende Kennzeichen der Marienfigur sind Demut und enge Verbundenheit mit dem Christuskind. Dies drückt sich in Haltung und Kleidung aus, wird aber vom Künstler zusätzlich noch in umlaufenden Schriftzügen verbalisiert (Abb. 34-37).

Kniend präsentiert sich Maria dem Betrachter. Ihr Gesicht ist ebenmäßig, der Mund geschlossen und nur durch ein Kinngrübchen akzentuiert (Abb. 40). Der Kopf ist leicht nach links unten gewandt, die Blickrichtung geht zu dem unter ihr gebetteten Kind. Die halb geschlossenen Augen vermitteln den Eindruck kontemplativer Andacht. Diese Geste wird durch die Handhaltung unterstrichen: Vor dem Bauch zusammengelegt sind die Hände nicht gefaltet, sondern berühren sich – ähnlich wie im Schoß ruhende Hände – nur an den Fingerkuppen. Nichts an ihnen drückt Anspannung aus (Abb. 41). Selbst die Handgelenke sind völlig entspannt, lassen die Handflächen nach unten hängen, statt angespannt zu sein, wie es für die Pose Betender eigentlich üblich ist. Die Daumen zeigen nach vorne auf das Kind hin.

Alles an Maria weist auf ihr Neugeborenes. Indem sie schräg links hinter dem Kind kniet, wendet sie sich vordergründig allein dem Kind zu, präsentiert sich in der Halbtotalen jedoch auch dem Betrachter und wird so zum Verbindungsglied zwischen Außenstehendem und Auserwähltem. Maria ist – analog zu Josef – dreiviertelrund ausgearbeitet.

In Kleidung korrespondiert im Großen und Ganzen dem Gesamteindruck des Schreins: es dominiert Gold. Deutlich setzt sich, neben der blauen Umhanginnenseite, lediglich das weiße Kopftuch ab. Auf dem Haupt aufliegend, läuft es von dort auf die rechte Schulter, windet sich unter den langen Haaren – diese zusammenfassend – hindurch auf die andere Seite, wo es zum Liegen kommt. Auf der rechten Kopfseite ist das Tuch hochgeschlagen und gibt den Blick auf das Haupthaar mit schwarzem Haarband preis. Jenes erhält dadurch die Form eines Kranzes oder auch Heiligenscheins. Dies tritt umso deutlicher hervor, als das Tuch sich farblich vom Schreinhintergrund abhebt: Durch seine weiße Gestaltung betont es Marias vergol-

detes Haar gegenüber dem wiederum vergoldeten Hintergrund. Verglichen mit dem farblich in die Gesamtkomposition eingepassten Josef liegt der Fokus damit offensichtlich auf Maria. In der unteren Haarpartie fallen beidseits einzelne gelockte Strähnen über die Schultern nach hinten, rechts zudem bis in die Armbeuge nach vorne. Der rechte Ärmel des Kleides bleibt sichtbar.

Das brokatierte Kleid, neben einem vergoldeten Umhang das einzig sichtbare Gewand, ist großzügig geschnitten und bodenlang. Der untere Teil ragt über das Podest, auf dem die Anbetungsgruppe steht, hinaus. Die ebenfalls weit geschnittenen Ärmel wie der Kragen sind gold gesäumt. Rechteckig modelliert vermittelt der Ausschnitt einen züchtigen Eindruck, der mit dem Weiß des Kopftuchs, der Körperhaltung und dem Blick Marias korrespondiert. Er schließt knapp unterhalb der beiden Schlüsselbeinknochen. Vom Kragen ausgehend verlaufen Falten fein ausgearbeitet und gerade zwischen den Brüsten der Gottesmutter hindurch. Durch die Einfassung des Kleidausschnitts entstehen die für die Marienfiguren KLOCKERS typischen zwei senkrechten Falten. Auf Höhe der Taille ist das Gewand gegürtet. Trotz dieser beiden figurbetonenden Attribute werden die weiblichen Konturen nur angedeutet, Marias späterer göttlicher Charakter bereits in ihrer irdischen Physiognomie vorweggenommen.

Weitere Falten verlaufen am rechten Ärmel. Im Bereich des Oberarms entsprechen sie der Armhaltung. Am Unterarm werden sie durch nach oben umgeschlagene Säume gestaucht, sodass neuartige Faltenverläufe entstehen. Zudem wird durch diese Konzeption das rote Futter des Kleides sichtbar. Dieses Accessoire erlaubt es auch, das Kleid als bodenlang zu identifizieren. Das rote Futter kehrt am hängenden Kleidsaum wieder. Die Majuskelschrift des Ärmelsaums ist ebenfalls am unteren Kleidrand, über die Podestkante hängend, sichtbar. Reliefartig ausgearbeitet, heißt es am rechten Arm: „[SANC]TA MARIA OR[A]“ und unten: „MAT[ER] DEI GRA[T]IA“ links⁶⁵ und „AVE GRA[TI]A PL[ENA]“ mittig. Der Text stellt eine Verbindung zum Umhang her. Auf dem Saum seiner Innenseite findet sich die zentrale Aussage des Schreins verbalisiert, diesmal jedoch in Minuskelschrift und aufgemalt. Als „Sancta Maria“ wird sie auf dem umgeschlagenen Mantel vor dem Oberkörper identifiziert, ihre Haltung auf der Inschrift links am Boden erklärt: „in hac ora pro nobis“. In dem exponierten Teil des Mantels – vorne, am überhängenden Mantelsaum genau in der Mitte der Gruppe – heißt es: „Ave Maria gratia plena. Dominus tecum benedicta tua in do[mino] mulie-am“. Die oben konstatierte künstlerische Betonung der Figur wiederholt sich somit in der Beschriftung. Ein weiteres Textsegment ist an der vor dem Körper hängenden Mantelspitze zu

⁶⁵ Vom Betrachter aus gesehen.

erkennen.⁶⁶ Der Schriftzug auf dem Saum der Mantelinnenseite wird von goldenen Konturlinien gerahmt und nach innen durch einen Musterrapport abgeschlossen. Der glanzvergoldete Umhang wird von der linken Schulter getragen. Von dort fällt er über den linken Oberarm in die Armbeuge, danach in langen, geraden Falten vor den Körper. Rückseitig umhüllt er die Figur, tritt aber erst auf ihrer rechten Seite wieder ins Blickfeld des Betrachters. Ihre Beine bedeckt er vollständig. Zu ihrer Rechten fällt der Umhang überwiegend auf den Boden, staucht sich dort, bildet dabei scharf konturierte, komplizierte Faltenverläufe und überlappt die Podestkante nach unten deutlich. Hierbei schlägt er sich mehrfach um und gibt auf kleinen Flächen seine blaue Innenseite preis. Diese ‚Wendung‘ von Gold nach Blau vollzieht sich vollständig vor Maria. Großflächig drapiert dominiert das blaue Futter die untere Mitte der Gruppe und hebt, die darauf gebettete Christusfigur hervor. Durch diese Unterlage wird zwischen Mutter und Kind eine starke, auch materielle Verbindung hergestellt, die sich in der Ausrichtung ihres Körpers, ihrer Blick- und Handhaltung bereits angedeutet hat.

Holzverwendung und Bearbeitung

Holzart

Die Skulptur wurde aus einem rötlichen Nadelholz mit festen dunklen Ästen geschnitzt. Die mit einer Holzprobe aus der rückseitigen Aushöhlung durchgeführte mikroskopische Holzanalyse bestätigte die Vermutung, dass es sich um Zirbelkiefer⁶⁷ handelt.

Der horizontale Faserverlauf, die Lage des Kerns, die wenigen Äste und die Abmessungen der Figur weisen auf eine sorgfältige Wahl des Holzes für den Werkblock hin. Sie wurde senkrecht aus einem Stamm von mindestens 41 cm Durchmesser und 77 cm Länge geschlagen. Die ausladende Konzeption erforderte dennoch einige Anstückungen.

Konstruktion

Der vor Maria auf dem Boden drapierte Mantelteil wurde aus einem Werkblock geschnitzt und angestückt.⁶⁸ Im weiteren wurden der ganze rechte Arm ab dem Schultergelenk und die vorderen zwei gelockten Haarsträhnen auf der Schulter angesetzt. Beide Anstückungen erfolgten aus schnitztechnischen Gründen. Die Ansatzfuge des Arms verläuft senkrecht, die der Haare folgt der Lockenstruktur. Eine Ansatzfuge oberhalb des rechten Handgelenkes weist auch

⁶⁶ Dort ist allerdings mit „[...]rim[...]“ kein bedeutungstragendes Element zu entziffern.

⁶⁷ Holzanalyse durchgeführt von Isabell Raudies und Katharina Roudil mit dem Ergebnis Zirbelkiefer (Arve).

⁶⁸ Die genaue Ansatzfuge kann wegen der gut erhaltenen Fassung nicht nachvollzogen werden, ist jedoch kurz nach dem Umschlagen des Mantels auf die Innenseite zu vermuten. Fassungsrisse in Faltentiefen und eine Wergaskaschierung an der nicht einsehbaren Rückseite sind Indizien hierfür.

diese als Anstückung aus. In der Linken zeichnet sich im oberen Handballen ein Dübel ab. Somit wurde auch die linke Hand separat geschnitzt und in den Ärmel eingesetzt. Ursprünglich hinzugefügt wurden zudem die kleinen Finger beider Hände und der Mittelfinger der linken Hand. Diese Ansatzfugen wurden mit Gewebe kaschiert. Die drei mittleren Finger der linken Hand sind heute zur Hälfte angesetzt. Die Fugen weisen kein Gewebe auf und verlaufen zudem in Faserrichtung. Somit ist hier von wiederverleimten, abgebrochenen Fingern auszugehen.

Die Skulptur wurde dreiviertelrund ausgearbeitet und rückseitig, mit Ausnahme des vollplastischen Kopfes, tief ausgehöhlt. In der Standfläche wurde das Holz wohl wegen der besseren Standfestigkeit der Figur über mindestens 5,0 cm nicht entfernt. Hier und im linken Hinterkopf bis auf Schulterhöhe verläuft so noch der Kern senkrecht durch die Figur. Ein die Stirn konturierender Riss, der den Blick auf Gewebeüberklebungen frei gibt, lässt vermuten, dass das Gesicht im Ganzen angesetzt ist. Wahrscheinlich geschah dies, um den Kern aus dem Kopf entfernen zu können. Der gute Erhaltungszustand mit nur einem Radialriss durch den linken Hinterkopf spricht ebenso für diese These.⁶⁹

Die linke Seite der Figur besitzt aufgrund der Position im Altar einfache Faltenverläufe von geringer Tiefe. Sie unterscheiden sich somit von der virtuoson Gewandkonzeption der rechten und vorderen Seite. Dort verleihen tief geschnitzte Falten und Hinterschneidungen der Figur raumgreifendes Volumen und Plastizität. Ihre Körperlichkeit wird durch feine Details wie Grübchen, Lidkonturen und Gelenkfältchen an den einzeln gearbeiteten Fingern betont. Hinzu kommt das lange, in einzelnen Haarsträhnen gestaltete Haar, das erst in großen Wellen am Kopf anliegt, dann aber in feinen vollplastisch ausgearbeiteten Locken über die Schultern fällt. Die Konzeption und die Ausarbeitung zeigt die hohe künstlerische Qualität der Skulptur. Im Schrein steht die Marienfigur auf einem Podest. Befestigt wurde sie mit einem geschmiedeten Nagel⁷⁰, der mittig in den hinter Maria auf dem Boden liegenden Mantel eingeschlagen wurde. Ein Dübel, auf den das Christuskind aufgesetzt ist, fixiert Maria in der Mitte des Schreins. Wie der Nagel reicht auch der Dübel durch das Gewand bis auf die Unterseite des Podestes.

Holzbearbeitung

Zwei durch die Standfläche gehende Löcher in der rückseitigen Aushöhlung könnten von einer ehemals anderen Befestigungsart stammen. Sie entsprechen in ihrem Durchmesser von 2,0 und 2,5 cm dem Dübel im Kopf der Figur (Ø 2,5 cm). Daraus lässt sich rückschließen, dass

⁶⁹ Eine Röntgenuntersuchung würde die Zusammensetzung klären.

⁷⁰ Der Nagel besitzt einen vierkantigen langen Schaft und großem runden Kopf.

sie von herausgenommenen Dübeln rühren, die während des Herstellungsprozesses als Werkbankbefestigung für die Skulptur gebraucht worden waren.

Die Rückseite wurde sorgfältig ohne Durchschnitzung ausgehöhlt. Die Aushöhlung erfolgte senkrecht in Faserrichtung und an den Rändern weitgehend rechtwinklig zum Faserverlauf. Das Holz wurde hierbei mit einem 5 cm breiten Hohleisen eingeschlagen und ausgebrochen. Die Spuren dieses Eisens weisen darauf hin, das es zwei Kerben besaß. Auf der Vorderseite lassen sich Werkzeugspuren nur an den Haaren exakt nachvollziehen, die mit Hohleisen verschiedener Größe ausgestochen wurden. Die Haarsträhnen wurden mit feinen v-förmigen Eisen nachgearbeitet. Damit hat man auch die feinen plastischen Details wie Hautfalten der Finger oder die Konturlinien der Augen ausgearbeitet.

Nach der Fertigstellung der Fassung wurde die Skulptur in die Schreinnische eingepasst. Hierfür wurde eine über die linke Schulter fallende Haarlocke zur Hälfte abgearbeitet. Zudem wurde ihr auf dem Boden liegendes Gewand an den beiden hinteren Enden den Abmessungen des Podestes entsprechend abgeschlagen. Die Abschnitzungen wurden mit einem breiten flachen Eisen ausgeführt.

Fassung

Gewebe- und Wergkaschierung

Die Fugen des angestückten rechten Arms sowie der rechten Hand wurden mit Gewebe kaschiert. Sogar die ursprünglich angesetzten Finger – Daumen und kleiner Finger der Rechten sowie Zeigefinger der Linken – weisen Gewebe auf. Auch Fassungsausbrüche am linken Handballen zeigen Gewebespuen. Vermutlich wurde der zum Ansetzen der linken Hand verwendete Dübel damit überklebt. Da die Ansatzfugen des vor Maria auf dem Boden liegenden Mantels nicht nachvollzogen werden können, ist auch hier von einer sorgfältig mit Gewebe verdeckten Anstückung auszugehen. Relativ mittig ist auf der über das Podest hängenden, nicht einsehbaren Außenseite des Mantels eine Wergkaschierung zu erkennen. Diese dient wohl zur Stabilisierung der Verbindung.

Grundierung

Eine Vorleimung ist nicht zu erkennen. Die weiße, blasenreiche Grundierung⁷¹ der Skulptur wurde in unterschiedlichen Schichtstärken aufgetragen. Damit die schnitztechnisch angelegten Feinheiten zur Geltung kommen, liegt sie dünn, wohl zweischichtig, auf Haaren und Inkarnaten. Eine mehrschichtige, dicke Grundierung wurde auf die Mantelaußenseite als Vorbe-

⁷¹ Es handelt sich vermutlich um einen leimgebundenen Kreidegrund, der eventuell Gipsanteile besitzt.

reitung für die folgenden Gravuren und die Glanzvergoldung aufgetragen. Am Rand der rückseitigen Aushöhlung ist zu erkennen, dass die erste Schicht aufgestupft, die folgenden aufgestrichen wurden. Hier finden sich auch Reste einer rosafarbenen Schicht auf der Grundierung. Da diese Schleifspuren aufweist, ist sie wohl nicht als Lösche zu interpretieren, sondern ein Indiz für eine sehr gewissenhafte Arbeitsweise.

Eindeutige Werkzeugspuren zur Glättung der Grundierung sind nicht festzustellen. Punktuell lassen sich Spuren eines Schabeisens vermuten, aber in der Regel ist die Grundierung so gut geglättet, dass von einem abschließenden Schliff mit einem feuchten Tuch auszugehen ist.

Gravierung und Tremolierung

Die Säume von Mantelaußenseite und Kleid zieren in die Grundierung gravierte Muster. Bei der Borte des Mantels handelt es sich um ein florales, bewegtes Blattrankenmuster, das dem des Mantelsaums Josefs entspricht (Abb. 41). Die plastisch ausgearbeiteten Blattrankenrapporte liegen scharfkantig und präzise vor tremolierem Grund. Zuerst wurden die Umrisslinien des Musters mit einem feinen v-förmigen Eisen graviert, dann die Hintergrundflächen durch leicht vertiefte Zick-Zack-Linien strukturiert. Auf ein plastisches Nacharbeiten der erhabenen Blattranken wurde nur an einem nicht einsehbaren Stück des neben dem Engel auf dem Boden liegenden Mantels verzichtet.

Die Säume des Kleides werden von einer Minuskelinschrift geschmückt, die von Stegen (je 0,3-0,7 cm) begrenzt ist. Gravierte Buchstaben liegen plastisch gestaltet auf tremolierten Grund. Insgesamt ist die Borte 3,5 cm breit.

Metallauflage

Die Außenseite sowie die Säume des Kleides sind glanzvergoldet. Für die Vergoldung wurde auf die Grundierung ein rotbraunes Poliment in mindestens zwei Schichten gleichmäßig deckend aufgetragen. Darauf wurde Blattgold und, in nicht einsehbaren Mantelfalten, Zwischgold angeschossen und poliert (Abb. 39). Für die Mattvergoldung der Haare wurde direkt auf der Grundierung eine bräunlich-gelbe, glasig glänzende Schicht, wohl ein gelbes Poliment mit einem Anlegemittel aufgestrichen. Auf diesem liegt eine Blattmetallauflage – Gold und Zwischgold – die jedoch nicht mit dem Achat poliert, sondern bestenfalls mit einem weichen Gegenstand angedrückt wurde. Die Blattgrenzen sind aufgrund der guten Erhaltung der Fassung selten zu erkennen. Es sind sehr kleine Goldblättchen bis hin zu etwa 5,0 x 5,0 cm großen Stücken wie an der linken Mantelspitze vor Marias Körper ablesbar.

Das Kleid wurde flächig bis an die Ränder und in die Tiefen hinein mit Pressbrokatblättern belegt. Diese liegen auf einem relativ dick aufgetragenen Klebemittel, das heute als eine

ockergelbe, deckende Schicht mit leichtem Oberflächenglanz erhalten ist. Die Prägeapplikation besteht aus einer dünnen, hellgrauen Prägemasse, einer als dunkelgraue, metallische Schicht erscheinenden Zinnfolie mit Blattgoldauflage und rotem Lüster (Abb. 38). Die plastischen Schraffuren verlaufen senkrecht, die durch den roten Farblack abgedeckten Binnenflächen sind glatt. Die Blattgoldschicht und der darauf liegende Farblack sind nur noch in wenigen Resten, beispielsweise am rechten Schulterblatt, erhalten. Das Muster des Brokats ist wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht zu rekonstruieren. Partiiell sind die Abmessungen der einzelnen Blätter ersichtlich. Die Anzahl der Riefen pro cm der Brokatblättchen beträgt zwölf.

Die Brokatblätter wurden vor dem Aufkleben vergoldet, denn die Goldauflage ist an den Rändern exakt beschnitten. Das rote Muster wurde erst auf der Figur aufgemalt: es verläuft über die Zwischenräume der Blätter.

Farbfassung

Inkarnat Im Gesicht ist direkt auf der Grundierung in Fehlstellen und Craquelérisen eine bräunlich milchige Schicht zu erkennen. Da sich diese an anderen Figuren des Retabels nicht nur unter den Inkarnatfassungen findet, ist nicht von einer Ansammlung des Bindemittels auszugehen, sondern von einer Leimung als Isolierung der Grundierung.

Hände und Gesicht inklusive Hals und Ohren wurden mit einem hellen, roséfarbenen Inkarnat gefasst: ein Weiß, in dem bei 40-facher Vergrößerung einzelne rote Einschlüsse erkennbar sind. Die Farbe wurde einschichtig aufgetragen und auf den Höhen, wie den Wangen, relativ kräftig mit Rot nass in nass ausgemischt. Die Augen wurden in das feuchte Inkarnat eingearbeitet. Der Augapfel wurde mit einer leicht mit Blau abgetönten weißen Farbe aufgemalt. Darauf folgten die rosafarbenen Unterlidkonturen und die Tränendrüsen. Mit brauner Farbe wurden die Oberlidkontur und die grünlich braune Iris eingezogen. Darauf wurde mit Schwarz die Pupille aufgesetzt. Die braune Oberlidkontur wurde mit einer feinen schwarzen Linie leicht schattiert, das Braun der Augenbrauen mit einem breiteren Pinsel in kurzen Zügen in den Inkarnat eingearbeitet. Mit einem feinpigmentierten Orangerot hat man den Mund unterlegt, um diesen dann mit einem kräftigen Rosa aufzumalen. Die Unterlippe ist in der Mitte durch Ausmischen des Rosas mit Weiß heller akzentuiert. Mit einem kräftigen, feinpigmentierten, glänzenden Rot (Farblack) wurde die Tennlinie zwischen Unter- und Oberlippe gezogen und die Mundwinkel betont. Somit gelang es, die vom Bildhauer angelegten Gesichtszüge durch die Inkarnatfassung noch feiner auszumodellieren.

Weiß Das Kopftuch Marias wurde mit einer reinweißen Farbe gefasst.

Blau Die Mantelinnenseite wurde in zwei Schichten mit einer grobkörnigen blauen Farbe bemalt. Das verwendete Blaupigment besteht aus blauen und einigen grünen Pigmentkörnchen unterschiedlicher Größe und Intensität (Abb. 42).

Rot Die Fassung des Mantelfutters ist zweischichtig aufgebaut: Auf der Grundierung liegt eine feinpigmentierte orangerote Farbschicht mit einer dünnen, kräftig roten Schicht. Ihre Farbintensität, der Oberflächenglanz und die Transparenz identifizieren letztere als roten Farblack.

Abfolge der Arbeitsschritte

Aufgrund einzelner Befundstellen lässt sich folgender Arbeitsablauf rekonstruieren: Nach dem Grundieren wurden im ersten Arbeitsschritt die Blattmetalle und dann das Pressbrokat aufgelegt. Anschließend wurden die Inkarnate und parallel dazu die Blaufassung der Mantelinnenseite aufgebaut. Schließlich wurden weißes Kopftuch und rotes Mantelfutter gestaltet.

Überzüge

Die Metall- und Farbfassungen wurden mit einem heute gräulich erscheinenden Überzug versehen. Insbesondere auf dem Blau der am Boden drapierten Mantelinnenseite hat sich dieser mit Oberflächenschmutz zu einer gräulichen Schicht verbunden.

Veränderungen

Eine kurze, über die rechte Schulter fallende Haarsträhne wurde in jüngerer Zeit hinzugefügt. Sie ist gröber geschnitzt und ungrundiert.

Marias Gesicht besitzt im Vergleich zu anderen Retabelfiguren ein helles, glänzendes, glattes Inkarnat mit dunkel hervortretendem, großmaschigem Craquelé. Dies beruht auf einer wenig gründlichen, leicht aggressiven Abnahme der gräulich-rosafarbenen, dünnen Übermalung, die heute nur noch in den Tiefen des Gesichts erhalten ist. Bei dieser wurde die Übermalung wie auch der leichte Schmutz in die Craquelérisse geschwemmt und die Ränder des Craquelés etwas abgearbeitet. Auf den Wangen weist die Malschichtoberfläche kaum mehr einen Pinselduktus auf, vor allem im Vergleich zu den unbearbeiteten Tiefen. Daneben findet sich die Übermalung relativ flächig auf den Rändern des Gesichts und dem Ausschnitt. Die dunklen Craquelérisse mit den hellen grundierungssichtigen Rändern wurden nach der Reinigung partiell mit einem bräunlichen Rosé deckend retuschiert.

Joseph

Maße

Maximale Höhe: 76,8 cm Breite: 28,7 cm Tiefe: 22,0 cm

Beschreibung

Josef kniet, wie Maria, vor dem Kind nieder (Abb. 13). Sein linkes Bein ist vorgestellt, das rechte unter dem Mantel nicht zu sehen. In leichter Beugung liegt der linke Arm am Körper der Figur, die Hand in deren Schoß (Abb. 45). Das Handinnere ist der Skulptur zugewandt, die Handhaltung leicht gekrümmt (Abb. 44).

Die Rechte hält Josef auf Brusthöhe erhoben vor sich. Da die Hand leicht nach hinten geneigt aber nahezu gestreckt ist, macht sie den Eindruck, etwas zu schützen. Aus der Haltung beider Hände ergibt sich, dass die Figur ursprünglich einen Gegenstand umfasst (mit links) bzw. gestützt (mit rechts) haben muss. Dieser Gegenstand ist allerdings heute verloren. Ikonographisch plausibel ist, dafür eine Kerze anzunehmen. Sie wurde Joseph in Darstellungen vor allem des 15. und 16. Jahrhunderts häufig beigegeben,⁷² würde die christliche Lichtmetaphorik in die Bildsprache übersetzen und taucht darüber hinaus in einem weiteren KLOCKER-Altar auf.⁷³

Kopf und Blick sind nach unten und auf das Kind gerichtet. Mit halb geschlossenen Augenlidern, dem leicht geöffneten Mund, dem ein wenig gesenkten Haupt, der in Falten gelegten Stirn und den zusammengezogenen Augenbrauen macht Josef den Eindruck eines in sich gekehrten Mannes (Abb. 53). Die tiefen Falten um Augen und Nasenflügel, die hervortretenden Adern auf der Stirn und grau gelocktes Haupt- und Barthaar offenbaren sein hohes Alter. Die detailgetreue schnitztechnische Anlage der feinnervigen Gesichtszüge und die präzise ausgearbeiteten Haarlocken verleihen Josef individuellen Charakter.

Josef ist in prunkvolle Gewänder gekleidet. Misst man seine Kleidung an der Überlieferung seines Standes – einem einfachen Handwerker –, so entspricht sie diesem keinesfalls: ein Hemd unter dem bodenlangen, brokatierten, langärmeligen, geknöpften Untergewand, darüber ein weiter goldener Umhang und um den Kopf ein rotes Kapuzentuch mit grünem Futter.

Das Kapuzentuch liegt vorne glatt auf der Brust, ist im Nacken zurückgeschlagen und zeigt um Schultern und Hals einige Falten. Es wird allseits von einer goldenen, gravierten Borte

⁷² KATRIN SEIDEL, *Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie*, Hildesheim/Zürich/New York 1996, S. 171. Außerdem wurde nach Seidel ausschließlich Joseph die Kerze beigegeben.

⁷³ Altar im Franziskanerkloster in Bozen.

geziert. Oben ist es ein schmales Band mit geometrischer Musterung. Am unteren Saum der Kapuze zieht sich ein aufwändig gearbeiteter Blattrapport gerade über die Brust. Der bodenlange, glanzvergoldete Umhang fällt in ruhiger Kontur schwer über Schulter und Arme und zeigt links scharfe Faltenverläufe. Vor seinem Körper drückt Josef das geraffte Ende des Umhangs mit dem Unterarm so an sich, dass ein komplizierter Faltenverlauf ausgebildet wird und die umgeschlagene Mantelspitze in zwei senkrechten Falten bis zum Knie reicht. Wie an einer weiteren Stelle vor dem Bauch zeigt sich hier ein Stück des kräftig blauen Umhangfutters. Rechts fällt der Umhang in einer tiefen Falte bis vor den linken Fuß. Seine Borten sind mit einem plastisch ausgearbeiteten, von zwei Stegen gerahmten, floralen Rankenband verziert. Das prunkvoll brokatierte Untergewand wird überwiegend durch den Umhang bedeckt. Es ist über dem Oberkörper dreifach geknöpft und in der Hüfte durch einen schwarzen Gurt⁷⁴ leicht gerafft. Die weiten Ärmel zeigen das rote Futter. Den Ärmelsaum bildet außen ein schmales, vergoldetes Band aus einem von zwei Stegen gerahmten Blattmuster. Unter dem Gewand trägt Josef ein eng anliegendes schwarzes Hemd, das nur in den weiten Ärmeln zu sehen ist. Durch den hoch gerafften Umhang wird bei den Füßen das bodenlange Untergewand in fein gelegten, senkrechten Falten frei und fällt dergestalt über den linken Schuh, dass nur die spitze, schwarze Schuhkappe hervorschaut.

Indem die Gewänder die Figur so umschließen, dass sich die Körperformen kaum abzeichnen, wirkt die wenig ausladende Gewandkomposition in sich geschlossen. In der leichten Unteransicht dominieren die durch Hinterschneidungen und tiefe Faltenverläufe aufwändig dreidimensional gestalteten Stoffmassen. Die Gewänder stehen dabei mit ihren glatten, glänzenden Oberflächen im Kontrast zu den feinteilig ausgeführten Details wie Haaren, Hautfalten, Wangenknochen aber auch den Gewandsäumen. Die unterschiedlichen Stofflichkeiten wurden durch die aufeinander abgestimmte Schnitz- und Fasstechnik in naturalistischer Brillanz wiedergegeben. Es entstand ein lebendiges Erscheinungsbild Josephs.

Holzverwendung und Bearbeitung

Holzart

Die Skulptur wurde aus einem ca. 77 cm langen Stück eines halbierten Stammes von mindestens 30 cm Durchmesser geschnitzt. Für den Werkblock wurde Nadelholz von guter Qualität ausgewählt. Die Holzfasern verlaufen senkrecht, lassen keine Hinweise auf Splintholz und nur zwei kleine Äste erkennen. Die Ausrichtung der Figur im Stamm konnte nicht bestimmt werden. Die Skulptur konnte so ohne Anstückungen dreiviertelrund aus dem Block geschnitzt

⁷⁴ Der Gürtel ist nur von oben sichtbar.

und rückseitig ausgehöhlt werden. Dabei wurde der mittig in der Skulptur liegende Kern nur stellenweise entfernt.

Dem Augenschein nach handelt es sich um einen Kernholzbaum mit rötlicher Färbung. Anhand einer Holzprobe aus der rückseitigen Aushöhlung konnte das Nadelholz als Zirbelkiefer⁷⁵ bestimmt werden.

Konstruktion

Der Bildhauer schuf die Figur in Frontalansicht⁷⁶ und arbeitete sie dreiviertelrund aus. Insbesondere die rechte Seite weist einen aufwändig gestalteten Faltenverlauf des Mantels auf, der durch die heutige Aufstellung als Schreinfigur nicht zur Geltung kommt. Aus schnitztechnischen Gründen wurde die linke Hand angestückt. Bei der rechten Hand handelt es sich wegen einer sichtbaren Ansatzfuge und eines sich im Handballen abzeichnenden Dübels ebenfalls um eine Anstückung. Zwischen den Ring-, Mittel und Zeigefingern der linken Hand ist in Ausbrüchen der Fassung eine Gewebekaschierung ersichtlich. So steht zu vermuten, dass mehrere Finger, zumindest jener Hand, separat geschnitzt und an den Handballen angesetzt wurden. Die kleinen Finger beider Hände sind spätere Ergänzungen. Evident wird dies an ihrer einfachen plastischen Ausarbeitung.

In etwas hellerem Holz als dem des Werkblocks wurde ein kleines Stück des linken Mantelsaums am Rand der Standfläche angesetzt.⁷⁷ Gleichmaßen könnte auch die Nase angestückt sein, da sie zur Hälfte einen offenen Riss aufweist.

Auf eine heute verlorene Anstückung weisen Handhaltung und nicht vollendete Teilstücke des Mantelsaumes hin. Hinter und unter der rechten Hand wurde der Blattrapport des Saummusters nicht plastisch ausgearbeitet. Diese heute einsehbaren Mantelpartien waren vermutlich einst durch einen Gegenstand verdeckt. Zwei Vierkant-Nagellöcher in der Mantelspitze auf Höhe des rechten Knies zeugen von einer ehemaligen Befestigung möglicherweise eben dieses Gegenstandes.

Auf eine ehemalige Befestigung auf dem Podest weisen Nagellöcher an der rechten Rückseite der Standfläche hin. Die Nägel wurden von oben durch die Mantelfalte der Figur in das Po-

⁷⁵ Holzanalyse durchgeführt von Isabell Raudies und Kerstin Wittenburg mit dem Ergebnis: Zirbelkiefer (Arve).

⁷⁶ Für die Unteransicht sprechen die am Hinterkopf nur angelegten und nicht ausgearbeiteten Haare sowie das am linken Ärmel des Untergewandes oben nicht weitergeführte Saummuster.

⁷⁷ Grund hierfür war wahrscheinlich ein Ausbruch oder eine versehentliche Abschnitzung während der Herstellung der Figur. Das Volumen des Werkblocks hätte für diese Gestaltung des Mantelsaumes ausgereicht. Gegen eine spätere Ergänzung spricht der auf der Anstückung liegende, ursprüngliche und gravierte Mantelsaum.

dest eingeschlagen.⁷⁸ Für weitere vierkantige Nagellöcher in der hinteren Standfläche finden sich keine Entsprechungen in dem heutigen Podest.

Die Ausgestaltung der plastischen Form erfolgte mit verschiedenen Schnitzeisen, deren Gebrauch an einigen wenigen Details nachzuvollziehen ist. Durch Herausstechen der einzelnen Locken und Haare mit diversen Hohleisen (1,5-0,7 cm) wurde das wellige Haar strukturiert, während die Haarsträhnen Nachbearbeitungen mit einem feinen v-förmigen Eisen erkennen lassen. Ebenfalls mit solchen Eisen wurden die Hautfalten im Gesicht, in den Handflächen und auf den Fingergelenken gestaltet, die Schuhsohle durch eine Kerbe hervorgehoben.

Die Rückseite (Abb. 46) wurde großzügig ausgehöhlt und folgt dabei im Wesentlichen der äußeren Kontur der Skulptur. Das Holz wurde mit je einem bis zu 4,5 cm breiten Hohl- bzw. Flacheisen (Hohleisen mit zwei Kerben) bearbeitet. Die Eisen wurden vom Rand der Aushöhlung quer zum Faserverlauf ins Innere getrieben. Der beim Einschlagen entstandene Holzspan wurde dann mit dem Eisen abgebrochen. Die Oberfläche der Aushöhlung weist folglich einerseits Partien mit ausgebrochenen Holzfasern, andererseits glatte Schnitzeisenspuren auf. In der Tiefe der Aushöhlung erfolgte dies auch in Richtung der Holzfasern. An den ausgebrochenen, abstehenden Holzfasern wird erkennbar, dass dies, von wenigen Ausnahmen abgesehen, von oben nach unten erfolgte. Die rückwärtigen Stege der Figur wurden partiell mit einem Flacheisen geglättet.

Bei der rückseitigen Aushöhlung kam es unter dem rechten Arm, am unteren rechten Rand der Figur und in Bruthöhe zu Durchschnitzungen. Von der Rückseite wurde in Bruthöhe ein Holzstück (7,5 x 6,7 x 2,0 cm) eingeleimt. Die Durchschnitzung unter dem rechten Arm wurde in gestalterischer Absicht offen gelassen, die am unteren Rand von der Vorderseite mit Gewebe verdeckt.

Der (Hinter-)Kopf ist nicht gehöhlt, lediglich etwas abgeflacht. An der Kalotte findet sich ein Holzdübel mit einem Durchmesser von 2,5 cm, zu dessen Einsatz ein Loch in den Hinterkopf gebohrt wurde. Nach dem Fassen der Skulptur wurde er der Kopfform folgend abgeschlagen (Abb. 48).

Die Standfläche (Abb. 49) zeigt Spuren eines Flacheisens (maximale Breite 2 cm). Damit wurde die Figur nach dem Fassen so schlecht geebnet, dass heute für einen sicheren Stand Keile unterlegt werden müssen.

In der Standfläche befinden sich einige Nagellöcher, der Abdruck eines Flacheisens (1,8 cm breit und 0,4 cm tief) und zwei rechteckige, längliche Eindrücke. Letztere liegen immer mit je

⁷⁸ Die Figur ist heute auf Höhe der rechten Schulter mit der Nischenrückwand durch eine Schlitzschraube (Senkkopf mit Ø 1 cm und 6 cm lang) verbunden. Ein Schraubloch links neben dem heute genutzten zeigt, dass diese Fixierung aus jüngerer Zeit bereits einmal versetzt wurde.

einem vierkantigen Loch zusammen, das jeweils die entsprechende Tiefe besitzt (7,5 und 4,0 cm). Es handelt sich um Spuren einer Einspannvorrichtung, die einmal versetzt wurde.

Fassung

Gewebe- und Wergkaschierung

Partiell sind Gewebeüberklebungen auf dem Holz zu erkennen: In Fehlstellen des Inkarnats der linken Hand zeigen sich Textilstrukturen. Sie deuten auf eine Kaschierung der Fugen der angesetzten kleinen, Ring- und Zeigefinger hin. Die Mantelspitze vor dem rechten Knie Josefs ist mit feinem Gewebe beklebt. Eine kleine Durchschnitzung am unteren rechten Rand in einer Manteltiefe wurde von der Vorderseite ebenfalls mit Gewebe⁷⁹ geschlossen. Es ist durch die Fehlstelle der rückseitigen Aushöhlung zu erkennen. An deren Rand wurde in gleicher Weise eine Astverwachsung in Höhe der linken Schulter der Figur kaschiert.⁸⁰ Die genaue Lage bzw. der Umfang der textilen Überklebungen können des guten Erhaltungszustandes der Fassung wegen nicht ermittelt werden.

Grundierung

Die gesamte Skulptur ist mit einer hellen Grundierung⁸¹ überzogen. Eine Vorleimung ist nicht zu erkennen. Die Grundierung wurde in unterschiedlichen Schichtstärken und zumeist blasenreich aufgetragen. An den Fassungsbereichen mit Blattmetallaufgabe –Mantelaußenseite und Kapuze – ist ein mindestens dreischichtiger Aufbau zu erkennen. Die unterste Schicht wurde auf das Holz aufgestupft und ist dünner und grauer als die darauf liegenden, aufgestrichenen, weißen Grundierungsschichten. Vermutlich wurde dieser ersten Grundierungsschicht Steinkreide zugesetzt. Besonders die detailliert geschnitzten Inkarnate, Haare und Bart, aber auch die übrigen Flächen mit Farbfassungen wurden dagegen nur mit einer dünnen Grundierung bedeckt. Die grundierten Randzonen der Aushöhlung und die am Rand der Grundierung entstandenen Wülste legen nahe, dass die Skulptur beim Fassen horizontal in eine Werkbank eingespannt gewesen war (Abb. 50). Grundierungsflächen, die mit einer Metallaufgabe versehen wurden, zeigen eine dünne rosafarbene Schicht.⁸² Erst danach wurde die gesamte Grundierung bis auf schlecht zugängliche bzw. einsehbare Partien sorgfältig geglättet. Eindeutige Schleifspuren konnten allerdings nicht gefunden werden.

⁷⁹ Das Gewebe besitzt eine Leinenbindung mit 11 Fäden pro cm.

⁸⁰ Das Gewebe besitzt eine Leinenbindung mit 16 Fäden pro cm.

⁸¹ Es handelt sich vermutlich um einen leimgebundenen Kreidegrund, der eventuell Gipsanteile besitzt.

⁸² Eine Erläuterung erfolgt in der Zusammenfassung.

In Gesicht und Haaren Josefs ist in Farbschichtausbrüchen eine bräunliche, dünne Schicht auf der Grundierung zu beobachten.

Unterzeichnung

Eine „Unterzeichnung“ als Vorlage für die bestehende Fassung ist nicht nachzuweisen. In der rückseitigen Aushöhlung ist ein Saummuster mit grauschwarzen, breiten Strichen skizziert (Abb. 50/Grafitstift?). Mit vergleichbarem Material, jedoch mit feinerem Strich wurde auf die weiße Grundierung am linken unteren Rand der Aushöhlung ein Muster in Umrissen angelegt. Es erinnert an das eingravierte Saummuster der Ärmel des Untergewandes.

Gravierung und Tremolierung

Die Gewandsäume besitzen unterschiedliche, teils gravierte, teils tremolierte Muster. Der obere Kapuzenrand wurde mit einem 3,0 cm breiten Muster aus gravierten Dreiecken verziert, die im Wechsel tremoliert wurden (Abb. 53). Am unteren Rand zierte die Kapuze ein 3 cm breites Band. Es besteht aus nebeneinander gesetzten, gravierten Blattformen, die von 0,3-0,5 cm breiten erhabenen Stegen gerahmt werden (Abb. 54). Der Hintergrund ist tremoliert. Die Borte der Mantelaußenseite wurde dagegen mit einem floralen, bewegteren Blattrankenmuster geschmückt (Abb. 52). Das ausgeschnittene Muster liegt scharfkantig und ungewöhnlich präzise vor tremoliertem Grund. Außen säumen die insgesamt 4 cm breite Borte zwei erhabene Stege von je 0,3-0,5 cm Breite (Abb. 55).

Das Untergewand zeigt an seinen Säumen ein ebenfalls von Stegen begrenztes 2,3 cm breites Muster. Gravierte vierblättrige Blütenformen wurden regelmäßig aufgereiht (Abb. 56).

Bei allen Saummustern wurden zunächst die Umrisslinien graviert. Es folgte die Tremolierung von Hintergrundflächen. Zuletzt stach man die erhabenen Musterformen – Blätter und Blattranken – mit einem schmalen Hohleisen nach. Auf diesen letzten Arbeitsgang wurde jedoch an verdeckten oder nicht einsehbaren Fassungspartien verzichtet.

Metallaufgabe

Auf die Grundierung der Mantelaußenseite, der Kapuze und der gravierten Säume des Untergewandes wurde ein rotbraunes Poliment deckend, mindestens zweimal aufgestrichen. Das Blattgold wurde auf die Polimentschicht angeschossen. In schlecht einsehbaren Gewandabschnitten wurde Zwischgold verwendet (Abb. 55), auf dem Kapuzengrund vermutlich Silber⁸³. Nach dem Antrocknen wurde die Blattmetallaufgabe poliert. Die Erhaltung der Vergol-

⁸³ Die Oberfläche der verschwärzten Metallaufgabe schimmert im Vergleich zu denen des Goldgrundes bläulicher.

dung ist so gut, dass die Größe der verwendeten Blattgoldblättchen nicht zu rekonstruieren ist. Nur vereinzelt können kleinere Stücke – vermutlich als nachträgliche Ausbesserung – unterschieden werden.

Das Untergewand trägt flächig Pressbrokat (Abb. 56). Die Prägeapplikation liegt auf einer ockergelben, deckenden Schicht mit leichtem Oberflächenglanz. Es handelt sich hierbei um ein relativ dickes Klebemittel. Alle Applikationsstücke sind wie folgt aufgebaut: Eine dünne, hellgraue Prägemasse trägt eine dunkelgraue, metallische Schicht. Bei dieser Metallaufgabe kann von Zinnfolie ausgegangen werden. Auf ihr ist heute eine rotbraune Schicht mit sehr unregelmäßiger Oberfläche festzustellen. Es könnte sich um Reste einer Metallaufgabe, wahrscheinlich Zwischgold handeln. Nachdem die Pressbrokatblättchen auf die Skulptur aufgelegt waren, wurden mit schwarzer, feinpigmentierter Farbe die glatten Binnenflächen ausgemalt. Genaue Maße und Lage der Blätter können nur stellenweise nachvollzogen werden (siehe Kartierung). Die Anzahl der Riefen pro cm Brokatblättchen beträgt zwölf.

Farbfassung

Inkarnat Gesicht und Hände der Skulptur sind in einem rosafarbenen Inkarnat gefasst. An Fassungsaustritten ist eine weiße Schicht mit vereinzelt roten Einschlüssen zu erkennen. Das Inkarnat wurde auf Höhen leicht mit Rot ausgemischt. Auf die Handrücken sind mit hellblauer Farbe Adern aufgemalt. Die plastisch ausgearbeiteten Adern im Gesicht sind auf die gleiche Weise hervorgehoben.

Die Oberfläche der Inkarnate wird heute von dem groben Craquelé und der Runzelbildung durch das ölhaltige Bindemittel geprägt. Trotzdem blieb der Pinselduktus des Farbauftrages zu erkennen.

Obwohl das Gesicht schnitztechnisch schon sehr fein ausgeführt wurde, wird es durch die Fassung noch feiner modelliert (Abb. 51). So wurden in das noch feuchte Inkarnat die Augenbrauen mit feinen, hellblauen Pinselstrichen gesetzt, die Tränendrüsen und die innere untere Lidkontur der Augen mit einer leicht mit Weiß ausgemischten roten Farbe aufgemalt. Darauf folgten die Augäpfel in einem reinen weißen Ton. Das Augenweiß wurde zu den inneren Winkeln leicht mit Blau abgeschattiert. Die Iris wurde mit der gleichen grünlich blauen Farbe kreisrund eingezogen, ist jedoch vom Oberlid angeschnitten. Jeweils mittig am oberen Rand wurde die Pupille mit einem feinpigmentierten schwarzen Farbton aufgesetzt. Danach wurde das Oberlid durch eine breite braune Lidkontur betont.

Vor der Fassung des Mundes wurden die Zähne in Weiß aufgemalt, Lippen und Rachenraum mit einem orangeroten Farbton angelegt. Die Unterlippe ist etwas schmaler ausgearbeitet als der Bildhauer sie vorgab. In den Mundwinkeln und Tiefen der Lippen liegt eine dünne, kräftig

rote Farbschicht auf dem orangeroten Mund. Es ist davon auszugehen, dass die Lippen mit einem roten Farblack malerisch fein ausmodelliert wurden.

Blau Die Mantelinnenseite trägt eine Blaufassung auf einer dunkelgrauen, dünnen Untermalung. Das Blaupigment besteht aus blauen und einigen grünen Pigmentkörnchen unterschiedlicher Größe und Intensität. Stellenweise scheint es, als wäre diese Blaufassung zweischichtig. Die untere blaue Farbschicht ist feinkörniger und heller als das aufliegende intensivere Blau.

Rot Das Untergewand ist auf der Innenseite rot gefasst. Eine orangerote, feinpigmentierte Farbschicht liegt unter einem leicht unregelmäßig aufgetragenen, kräftig roten Farbauftrag, der sich in Tiefen gesammelt hat.

Auf der Versilberung der Kapuze ist eine intensiv rote Farbschicht aufgelegt. Sie zeigt heute ein sehr feines Craquelé und einen leichten Oberflächenglanz. Es ist von einem roten Farblack auszugehen, mit dem die Silberauflage gelüstert wurde.

Grün Das Futter der Kapuze ist mit einem feinpigmentierten, intensiven grünen Farbton gestaltet.

Schwarz Der rechte Schuh und die anliegenden Ärmel des Hemdes sind mit feinpigmentierter Farbe deckend gefasst.

Abfolge der Arbeitsschritte

Nach der Vergoldung und der Versilberung erfolgten die Farbfassungen; in welcher Reihenfolge ist ungewiss. Sicher festzustellen ist lediglich folgendes: Der Pressbrokat des Untergewandes liegt unter dem blauen Mantelfutter; die schwarzen Farbschichten der Hemdsärmel und des Schuhs überdecken die Rotfassungen des Untergewandfutters und das Inkarnat der Hände. Der graue Bart wurde nach dem Inkarnat und die grüne Innenseite der Kapuze nach den Haaren aufgemalt.

Überzüge

Auf der Glanzvergoldung der Mantelaußenseite, den mattvergoldeten Haaren und den Farbfassungen ist ein gräulicher, matter Überzug erkennen, der sich auf der grobkörnigen Blaufassung des Mantelfutters mit dem Oberflächenschmutz zu einer gräulichen Schicht verbunden hat.

Veränderungen

Nachdem die Fassung fertig gestellt war, wurde die Skulptur an ihren Aufstellungsort im Schrein angepasst. Dafür musste sie stellenweise reduziert werden. So wurde auf der Vorder-

seite die äußere, rechte Mantelfalte unten auf einer Länge von 14 cm entfernt und die Mantelspitze vor dem rechten Knie reduziert. Weitere Abschnitzungen erfolgten auf der Rückseite: Der Faltenverlauf an der unteren linken Mantelfalte wurde abgeschlagen; in Schulterhöhe wurde die Skulptur an das Fenstergesims der Schreinnische angepasst und hierfür an den Rändern der Aushöhlung bis zu 3,0 cm tief reduziert. Schließlich kam es zu einem Holzausbruch (4 x 2 cm) auf der Rückseite der linken Schulter sowie linksseitig an einer Faltenpitze des Mantels.

Das Inkarnat wurde im Gesicht, mit Ausnahme der Tiefen, mit einem feinpigmentierten, bräunlichen Rosaton überarbeitet. Die Farbe wurde sehr dünn aber flächig über die verschwärzten Höhen gelegt. Auch die Hände wurden flächig und mit diesem Farbton überarbeitet. Da die ergänzten kleinen Finger der Hände nur diesen Inkarnatton tragen, ist hier von einer Überarbeitung im Zuge der Ergänzungen auszugehen.

Im Übergang zum geschnitzten, blaugrau gefassten Bart wurden einzelne Locken aufgemalt. Die überwiegend vertikal ausgeführten Pinselzüge wurden mit einer dunkelgrauen bis schwarzen Farbe in die Übermalung des Inkarnats gelegt.

Auf der Vergoldung liegt flächig ein leicht gelblicher Überzug. Ob dieser nachträglich aufgetragen wurde, konnte nicht geklärt werden. Einzelne Fehlstellen wurden mit Goldbronze, andere mit gelbbrauner Farbe retuschiert.

Im roten Grund der Kapuze wurden Fehlstellen großzügig mit einem bräunlichem Grauton lasierend überarbeitet.

Ein brauner Überzug findet sich auf der grünen Innenseite der Kapuze sowie in den Tiefen des Craquelés der Haare.

Christuskind

Maße

Die Skulptur ist maximal 32,2 cm lang, 14,6 cm breit und 12,0 cm hoch.

Beschreibung

Das vollplastisch ausgearbeitete Christuskind (Abb. 58) ist, trotz seiner geringen Größe, der unverkennbare Mittelpunkt der Anbetungsgruppe. Zwar nicht zentral, sondern auf dem Boden postiert⁸⁴, liegt Jesus doch im Vordergrund und exakt in der Mitte des Schreins. Alle anderen Figuren sind in Blickrichtung und Körperhaltung auf ihn ausgerichtet. Der ihn bettende blaue Mantel Marias hebt ihn zudem farblich aus der Gesamtkomposition heraus. Zu seiner Rechten und am Kopfende wird die Unterlage durch zwei Engel leicht angehoben.

Christus seinerseits hat nur zu Maria eine enge Beziehung, die über die Lage auf deren Mantel hinausreicht. Die Figur liegt auf dem Rücken, ist nackt und vollständig unbedeckt. Sie entspricht damit nicht der biblischen Überlieferung⁸⁵, sondern dem ursprünglichen Zustand der Geburt durch Maria. Dass dies eine bewusste Stilisierung ist, geht aus dem Schopf des Kindes hervor: Der dichte, vergoldete Lockenkopf entspricht nicht dem eines Neugeborenen. Der linke Arm des Kindes liegt eng am Körper an, ist in der Beuge abgewinkelt und weist leicht nach oben. Der rechte ist deutlich erhoben und zeigt auf die Mutter. Der Blick folgt dem rechten Arm, sodass er den der Mutter erwidert. Die Kopfhaltung ist leicht nach links geneigt. Sie leitet eine minimale Drehung des ganzen Körpers zum Betrachter hin ein, der in der Horizontalen die jeweiligen vertikalen Drehungen von Maria und Josef auf den davor Stehenden hin nachvollzieht.

Physiognomisch weist Christus deutliche Merkmale eines Säuglings auf: große, dem Kindchenschema entsprechende Augen, angewinkelte Arme und Bein (was den Eindruck des Strampelns erweckt), Babyspeck an Körper und Gesicht. Die dadurch entstehenden Falten sind an den Gelenken (Schultern, Armbeugen, Hüften, Knie, Füße) realistisch ausgearbeitet. Dazu kommen zwei Falten vor dem aufgeblähten Bauch, die auf einen leicht aufgerichteten Oberkörper schließen lassen, der durch den – bereits erwähnten – stützenden Engel am Kopf-

⁸⁴ Die künstlerische Bearbeitung betont durch die Positionierung Jesus' Charakter als Mensch, die seit dem Konzil von Chalcedon 451 n. Chr. und der Lehre von Christus' zwei Naturen (wahrer Mensch und wahrer Gott) als verbindlich galt. Vgl. Stichwort Jesus Christus, in: DREHSEN, VOLKER/HERMANN HÄRING/KARL-JOSEF KUSCHEL u.a. (Hg.), Wörterbuch des Christentums, Düsseldorf 1988, hier: S. 549.

⁸⁵ Lukas 2, Vers 7. Hiernach hätte Christus in Windeln gewickelt sein müssen.

ende bedingt ist. Für ein Baby untypisch sind die gestreckten Finger und Zehen. Die Handflächen sind offen, die Hände beidseits leicht nach hinten abgeknickt.

Das Gesicht wiederum entspricht dem eines Babys: Neben den großen offenen Augen, kennzeichnet es sich durch eine Stupsnase, einen leicht geöffneten Mund sowie Pausbacken.

Insgesamt schuf der Künstler eine sehr lebendige und natürliche Darstellung eines Christuskindes, das eng mit seiner Mutter verbunden ist. Theologisch gesehen überwiegt die Darstellung des wahrhaften Menschen.⁸⁶ Der wahrhafte Gott ist an dieser Figur lediglich durch subtile Stilisierungen in Form des Lockenkopfes und der offenen Hand- und Fußflächen angedeutet.

Holzverwendung und Bearbeitung

Holzart

Der Werkstoff der vollrund gefassten Skulptur konnte nur anhand einer Holzprobe⁸⁷ ermittelt werden. Die holzanatomische Untersuchung ergab Zirbelholz.⁸⁸

Konstruktion

Die Skulptur wurde mit Ausnahme des Hinterkopfes vollplastisch und, soweit aufgrund der gut erhaltenen Fassung ersichtlich, aus einem Werkblock ausgearbeitet (Abb. 57, 58). Nur die Hände weisen sich durch Fassungsrisse entlang der Fugen an den Handgelenken als ursprüngliche Anstückung aus.

Zudem wurde beim Christuskind der äußere Rand seines rechten Fußes inklusive der beiden kleinen Zehen angeleimt. Da die Leimfuge dem Faserverlauf folgt und der Fußrand Abstoßungen aufweist, muss dieses Fußstück ehemals abgebrochen und wiederverleimt worden sein. Im Rücken des Kindes dient ein 3 cm tiefes Loch (Ø 1,2) dazu, die Skulptur im Schrein zu befestigen. Sie ist auf einen durch das Podest der Anbetungsgruppe geschlagenen Dübel aufgesteckt. In den Hinterkopf wurde ein Dübel von 1,3 cm Durchmesser eingesetzt und erst nach der Kopffassung wieder abgeschlagen. Diesen Dübel nutzte zumindest der Fassmaler (wenn nicht auch der Bildhauer) dazu, die Skulptur beim Bearbeiten zu fixieren. Die im Vergleich zur Rückseite stark verschmutzte Oberflächenvorderseite belegt, dass die heutige Position des Kindes über einen langen Zeitraum nicht verändert wurde.

⁸⁶ Vgl. dazu die erste Anmerkung dieses Abschnitts.

⁸⁷ Probenentnahmestelle war ein rückseitiges Dübelloch.

⁸⁸ Holzanalyse, durchgeführt von Isabell Raudies und Kerstin Wittenburg mit dem Ergebnis: Zirbelkiefer (Arve).

Holzbearbeitung

Die plastische Ausarbeitung erfolgte sehr detailliert. Für die Haare wurde jede Locke einzeln mit einem Hohleisen von 0,5 bis 2,0 cm Breite ausgestochen und mit einem feinen v-förmigen Eisen nachgezogen, sodass sich die Haare aus einzelnen Haarsträhnen aufbauen. Zudem wurden Feinheiten wie das Nagelbett an Fingern und Füßen ausgearbeitet und die Augen mit Tränenröhren, Ober- und Unterlidkontur angelegt. Die kindliche Physiognomie ist vor allem durch die plastisch angelegten Hautfalten an den Gelenken und den Grübchen an Wangen und Kinn um den offenen Mund geprägt. Somit wurden die Blickrichtung und der Ausdruck des Kindes vom Bildhauer bereits vorweggenommen.

Fassung

Gewebe- und Wergkaschierung

Eine Gewebe- oder Wergüberklebung ist auch an den Ansatzfugen der Hände wegen der guten Erhaltung der Inkarnatfassung nicht zu erkennen.

Grundierung

Es gibt keine Hinweis auf eine Vorleimung. Auf der gesamten Oberfläche der Christusfigur liegt eine weiße, mehrschichtig aufgetragene Grundierung. Ihre Schichtstärke variiert leicht, die Haare sind etwas dünner grundiert.

Gravierung und Tremolierung

Da das Christuskind ohne Bekleidung dargestellt ist, zeigt es lediglich Inkarnatfassung und vergoldete Haare. Gravierungen und Tremolierungen wurden nicht ausgeführt.

Metallaufgabe

Die Haare sind mattvergoldet. Hierfür wurde bis auf den Hinterkopf eine ockerfarbene, leicht glänzende Schicht aufgetragen und mit Blattgold belegt. Nur um die Fassungsänderungen am Hinterkopf herum wurden statt Blattgold Zwischgold verwendet, das heute verschwärzt ist.

Farbfassung

Das Inkarnat des Kindes wurde in einem hellrosa Farbton⁸⁹ angelegt. Die Höhen, Ohren und Wangen aber auch Beine, Arme und Po wurden nass in nass kräftig rosafarben ausgemischt. Der Mund wurde in einem mit Weiß ausgemischten Rot flächig aufgemalt und mit dem hellen Inkarnatton konturiert. Eine weitere Ausarbeitung ist aufgrund der stark verschmutzten Oberfläche nicht ersichtlich. Die Augen bestehen aus einem weißen Augapfel, der mit Blau ausgemischt ist und eine dunkelbraune Iris zeigt. Unterlidkontur und Tränendrüse wurden mit Rosa ausgestaltet. Auf die noch feuchte braune Iris wurden mit Schwarz eine Pupille und eine Umrisslinie eingezogen. Die Augenbrauen wurden jeweils durch einen feinen Pinselstrich mit hellbrauner, feinpigmentierter Farbe auf dem Inkarnat akzentuiert. Zudem wurden in diesem Farbton einzelne Haare im Übergang zum Gesicht auf das Inkarnat gemalt.

Abfolge der Arbeitsschritte

Vor der Inkarnatfassung des Kindes wurde die Mattvergoldung der Haare ausgeführt.

Überzüge

Die vorderseitige Überzugsschicht ist aufgrund der stark verschmutzten Oberfläche schwer zu beurteilen. Einige Läufer eines stark verbräunten Überzuges an den Seiten des Kindes lassen vermuten, dass die gesamte Vorderseite einen heute verbräunten Überzug trägt.

Veränderungen

An der rechten Hand wurde die Handhaltung durch einen von unten ins Handgelenk eingesetzten Keil korrigiert. Die vorher wohl gerade ausgerichtete Hand wurde so stark angewinkelt, dass der Handrücken reduziert werden musste. Hierauf deutet ein an den Handrücken angesetzter Keil hin. Der Fassungsaufbau belegt, dass es sich bei der rechten Hand um die ursprüngliche Substanz handelt, die zu einem späteren Zeitpunkt verändert wurde. Sowohl die Handflächen als auch die beiden Keile tragen eine Inkarnatfassung, die dem Körper des Christuskindes entspricht. Die gesamte Hand wurde mit einer feinpigmentierten, bräunlichen Rosaton zur Kaschierung der Ansatzfugen übermalt.

Mit derselben Farbe wurde das Inkarnat an Abplatzungen der Malschicht oder Abstoßungen punktuell retuschiert, z. B. am rechten Fuß.

⁸⁹ Bei 40facher Vergrößerung ist die Ausmischung des Weißes mit kräftig roten Pigmentkörnchen zu erkennen.

Engelgruppe

Maße

Engel I	maximale Höhe: 51,9 cm	Breite: 14,0 cm	Tiefe: 12,5 cm
Engel II	maximale Höhe: 35,8 cm	Breite: 33,5 cm	Tiefe: 10,5 cm
Engel III	maximale Höhe: 57,0 cm	Breite: 14,0 cm	Tiefe: 10,0 cm
Engel IV	maximale Höhe: 37,8 cm	Breite: 26,8 cm	Tiefe: 14,5 cm

Beschreibung

Die Engelgruppe (Abb. 59, 62) soll im Folgenden zunächst zusammenfassend beschrieben werden. Dies bietet sich sowohl aus theoretisch-theologischen Überlegungen wie aus der praktischen Darstellung heraus an: Engel gelten in der volkstümlichen christlichen Tradition als „geistige Wesen“.⁹⁰ Göttlichen Ursprungs entbehren sie individueller Merkmale wie sie den Menschen zukommen – zumindest aus theologischer Sicht. Dennoch auftretenden Unterschieden liegt dementsprechend eine künstlerische Motivation zugrunde.

Einer Beschreibung ihrer Gruppierung um den Heiland und ihrer jeweils individuellen Haltung soll die Darstellung der strukturellen Analogien folgen und mit der Betrachtung einiger Unterschiede schließen. Die Nummerierung der Engel entspricht ihrer Reihenfolge von links nach rechts vom Betrachter aus.

Die vier Engel gruppieren sich in einem Drittelkreis um das Christuskind. Engel I – III knien hinter dem Heiland, der vierte an dessen Kopf. Dieser zieht die rechte Schulter leicht nach vorne, sodass sich alle zugleich dem Zuschauer präsentieren. In Gestik und Mimik sind sie auf das Kind ausgerichtet.

Der äußerst linke Engel blickt über das Kind auf den Betrachter. Dabei ist sein Kopf nach rechts geneigt. Der Körper ist leicht nach links gedreht und auf Jesus ausgerichtet. Die linke Hand hat er wie zum Segen erhoben. Die rechte Hand scheint nach dem Kind zu greifen, statt auf dem darunter konturierten Oberschenkel zu ruhen. Seine gesamte Statur wirkt schmal, die Körperhaltung aufrecht.

Wie die ihn flankierenden Engel I und III ist auch Engel II direkt hinter dem Kind postiert. Wie sie ist auch er vollständig auf Christus ausgerichtet, durch seine mittige Position der Körper dem Betrachter frontal zugewandt. Zudem ist er kräftiger. Da er Marien Mantel wie

⁹⁰ Stichwort Engel, Wörterbuch des Christentums, Düsseldorf 1988, hier: S. 288-290.

zum Schutz des Kindes hochhält, werden Hände und Unterkörper nicht sichtbar. Als einziger Engel blickt er dem Neugeborenen ins Gesicht.

Engel III leitet durch seine Position den Dreieckskreis um das Kind ein. An dessen Kopf platziert, kniet er schräg zum Betrachter, ihm die linke Schulter zuwendend. Die Hände legt er auf Höhe des Brustbeins zum Gebet so zusammen, dass sich zwar alle Fingerspitzen, nicht aber die Handflächen berühren. Sein Kopf ist gerade, sein Blick geht in andächtiger Versenkung zum Heiland hin.

Der vierte Engel kniet vor Josef genau am Kopf des Kindes. Sein rechtes Bein ist aufgestellt, die Arme nahezu gestreckt. Die Hände umgreifen die blaue Unterlage des Kindes, um sie –zur goldenen Außenseite gewendet– schützend hinter dem Haupt hochzuziehen. Es entsteht der Eindruck eines Heiligenscheins. Die strukturelle Analogie zu dem weißen Heiligenschein Marias ist evident. Der Kopf dieses Engels ist am stärksten geneigt. Er blickt vom Kind weg, wobei seine Augen halb geschlossen sind.

Anders als die Kinder-Engel GIOTTOS, DONATELLOS oder des Barock tragen alle vier Engel Gewänder. Um Unterschied zu frühchristlichen Darstellungen haben sie Flügel.⁹¹ Die vergoldeten Flügel der Engel I und III zeigen nach oben, die der beiden anderen nach unten. Bei allen Flügeln sind die einzelnen Federn mit Schaft und Strahlen zu erkennen, deren Ansätze farbig hervorgehoben sind: Bei Engel II und III in Rot, bei den anderen beiden in Grün, das bei der rechten Figur mit Blau überarbeitet wurde.

Die lockigen Haare aller Engel sind goldfarben: Bei Skulptur II und IV sind sie kurz, sodass Ohren und Stirn jeweils frei liegen. Engel I und III verbindet das schulterlange Haar, das im letzten Fall durch ein Stirnband – einer gold, einer rot und einer grün gedrehten Kordel – an dessen Haupt gepresst wird. Als einziger Engel bekommt er somit ein glattes Haupthaar.

Das darunter zum Vorschein kommende Gesicht ähnelt dem aller anderen Sendboten Gottes: Alle Engel besitzen ein kleines, spitz hervorstehendes Kinn mit Grübchen, roséfarbene Inkarne, rote Wangen und feine, braune Augenbrauen. Breiter angelegt als die ihrer beiden Gefährten, kennzeichnet die Gesichter der Engel II und IV zudem ein offener Mund, sodass die Zähne sichtbar werden.

Die Ähnlichkeit der vier Figuren wird am ehesten durch ihr Gewand durchbrochen. Zwar tragen alle bodenlange, weite, matt vergoldete Gewänder mit langen Ärmeln und hochgeschlossenem, rundem Halsausschnitt. Alle Säume sind glanzvergoldet. Bei den ersten beiden Engeln

⁹¹ Ebd. und ebd., Stichwort Kunst, S. 702-705.

findet sich am Hals ein akzentuierender, schmaler Saum. Dieser rafft das Gewand mittig, sodass es in feinen Längsfalten über die Oberkörper fällt.⁹²

Das Gewand des vorne rechts knienden Engels fällt über die Podestkante und schlägt sich dabei an beiden Seiten um, sodass das hellgrüne Futter zum Vorschein kommt. Die mit graviertem Muster konturierten Säume finden sich lediglich bei den beiden rechts Knienden. Es besteht aus einem Rautenband vor tremolierem Grund, in dessen Rauten mit je fünf runden Punzen eine vierblättrige Blumenform eingearbeitet wurde. Mit Engel I verbindet ihn die Schnürung an der Taille, die die Gewänder auf der Hüfte schoppt. Am deutlichsten hebt sich der Kleidung gemäß Engel III ab: Er trägt über einem Untergewand einen vergoldeten Umhang mit rotem Futter und gravierten Säumen. Dem Saummuster liegt, wie bei seinem rechten Nachbarn, ein Rautenband zugrunde. Der Hintergrund und die Rauten sind im Wechsel quer liniert. Das Untergewand entspricht der Form nach wiederum Engel IV, unterscheidet sich aber nach der Farbe – sie ist weiß – und ist mit goldenen Ärmelsäumen versehen. Auf dem Untergewand liegt ein weißes Halstuch.

Überblickt man die Gruppe der Engel, lassen sich weder gravierende Unterschiede noch individualisierte Darstellung feststellen. Das zeigt sich besonders deutlich an den ähnlichen Gesichtern, den gleichen Proportionen oder den gleichen äußeren Kennzeichen (Kleidung, Flügel, Haarpracht). Verbindungen bestehen zwischen allen Gruppenteilen: In Flügelausrichtung, Haarlänge oder Gesichtsform zwischen I und III bzw. II und IV; in der Farbe der Federansätze zwischen I und IV bzw. II und III; in der Raffung des Kleides am Hals bei I und II und dem weißen Halstuch und dem Saummuster schließlich bei III und IV. Eine leicht exponierte Stellung scheint lediglich der Engel III einzunehmen, dessen Flügel am höchsten aufragen und der durch sein weißes Untergewand auch farblich heraus sticht.

Holzverwendung und Bearbeitung

Holzart

Augenscheinlich wurde für die Skulpturen Nadelholz rötlicher Färbung verwendet. Aufgrund fester Astverwachsungen und kaum vorhandener Schwundrisse ist von Zirbelkiefer auszugehen.

Konstruktion

Mit Ausnahme der angesetzten Flügel wurden die Engel dreiviertelrund aus einem Werkblock geschnitzt (Abb. 59, 62). Rückseitige Spaltspuren lassen erkennen, dass es sich je um einen

⁹² Die Skulptur rechts außen weist ihn zwar auf, er wird jedoch durch ein weißes Halstuch verdeckt.

halbierten Stamm handelt: bei dem mittleren Engel II um einen mit mindestens 16 cm Durchmesser, bei den beiden neben ihm (I, III) um einen mit mindestens 14 cm (Abb. 60, 63). Engel IV unterscheidet sich insofern von den andern, als er aus zwei Holzstücken zusammengesetzt ist. Zudem wurden beide Unterarme angesetzt. Wie bei den übrigen Engeln, die Hände besitzen, wurden auch diese separat geschnitzt und dann in die tief ausgehöhlten Ärmel eingestiftet. Am besten ist dies bei dem mittleren Engel zu sehen.

Erst nach der Fertigstellung der Fassung arbeitete man auf der Rückseite in Schulterhöhe je eine Aushöhlung ein. Dann wurden die separat geschnitzten und gefassten Flügel eingepasst und angenagelt. Zur Verwendung kamen durchweg geschmiedete Nägel mit vierkantigem Schaft und großem, flachem Kopf. Vergleichbare Nägel fixieren die beiden linken Engelfiguren (I, II) noch heute auf dem Podest der Anbetungsgruppe. Der rechts hinten kniende Engel III ist heute mit Keilen rückseitig unterlegt, sodass er sich weiter nach vorne beugt. Drei industriell gefertigte Nägel halten ihn am Podest. Der vordere Engel (IV) wird mit zwei Schlitzschrauben mit rundem Kopf (\varnothing 0,6 cm) und einer mit flachem Kopf (\varnothing 0,8 cm) an der Vorderseite des Podestes arretiert.

Alle Engel zeigen Abschnitzungen, die nach Fertigstellung der Fassung zum Zweck der Anpassung in die Anbetungsgruppe erfolgt sein müssen. Bis auf den bei Maria Knienden, den man auch an seinem rechten Gewandsaum beschnitt, wurden nur die Rückseiten reduziert. Dabei wurde jeweils nur die Rückseite bearbeitet.

Holzbearbeitung

Die Abschnitzungen erfolgten mit einem breiten Flacheisen. Weitere Werkzeugspuren lassen sich an den gefassten Figuren nur indirekt ablesen. Für die Ausarbeitung der vollplastisch angelegten Zähne, der Hände, einzelner Finger, Gelenkmulden, Hautfalten, Nagelbettkonturen oder der Augen mit Augapfel und Unterlidkontur müssen feine Schnitzmesser und v-förmige Eisen verwendet worden sein. Die teils vollrund gestalteten Haare wurden mit u-förmigen Eisen von einer Breite von 0,6 und 1 cm ausgestochen.

Im Hinterkopf der Skulpturen sitzt je ein Holzdübel mit Durchmessern von 1,4 cm bis 2 cm, der erst nach der Fassung der Figuren grob abgeschlagen wurde (Abb. 64). Diese dienten vermutlich zur Befestigung bei der Bearbeitung der Skulpturen.

Fassung

Gewebe- und Wergkaschierung

Alle angesetzten Flügel wurden durch Wergüberklebungen stabilisiert. Beim Wiederverleimen abgebrochener Flügel oder Flügelteile wurden die Fugen mit feinem Gewebe kaschiert, wie am rechten Flügel des Engels III (Abb. 61) zu sehen.

Grundierung

Eine Vorleimung ist nicht ersichtlich. Auf die Engel wurde eine mehrschichtige weiße Grundierung aufgetragen, deren Stärke variiert. Flügel und Mantelaußenseite von Engel III wurden im Gegensatz zu den fein ausgearbeiteten Haaren dick grundiert. Dies geschah wohl, um Gravuren einzuarbeiten. Die Mantelaußenseite erhielt zudem vor dem Schleifen einen dünnen, rosafarbenen Anstrich.

Gravierung und Tremolierung

Die Federn der Engelsflügel wurden durchweg geschnitzt, ihre Strahlen hingegen in die Grundierung eingeritzt. Der Mantel des Engels III und das Gewand des Engels IV tragen gravierte Säume. Das Mantelmuster (2 cm breit) baut sich aus einem, von erhabenen Stegen (0,4-0,6 cm) gerahmten Rautenband auf. Die Rauten wurden im Wechsel mit dem Hintergrund mittels quer zum Band verlaufender Gravurlinien strukturiert. Der Gewandsaum besitzt ebenfalls ein graviertes Rautenband als Muster. Allerdings wurden hier die Binnenflächen durch je fünf runde Vertiefungen blumenartig verziert und die Hintergrundflächen sehr fein tremoliert.

Metallauflage

Alle Säume der Gewänder und die Mantelaußenseite von Engel III wurden glanzvergoldet. Hierfür wurde ein rotbraunes Poliment deckend, mindestens zweischichtig auf die Grundierung aufgetragen. Darauf liegt eine polierte Blattgoldauflage. Auf der Grundierung von Haaren, Flügeln und Gewändern liegt dagegen zunächst eine ockergelbe, leicht glänzende Schicht, dann eine unpolierte Metallauflage. Bis auf die mit Zwischgold belegten Flügelrückseiten wurden alle Mattvergoldungen mit Blattgold ausgeführt. Das Halstuch des Engels IV wurde rückseitig mit einer Prägeapplikation verziert. Sie besteht aus einem Klebemittel, einer ockergelben, deckenden Schicht mit leichtem Oberflächenglanz und einer gräulich-weißen Prägemasse, auf der sich eine vollkommen verschwärzte Metallauflage in Resten erhalten hat.

Farbfassung

Weiß Halstuch und Gewand des Engels III sowie das Tuch von Engel IV wurden weiß gefasst. Eine dünne, reinweiße Farbschicht liegt auf der Grundierung.

Gelb Das Futter des Gewandes des vordersten Engels (IV) wurde mit einer feinpigmentierten hellgelben Farbe bemalt (Abb. 65). Da das Futter übermalt wurde, ist die gelbe Farbschicht nur aus einer Unteransicht zu sehen.

Rot Rückseitig auf dem rechten Flügel des Engels I befindet sich auf der Grundierung unter der Metallaufgabe eine deckende rote Schicht, die mit der unteren Farbschicht des Mantelfutters von Engel III übereinstimmt. Sein Mantelfutter besitzt eine zweischichtig rote Fassung. Auf einer feinpigmentierten roten Farbschicht, die deckend und blasenreich aufgetragen wurde, liegt eine sehr dünne, kräftig rote Schicht. Ihre glänzende Oberfläche und ihr feines Craquèle lassen hier einen roten Farblack vermuten.

Rückseitig sind auf den Zwischgoldauflagen der Gewänder Reste eines roten Farblacks zu erkennen: Bei Engel I rechts, Engel III links und auf dem Gewandsaum über den Füßen von Engel VI. Da der Farblack ausschließlich auf Zwischgold und nicht auf Blattgold zu finden ist, ist die Frage, ob die glanzvergoldeten Fassungspartien eine neue Blattgoldauflage erhalten haben. Eindeutige Hinweise konnten nicht festgestellt werden; im Gegenteil, die Fassung weist ein durchgehendes Craquelé auf.

In den Tiefen der mattvergoldeten Haare liegen beim Engel IV oberhalb seines linken Ohres, beim Engel I am rechten Ohr und am rechten Hals des Engel II Reste eines roten Farblacks. Dies lässt darauf schließen, dass die Haare einst mit rotem Falblack strukturiert waren. Ebenso wurden an den Flügeln der Engel II und III die Tiefen der Federn betont. Eines der drei Bänder, aus dem das Haarband von Engel II gedreht wurde, ist ebenfalls rot gelüstert.

Grün Das Haarband von Engel III hat – neben dem vergoldeten und dem rot gelüsterten – auch ein grün ausgearbeitetes Band. Dafür wurde eine hellgrüne Farbe deckend aufgetragen. Darauf liegt eine dünne, kräftig grüne Schicht, deren Oberflächenglanz und Transparenz auf einen Farblack schließen lassen.

Im entsprechenden Malschichtaufbau wurden die Flügelfedern der Engel I und IV akzentuiert, die sich bei Engel IV allerdings nur rechts erhalten haben.

Abfolge der Arbeitsschritte

Auf die geschliffene Grundierung der Skulpturen wurden zuerst die Metallfassungen angelegt. Danach folgten Lüsterungen und Farbfassungen. Die Reihenfolge der Arbeitsschritte ist im Einzelnen nicht nachzuvollziehen. Klar ist nur, dass die weißen Farbschichten vor der Rotfassung des Mantelfutters von Engel III aufgetragen wurden. Nach der Fertigstellung der Fassung wurden die Figuren als Anbetungsgruppe positioniert. Hierfür wurden die Skulpturen stellenweise abgearbeitet.

Überzüge

Die gesamte Oberfläche, Metallauflagen, Farbfassungen und Inkarnate weisen eine gräuliche Überzugsschicht auf. Sie liegt insbesondere auf den Höhen, nicht in Tiefen und schlecht zugänglichen Fassungspartien. Ein stark verbräunter Überzug findet sich nur auf dem gelben Futter von Engel IV.

Veränderungen

Abgebrochene Finger⁹³ wurden teils ergänzt. Sie besitzen gegenüber den ursprünglichen Fingern eine kantige Oberfläche und weisen keine Hautfalten auf. Zudem wurden sie, ohne grundiert zu werden mit einer feinpigmentierten Farbe in einem bräunlich-rosa Ton bemalt. Bei Engel IV unterscheidet sich sein linker Flügel vom Rechten in Folgendem: Die plastische Ausarbeitung ist im Vergleich zum Rechten etwas gröber, die Federn wurden breiter geschnitzt und die kleinere Federreihe am oberen Rand fehlt. Der Flügel wurde nur eingeleimt, nicht mit einem Nagel fixiert. Die Ansatzfuge ist nicht kaschiert. Die Flügelrückseite wurde nur grundiert und besitzt keine Metallauflage. Auf der Grundierung wurden die Tiefen der Flügel mit einem grobkörnigen Blau mit grünen Einschlüssen ausgearbeitet. Um die Zwischgoldauflage zu imitieren, wurden die Flügel danach mit Goldbronze so überstrichen, dass das Blau sichtbar blieb. Die plastische Ausarbeitung und der Fassungsaufbau würden stimmig auf eine Ergänzung dieses Flügels schließen lassen, doch ist Zweierlei zu berücksichtigen: zum einen, dass auch die Flügel der anderen Engel durch den Bildhauer etwas unterschiedlich angelegt wurden. Zum andern entspricht das grobkörnige Blau dem Blaupigment der Mantelinnenseiten von Maria und Josef in der Anbetungsgruppe, sowie dem von Maria der Beweinungsgruppe. Das Mantelfutter des Engels IV wurde auf den sichtbaren Flächen mit einer feinpigmentierten, mit Weiß ausgemischten Farbe in streifigem Auftrag übermalt.

⁹³ Beim Engel I wurden an seiner rechten Hand die drei mittleren Finger, sowie alle erhaltenen an der Linken ergänzt. Die beiden kleinen Finger des Engel II und am Engel IV der Daumen seiner linken Hand wurden ergänzt.

Schreinhintergrund

Der Schreinhintergrund besteht aus verschiedenen, thematisch um die Geburt Jesu gruppierten Einzelementen: Ochs und Esel an der Krippe, zwei Hirtenbüsten (Abb. 66-69), zwei einzelnen und einer zentralen Engelgruppe (Abb. 72-25) sowie den Reliefs der Heiligen Drei Könige, der Flucht nach Ägypten (Abb. 70) und der Verkündigung an die Hirten. Sie alle zu beschreiben und zu untersuchen würde den Rahmen der Arbeit sprengen und – erfolgten Stichproben nach zu urteilen – für die zentrale Frage der Zusammengehörigkeit keine weiteren Ergebnisse bringen. Die Arbeit konzentriert sich deshalb auf das größte, den Hintergrund dominierende Relief der Heiligen Drei Könige, um an ihm exemplarisch die Ergebnisse dieses Abschnitts zu dokumentieren.

Heilige Drei Könige

Maße

Die Außenmaße des Reliefs betragen mit Rückbrett und Rahmung bis zu 64,0 x 103,0 x 5,9 cm. Das Schnitzwerk allein ist maximal 99,8 cm breit, 63,4 cm hoch und 5,9 cm tief.

Beschreibung

Das Relief befindet sich nahezu im Zentrum des Schreins (Abb. 1).⁹⁴

Auf den ersten Blick auffällig am Relief sind zwei Städte im Hintergrund, das Grün der Wiesen und drei Züge mit Reitern (Abb. 76). Die Reiterzüge sind in die Gesamtkomposition des Schreins jeweils durch davor liegende Fensterrahmen eingefasst. Sie bestehen aus mehreren Personen, treten aus unterschiedlichen Schluchten in den Bildvordergrund und streben – die Pferde sind in Bewegung – einem imaginierten Punkt im Zentrum des Reliefvordergrundes zu. Betrachtet man den gesamten Schrein, wird offensichtlich, dass es sich dabei um die Figur des Christuskindes handeln muss. Im Folgenden wird mittels der Beschreibung geklärt, wen das Relief darstellt und welche Rückschlüsse die Art seiner Bearbeitung auf Entstehungszeitpunkt und auf den Künstler zulässt.

Als Jesus geboren wurde, kamen Sterndeuter aus dem Osten ihn zu ehren, beginnt Matthäus sein zweites Kapitel.⁹⁵ Landläufig bekannt sind sie heute als Heilige Drei Könige. Die Kro-

⁹⁴ Im Hintergrund angebracht, reicht es in seiner Ausdehnung links bis auf die Kopfhöhe Marias, rechts auf die Josefs. Oben grenzt es an das große Schleierwerk, unten an die vergoldete Mauer.

⁹⁵ Matthäus 2, Vers 1.

nen, die jeweils eine der Personen in den drei Zügen trägt⁹⁶ und die den Drei Königen ab dem 11. Jahrhundert in vielen Darstellungen zugegeben wurden,⁹⁷ verifizieren die These ebenso wie die von ihnen in je der rechten Hand gehaltenen, mitgeführten Geschenke. Letztere lassen sich zwar nicht als Weihrauch, Gold und Myrrhe identifizieren⁹⁸; die vergoldeten und verschlossenen Pokale⁹⁹ der beiden rechten Könige sowie das kostbar verzierte Behältnis des linken Königs bekräftigen diese Vermutung jedoch. Die Heiligen Drei Könige werden in dem Moment der Annäherung an das Kind, dem so genannten ‚Ritt der Magier‘ dargestellt. Dieses Motiv war bereits durch die byzantinische und karolingische Kunst bekannt, jedoch seltener als die Darstellung der Anbetung Christi, die Befragung des Herodes oder die Entdeckung des Sterns.¹⁰⁰

Die beiden rechten Könige sind hellhäutig, tragen gelockte Bärte und Haare, die ihnen bis über die Ohren reichen (Abb. 79). Als Ältester weist sich der mittlere durch seine graue Haar- und Bartpracht aus. Der König links außen ist bartlos, offensichtlich der jüngste und ein Schwarzer – eine Darstellung, die erst ab 1300 in der mitteleuropäischen Kunst auftaucht (Abb. 81).¹⁰¹ Diese Gestaltung lässt einen doppelten Schluss zu: Zum einen symbolisieren die drei Könige die drei Lebensalter; zum anderen sind die drei Vertreter der damals bekannten Erdteile Europa (der mittlere König), Afrika (der Mohr) und Asien (der äußere, dem als Symbol hierfür eine rote Fahne mit Halbmond beigegeben ist).

Die beiden rechten Könige tragen rote, spitze Schuhe, vergoldete, offene Mäntel mit roten Untergewändern und einen rot gefütterten (der König in der Mitte) bzw. Hermelinkragen (der König rechts außen). Der Mohr ist mit einem Wams mit weiten, buschigen Ärmeln und einer Trikothose bekleidet. Ihre Pferde – es sind drei unterschiedliche Rassen – haben jeweils ein v-förmiges Zaumzeug¹⁰² mit einem (links), zwei (mittig) bzw. drei (rechts) zentralen Zierwerk¹⁰³ über dem Bug. Während alle Pferde diesen Halfterschmuck haben, ist das über die Stirn der

⁹⁶ Die beiden äußeren Könige haben vergoldete Metallkronen, der in der Mitte eine vergoldete, die mit Stoff umschlagen ist.

⁹⁷ Artikel Heilige Drei Könige, in: SACHS, HANNELORE/ERNST BADSTÜBNER/HELGA NEUMANN, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München/Berlin 1996, S. 164.

⁹⁸ Matthäus 2, Vers 11.

⁹⁹ Der mittlere König hält in seiner Rechten einen Doppelkopf, der rechte König einen durch einen Deckel verschlossenen Pokal in Birnenform.

¹⁰⁰ Artikel Heilige Drei Könige, Sachs u. a., S. 164.

¹⁰¹ Artikel „Drei König“, in: KELLER, HILTGART, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1996, S. 184 – 186.

¹⁰² Das Zaumzeug wurde vom Bildhauer realistisch mit Stirn- und Nasenriemen, Trense und doppelten Zügeln ausgearbeitet. Nur der Brustgurt erfüllt seine Funktion, den Sattel zu fixieren nicht, sondern liegt wie eine ziehende Kette über dem Bug der Pferde.

¹⁰³ Bei dem König links handelt es sich um einen Kreis mit innen liegendem Mond, bei dem in der Mitte um zwei übereinander liegende Kugeln und bei dem rechts außen um drei pyramidenförmig angeordnete Kugeln.

Pferde laufende, einfache Band mit zentralem Knopf den Königen vorbehalten.¹⁰⁴ Ob es sich bei den weiteren abgebildeten Personen um Reiter handelt, ist unklar, da nur Teile des Oberkörpers, des Gesichts oder gar nur die Kopfbedeckung zu sehen sind. Insgesamt ziehen mit dem König acht (in den beiden äußeren Zügen) bzw. fünf (in dem mittleren Zug) Gefolgsleute. Bei dem linken Zug handelt es sich ausschließlich um Dunkelhäutige. Eine eindeutige Trennung nach Haartracht oder Mode ist nicht gegeben. So zeigen sich überall Vollbärte, aber nur ein Schnautzer auf (letzte Figur in der Mitte). So dominieren links Turbane; sie sind aber weder die ausschließliche Tracht (es gibt zwei Hermelin besetzte phrygische Mützen), noch sind sie auf diesen Zug begrenzt (die beiden linken Figuren im rechten Zug tragen ebenfalls Turbane). Der Fürstenhut mit Hermelinkrempe taucht z.B. in der Mitte bei der Figur vorne rechts, umgebogene Spitzhüte in der Mitte hinten und im rechten Zug hinter dem König wieder auf. Daneben gibt es in allen Gefolgen lange und unter der Kopfbedeckung versteckte Haarpracht, außerdem Spitzhüte, Kalotten, Bundhauben sowie Kopfbedeckungen mit und ohne Krempe oder Feder. Sie sind in rot, grün, gelb und blau gestaltet. Ganz offensichtlich soll keinem Zug eine bestimmte regionale Herkunft – wie sie bei eindeutigen Zuordnungen durchgeführt werden könnte – zugeschrieben werden. Sicher scheint lediglich, dass es sich um fürstliches Gefolge handelt: kostbare Kopfbedeckungen, mitgeführte Lanzen und (z. T. verlorene) Fahnen legen dies nahe.

Die Landschaft zeigt z. T. felsige Hügel, Wiesen und Bäume. Das Gestein wirkt stets schroff, ist mal grau, mal rötlich oder dunkel-, dann wieder hellbraun. Die Bäume sind einheitlich grün, weisen mal lange, mal kurz Stämme auf, sind z. T. gerade gewachsen, dann wieder kunstvoll gedreht, sie haben lang gestreckte oder fast runde Kronen, sodass auf verschiedene Arten geschlossen werden kann. Eine eindeutige Lokalisierung ist weder durch diese Vegetation, noch durch die (verschiedenen) Gesteinsarten möglich. Vielmehr liegt der Gedanke nahe, dass eine solche bewusst vermieden und das Ereignis der Geburt des Königs Israels¹⁰⁵ ins Universelle übertragen werden soll.

Landschaftlich beachtlich sind zwei weitere Aspekte: Die Grasnarben sind im Vordergrund größer, im Hintergrund kleiner modelliert. So entsteht ein perspektivischer Eindruck, der durch die zur Hälfte vollplastisch ausgearbeiteten Pferde noch verstärkt wird. Schließlich sind zwischen den drei Zügen im Hintergrund zwei Siedlungen zu sehen, die auf je einem eigenen Hügel liegen und mittig durch eine steile Felsformation und je eine Schlucht getrennt sind. Ein serpentinartiger und also offensichtlich steiler Weg führt durch eine Wiese zu beiden

¹⁰⁴ Beim rechten wird es durch ein über den Nüstern laufendes, zweites Band ergänzt. Die Tiere der Begleiter haben je zwei diagonal über das Gesicht verlaufende Bänder, die auf Stirnhöhe mit einem Knopf verbunden sind.

¹⁰⁵ Matthäus 2, Vers 4.

Ortschaften¹⁰⁶ hinauf. Rechts ist eine unbefestigte Stadt zu sehen, links eine, die über eine Steinummauerung mit Palisadengang und einzelnen Wehrzinnen verfügt. Derartige Wehranlagen verdrängten die vorher üblichen Holzbauten und sind ein typisches Kennzeichen spätmittelalterlicher Städte. Die Häuser, allesamt gemauert, haben im links dargestellten Ort nahezu die gleiche Traufhöhe, rechts sind unterschiedliche Geschosshöhen zu sehen.¹⁰⁷ In beiden Siedlungen ist ein Turm mit Eingangstor zu erkennen, zu dem der genannte Weg führt. Für die linke Siedlung ist dies der einzig erkennbare Einlass, bei der rechten haben weitere Gebäude Öffnungen zur Wiese hin. Die Bauweise ist gekennzeichnet durch mehrere Erker, Erker am Turm und verschiedenen Bauten, kleine Wehrgänge und uneinheitliche Fensterformen. So sind sowohl quadratische, ovale als auch romanische Fenster zu finden. Den Hintergrund beider Ortschaften bildet ein Goldgrund, der sich über die gesamte Reliefbreite erstreckt und den ein graviertes Rautenmuster durchzieht. Eine Konturlinie lässt jedoch nach oben, links und rechts einen schmalen Streifen ungravierten Goldgrundes frei, wodurch sich eine Rahmung der Darstellung ergibt.

Holzverwendung und Bearbeitung

Holzart

Das Relief besteht aus drei, maximal 5,9 cm starken Nadelholzbrettern. Zu erkennen ist dies an der nicht gefassten Unterseite. In der Mitte wurde ein Kernbrett mit Markröhre verwendet, an dessen Außenseiten je ein Seitenbrett stumpf angesetzt und verleimt wurde. Der Verlauf der sich markant abzeichnenden Jahrringe lässt den Schluss zu, dass es sich um drei Bretter aus einem Nadelholzstamm handelt: ein Kernbrett mit seinen anliegenden Seitenbrettern. Durch eine mikroskopische Holzuntersuchung¹⁰⁸ konnte Zirbelkiefer analysiert werden. Die Holzart der Rahmung wurde nicht bestimmt. Augenscheinlich handelt es sich um ein Nadelholz.

Konstruktion

Das Relief liegt auf einem Rückbrett (62 x 100,1 x 1,5 cm) und wird oben und beidseitig von einer Rahmenkonstruktion eingefasst. Das Rückbrett setzt sich aus zwei Seitenbrettern mit relativ liegenden Jahrringen zusammen (Abb. 78). Linksseitig ist die Fuge der stumpf aneinan-

¹⁰⁶ Dass es sich bei den Siedlungen nicht um Burgen handelt, kann aufgrund des fehlenden Burgfrieds oder der großen Anzahl an Gebäuden geschlossen werden.

¹⁰⁷ Befestigte Städte wurden ab dem 14. Jahrhundert aufgrund politischer Krisen häufiger und ab den Hussitenkriegen im gesamten Reich üblich. Vgl. ISENMANN, EBERHARD, Die deutsche Stadt im Spätmittelalter, Stuttgart 1988, hier: S. 48-50.

¹⁰⁸ Die Probe wurde am rechten hinteren Rand der Reliefunterseite entnommen.

der gesetzten Bretter zu erkennen. Für die Rahmung wurde je eine Leiste seitlich auf der Vorderseite des Rückbretts stumpf aufgesetzt. Beide sind 3,0 cm stark und maximal 9,9 cm breit, links 59 cm lang, rechts 58,3 cm. Sie wurden von hinten mit geschmiedeten Nägeln am Rückbrett fixiert. Auf die seitlichen Hölzer und das Rückbrett wurde eine 1,5 cm dünne Leiste (max. 99,7 x 5 cm) aufgelegt und vernagelt.

Auf die obere Leiste wurde ein rechteckiger Stab (2 x 3,5 x 99,5 cm) vor das überstehende Rückbrett aufgelegt. Er wird von vier Nägeln und einer Schlitzschraube (\varnothing 0,4 cm, am rechten Rand) am Rückbrett fixiert (Abb. 78).¹⁰⁹

Eindeutige Spuren einer älteren Befestigung sind nicht nachweisbar. Lediglich ein Klötzchen, auf die linke untere Seite aufgeleimt, könnte diesem Zweck gedient haben.

Die verwendeten Nägel besitzen einen langen, viereckigen Schaft und einen bis zu 1,8 cm großen Kopf. Dessen Kopfform variiert zwischen runden vierblättrigen und ovalen zweiblättrigen Prägungen.

Ein Loch (\varnothing 0,5 cm) in dem Felsen der Reliefmitte kann nicht dessen Aufhängung gedient haben, reicht es doch nur durch das Schnitzwerk, nicht aber durch das Rückbrett. Hier ist vielmehr von einer fehlenden Anstückung auszugehen. Ikonographisch gesehen wäre es plausibel, hier den den Königen vorangehenden Stern¹¹⁰ zu lokalisieren.

Bei den Pferdeköpfen des linken bzw. mittleren Königs handelt es sich um Anstückungen. Durch die Fassung zeichnen sich die Fugen ab. Außerdem wurden einige linke Hände der Reitenden, teils mit Attribut, angesetzt. Freistehende Bäume wurden, wie auch die Lanzen der Reiter, separat gearbeitet und gefasst, bevor man sie in das Schnitzwerk einsetzte und verleimte. Die Fahnen wurden ebenfalls geschnitzt. An einer blauen und einer roten Lanze hat sich noch je ein breiter Holzspan erhalten. Die blaue Fahne ist 4 cm breit, die rote 3,4 cm; beide sind nicht einmal einen Millimeter stark.

Weitere Anstückungen sind nicht zweifelsfrei abzulesen. Gemäß der Untersuchung der Darstellung ‚Flucht nach Ägypten‘ steht jedoch zu vermuten, dass Details wie Hutfedern, Erker und Zinnen der Gebäude angesetzt sind.

Obwohl das Relief nur im Hintergrund des Schreins zu sehen ist, wurde es vom Bildhauer sorgfältig ausgearbeitet: angefangen von den unterschiedlichen Blattarten der Bäume und den in feinen Locken gestalteten Haaren, über ausgearbeitete Augen, Nasen und Münder oder die

¹⁰⁹ Das Relief ist heute rückseitig durch zwei Schlitzschrauben (\varnothing 0,8 cm) mit den Seitenwänden des Schreinhintergrunds verbunden. Unten liegt es auf einer neueren, mit Schlitzschrauben an die Nischenrückwand angeschraubten Leiste auf. Auf die obere Leiste wurden noch zwei Holzklötzchen (max. 3 x 4 x 2,5 cm) aufgelegt und mit dem rechteckigen Stab verleimt. Sie sind der Schräge der Seitenwände entsprechend abgefast und stabilisieren so das Relief seitlich.

¹¹⁰ Vgl. Matthäus 2, Vers 2.

mit Hufeisen beschlagenen Pferde bis zu den Fenstern und Türen der Gebäude im Hintergrund. Ferner ist die Stofflichkeit der Königsgewänder durch Form und Faltenverlauf bereits angelegt. Um die perspektivische Wirkung zu verstärken, wurden die Grasnarben im Vordergrund größer, im Hintergrund kleiner geschnitzt. Zudem erreicht der Bildhauer die enorme räumliche Wirkung des Reliefs durch teils vollplastisch ausgearbeitete Elemente, wie z. B. die Köpfe der Könige, die Pferdekörper und die Bäume.

Holzbearbeitung

Das Rückbrett und die Leisten der Rahmung wurden mit einer Säge zugeschnitten, die eine raue Holzoberfläche hinterließ. Einzelne Sägeschnitte sind noch gut an den Seiten des Rückbrettes zu erkennen. Dessen Rückseite ist geprägt von muldenförmigen Spuren eines Hobels. Die seitlichen Rahmenleisten weisen eine glatter gehobelte Oberfläche auf. Das Abschrägen ihrer Vorderseiten erfolgte mit einem flachen Eisen.

Das detailliert ausgearbeitete Relief wurde vom Bildhauer mit sehr feinen Schnitzseisen mit v- und u-förmiger Klinge ausgearbeitet. Spuren dieser Werkzeuge lassen sich nur an wenigen Einzelheiten ablesen. Feine v-förmige Eisen müssen für die teils diffizilen Faltenverläufe der Gewänder oder Konturen verwendet worden sein. Haare und Grasnarben wurden mit großen (0,5 cm) und kleinen (0,3 cm) Hohleisen strukturiert. Zudem muss der Bildhauer für Darstellungen wie die Nüstern der Pferde mit einem spitzen, sehr feinen Gegenstand gebohrt oder gestochen haben.

Fassung

Gewebe- und Wergkaschierung

Die Fugen der zusammengesetzten drei Bretter des Werkblocks zeichnen sich heute kaum auf der gefassten Vorderseite ab. Nur am rechten Wiesenhügel lässt sich eine Fuge zwischen der Stadt und dem Wald links davon erahnen. Aufgrund des guten Erhaltungszustandes steht zu vermuten, dass Ansatzfugen mit Gewebe kaschiert wurden.

Grundierung

Eine Vorleimung ist nicht ersichtlich. Vorderseitig wurde auf das Rückbrett im oberen Drittel eine mehrschichtige, dicke, weiße Grundierung aufgetragen. Sie folgt der Form des Reliefs und reicht etwa 5 cm unter den oberen Rand.¹¹¹ Die Rückseite weist dagegen nur eine dünne

¹¹¹ Die an Glanzvergoldungen des Retabels übliche rosafarbene Schicht ist auf der Grundierung in den einsehba-
ren Partien nicht zu erkennen.

Grundierung auf. Die seitlich und oben angesetzten Leisten wurden auf der dem Relief zugewandten Seite ebenso dünn grundiert. Das Schnitzwerk zeigt ebenfalls jene dünne, weiße und flächendeckende Grundierung. Auf ihr ist im Reliefhintergrund unter der grünen, grauen und braunen Fassung an Ausbrüchen eine dicke Leimschicht zu erkennen.

Gravierung und Tremolierung

In die Grundierung des Rückbrettes wurde vorderseitig durch schräge, parallel verlaufende Linien ein Rautenmuster graviert. Durch die Rauten (8 x 3 cm) verläuft mittig eine Vertiefung, die an eine Mittelfalte erinnert. Um das Rautenmuster wurde im Abstand von 1,5-1,8 cm von den Außenseiten eine Umrisslinie eingraviert, die die Musterfläche mit einem glatten Grund rahmt.

Metallaufgabe

Für die Vergoldung des Rückbretts wurde, dem Verlauf des Reliefs folgend¹¹², rotbraunes Poliment mindestens zweischichtig und deckend aufgetragen. Auf dem Poliment wurde Blattgold angeschossen und poliert. Unter dem Relief wurde auf eine Fassung verzichtet. Die Königsmäntel, der Wams des Mohren sowie Säume, Kronen und die Prunkpokale sind matt vergoldet (Abb. 79). Ebenso besitzen das Zierwerk der Geschirre der vier rechten Pferde und das gesamte Zaumzeug der beiden linken Pferde eine Blattmetallaufgabe. Auf einer hellbraunen, leicht glänzenden Schicht liegt hier eine unpolierte Blattgoldauflage. Dieser Fassungs Aufbau findet sich zudem im Hintergrund auf dem Grasnarbengrund unterhalb der Städte (Abb. 80).

Farbfassung

Rot Mit einer feinpigmentierten roten Farbe wurden Lanzen, Hüte, Gewänder und das Zaumzeug der rechten Pferde deckend gestaltet. Auf einigen dieser roten Malschichtflächen (wie Mantelsaum und Kragen des mittleren Königs) wurde der Farbton durch eine feinpigmentierte, dünne, aber kräftig rote Schicht intensiviert. Oberflächenglanz, Transparenz und das feine Craquelé zeichnen sie als Farblack aus. Damit wurde die Kleidung des dunkelhäutigen Königs, die Kronen der beiden anderen und das Zaumzeug des linken Pferdes gelüstert (Abb. 81 und 82). Zudem wurde der rote Farblack auch direkt auf die Grundierung aufgetragen: das Untergewand des Königsbegleiters in der Mitte wie der Wams des Reiters neben dem rechten Herrscher wurden auf diese Weise in einem hellen roten Farbton gestaltet.

¹¹² Die Fassung reicht teils bis zu fünf Zentimeter unter das Relief. Andererseits wurde sie, wie am mittig hochragenden, heute leicht nach rechts verschobenem Felsen zu sehen, sehr knapp beschnitten.

Gelb Turbane, Mützen und Federn wurden mit einer hellen, feinpigmentierten, gelben Farbe bemalt.

Blau Mit einem feinpigmentierten, mit Weiß ausgemischten, grünlichen Blau wurden alle blauen Malschichtpartien gefasst: die Hüte, das Zaumzeug der mittleren Pferde und der Mantel des rechten Reiters im mittleren Zug.

Grün Eine hellgrüne, feinpigmentierte Farbe, teils bläulich erscheinend, wurde deckend auf alle grünen Fassungspartien wie Wiesen, Baumkronen und einzelne Hüte aufgemalt. Auf dieser Farbschicht liegt eine dünne, intensiv grüne Schicht, deren Oberflächenglanz und Transparenz einem Farblack entspricht. Eine Ausnahme stellen die Hüte, die keinen Farblack aufweisen und der Grasnarbengrund um die Städte dar. Hier befindet sich auf einer Blattgoldauflage nur eine Schicht des Farblack ähnlichen Grüns. Dadurch wird ein grün schimmerndes Erscheinungsbild der Wiesenhügel ‚in der Ferne‘ erreicht.

Städte Die Dächer der Häuser wurden in kräftigen, feinpigmentierten Farben gefasst, neben Rot und Blau auch in Grün, z. T. sogar mit einer, heute verschwärzten, Metallaufgabe, vermutlich Zwischgold.¹¹³ Die Gebäude wurden mit weiß ausgemischten, feinpigmentierten Farben, wie Hellgelb, rötlichem Hellbraun und Grau flächig bemalt. Das Mauerwerk ist durch die mit weißen Konturlinien aufgesetzten Fugen vorgestellt. Fenster und Türen wurden mit schwarzer oder brauner Farbe herausgearbeitet.

Inkarnat Die Gesichter im Vordergrund wurden mit einem hellrosafarbenen, die im Hintergrund mit einem orangerosafarbenen Ton flächig koloriert. Schwarze wurden mit feinpigmentierter, dunkelbrauner Farbe gefasst. Alle Münder sind mit einem feinpigmentierten roten Farbton betont, die Augen sind durch eine schwarze Pupille und Oberlidkontur angelegt und mit einem weißen Lichtpunkt akzentuiert. Teils wurden Augenbrauen mit einem Pinselstrich aufgesetzt.

Grau, Braun und Schwarz Die gelockten Haare der Reiter wurden in verschiedenen, feinpigmentierten Brauntönen – von gelblich hellbraun bis rötlich dunkelbraun – gefasst. Nur der dunkelhäutige König trägt schwarze Haare, die des mittleren sind bläulich-grau.

Alle Pferde wurden mit weiß ausgemischten, feinpigmentierten Farben deckend bemalt. Die zwei linken mit einem Weiß, das an Nüstern und Hufen nass in nass mit brauner Farbe ausgemischt wurde. Die mittleren Pferde wurden braun gefasst. Dabei variiert der Ton des Linken ins Rötliche. Diesem wurde mit Weiß eine Scheckung auf der Brust und den Nüstern aufgesetzt. Die Fesseln beider Tiere sind in Weiß changierend ausgearbeitet.

¹¹³ Zu erkennen ist diese Metallaufgabe in der rechten Stadt, am Dach des Erkers rechts neben dem Turm.

Auf ihrer linken Flanke sind die Pferde grau gefasst. Der Grauton variiert zwischen bräunlich und bläulich. Die Farbe wurde zudem nicht, wie bei den anderen, flächig, sondern pastos zur Fellimitation in Tupfen oder kleinen Kreisen strukturiert. Beine und Nüstern des hinteren Pferdes wurden von unten aus changierend mit Schwarz gestaltet, die Mähnen deckend bemalt. Das Maul des vorderen Pferdes wurde leicht mit Rosa abgetönt.

Die Mäuler und Nasenlöcher aller Pferde sind rosafarben akzentuiert. Mit schwarzer Farbe wurden sämtliche Hufe als auch die Augen mit Pupillen, Oberlidkontur und Augenbrauen in schwungvollen Pinselstrichen gestaltet. Neben einem weißen Lichtpunkt erhielten die Pferdeaugen eine rosafarbene Unterlidkontur.

Die Felsen wurden mit Weiß ausgemischten, feinpigmentierten Farben, deckend bemalt. Dabei schwankt ihre Farbigkeit vom Dunkelbraun im Vorder- und Mittelgrund über ein rötliches Hellbraun auf der rechten Seite bis hin zu einem rosafarbenen¹¹⁴ Felsblock, der zentral im Hintergrund aufragt und zu hellgrauen¹¹⁵ Felsformationen an den Seiten.

Der linke Weg wurde mit einer bräunlich-hellroten Farbe bemalt. Die anderen Wege und die sich auf die Hügel schlängelnden Pfade, wurden hingegen hellbraun gefasst. Dabei trug der Fassmaler die Farbe im Hintergrund nach oben immer lasierender und damit heller auf und steigerte so die Tiefenwirkung.

Rahmung Die grundierten Innenseiten der Reliefrahmung wurden mit einer grobkörnigen blauen Farbe mit grünen Einschlüssen bemalt. Der Anstrich der Rahmenleistenvorderseiten mit einer kräftigen roten, feinpigmentierten Farbe folgte.

Abfolge der Arbeitsschritte

Nach dem Schliff der Grundierung wurden zunächst die Mattvergoldungen ausgeführt. Es folgte der Hintergrund mit Steinen, Felsen und Städten, daraufhin die Fassung der Königszüge und als letztes folgten die grünen Malschichtpartien des Hintergrundes. Bei den Königszügen wurden erst die Inkarnate, dann die anderen Farbflächen angelegt. Der Fassmaler arbeitete rational: zuerst alle gelben Malschichten, dann die roten, blauen und zuletzt die grünen.

Überzüge

Ein verbräunter Überzug hat sich vor allem in den Tiefen grüner Grasflächen oder Baumpartien sowie auf den blau gefassten Gewändern gesammelt. Er verfälscht die Farbigkeit so, dass die blauen Malschichten heute dunkelgrün erscheinen. Auf den übrigen Oberflächen ist ein

¹¹⁴ Feinpigmentiertes Weiß mit einzelnen roten Einschlüssen.

¹¹⁵ Feinpigmentiertes Hellgrau mit einzelnen blauen Einschlüssen.

gräulicher Überzug zu erkennen, der jedoch nur auf den Höhen liegt und sich nicht in die Tiefen abgelagert hat.

Veränderungen

Das Relief weist weder in seinem Aufbau, noch in seiner Farbfassung Veränderungen auf. Lediglich abgebrochene Teile wie Hutfedern, Lanzen oder der Fels mittig im Hintergrund wurden wiederverleimt und die Ansatzfugen punktuell retuschiert. Ein verloren gegangener Baum in der Reliefmitte bedingte eine partielle Übermalung des Grasnarbengrundes mit einer bläulich-grünen, mit weiß ausgemischten, feinpigmentierten Farbe. Auf dieser Übermalung liegt kein Überzug.

Schreinflügel

Maße

Linker Schreinflügel:	Höhe: 175,4 cm	
	Breite: 70,7 cm	
	Tiefe: 6,2 cm	
Rechter Schreinflügel:	Höhe: 174,8 cm	mit Anschlagsleiste: 175,2 cm
	Breite: 72,4 cm	73,4 cm
	Tiefe: 6,1 cm	7,3 cm

Die Maße sind inklusive der Rahmung gemessen. Die Rahmenbreite beträgt um die 7,5 cm.

Beschreibung

Beide Flügel des Retabels sind zwar nicht identisch, aber ähnlich aufgebaut, sodass sich eine zusammenfassende Beschreibung anbietet. Sie erstreckt sich auf die oberen Flügelbereiche sowie deren Hintergründe (Abb. 1, 2).¹¹⁶ Die ikonographischen Unterschiede der beiden innenseitigen Heiligenfiguren bedingen – der unterschiedlichen Haltung, Attribute und Deutung wegen – eine separate Beschreibung. Für die Außenseiten (Abb. 83, 88) werden diese Schritte analog vorgenommen.

Beide Flügel zeigen innen je eine weibliche Heiligenfigur im Relief. Das obere Viertel der Flügel wird von einem Rankenwerk eingenommen. Dahinter schließt sich ein Goldgrund an, der den Figuren bis knapp auf Schulterhöhe reicht. Ihm folgen an der Rückwand ein Brokat mit Fransen bis auf etwa Kniehöhe, die Wiese, auf der die Figuren stehen, und eine separat gerahmte mit einem Schleierbrett geschlossene Fläche.

Die innenseitige Rahmung entspricht in ihren beiden äußeren Leisten exakt derjenigen des Schreins: Sie besteht aus einer umlaufenden, schmalen, roten Leiste mit nach innen anschließender, gerader Goldleiste mit quadrierter Struktur. Letztere erscheint heute, anders als beim Schrein, als graue Prägemasse. Die Blattmetallauflage fehlt vollständig. Unten setzt ein – über die gesamte Flügelbreite laufendes – goldenes Gesims in Form eines verkehrt steigenden Karnies das Schleierbrett vom Hauptfeld der Flügel ab. Es ist vergoldet und baut sich aus ineinander verschränkten Bogensegmenten auf, deren Binnenflächen mit Drei- und Vierpässen gefüllt sind (Abb. 87). Die vergoldete Rahmung des Schleierbretts scheint sich oberhalb des

¹¹⁶ Sind die Befunde nicht ausdrücklich als nur für eine Seite gültig gekennzeichnet, erheben sie für beide Flügel Anspruch auf Gültigkeit.

Gesimses fortzusetzen: Ein vergoldetes, fallendes Karniesprofil schließt die oben beschriebene Rahmung nach innen ab.

Im Inneren setzt sie sich in einem vollplastisch geschnitzten Rankenwerk fort, das die Heiligen auf drei Seiten umfängt. Unten wächst es rechts wie links der Skulpturen aus einem vergoldenen turmartigen Aufbau heraus. Dieser steht auf kleinen Sockeln, die ihrerseits auf dem Gesims aufsetzen. Die Sockel sind heute verschwärzt. Die seitlichen Astranken winden sich aber nur leicht. Ihr Blattwerk beginnt dünn und wird nach oben zunehmend dichter. Kurz oberhalb der bekrönten Häupter verbinden sich beide Äste zu einem dichten, vielfach durchdrungenen und üppig ausgestalteten Blattwerk (Abb. 93).

Die Blattranken entsprechen in ihrer Form denen des Schreinschleierwerks, sind aber größer. Zentral prangen je vier Blüten, von denen die inneren beiden rot, die äußeren grün gelüstert sind. Ihre Blattformen sind unterschiedlich und wechselseitig von vorne und von hinten zu sehen. Der Blütenstempel ist jeweils einmal länglich, und einmal rund ausgearbeitet.¹¹⁷

Das Granatapfelmuster des Goldgrunds ist in versetzter Reihe graviert und spart die Nimben der Figuren aus. Darunter folgt ein Wandbehang mit Brokatimitation. Sein heute grünlich-graues Erscheinungsbild täuscht: Ursprünglich war er gold mit blauem Muster. Dieses Muster ist in Resten vorhanden. Unten, etwa auf Höhe der Oberschenkel der Figuren, hat der Brokat einen roten Fransensaum, darunter folgt ein blauer Streifen, der ihn vom grünen Grasnarbengrund der Reliefs trennt.

Proportionen, Aufbau und Farbgebung beider Flügel entsprechen sich. Dargestellt sind vom Betrachter aus gesehen links die hl. Katharina von Alexandrien, rechts Christina von Bolsena. Katharina steht aufrecht und ist dem Betrachter nahezu frontal zugewandt. Die Heilige trägt einen weiten Umhang, den sie mit ihrer linken Hand locker vor dem Leib zusammenhält. Nur ihre Hände und ihr rechter Unterarm sind zu sehen, der restliche Körper wird durch das Gewand verdeckt.

Das Gesicht (Abb. 85) ist leicht nach links gewandt, drei Falten am linken Hals verdeutlichen die leichte Kopfneigung. Die Augen sind halb geschlossen und blicken auf die Figur Christi im Schreinzentrum. Der Mund ist geschlossen, die offen getragenen Haare wallen beidseits in langen Strähnen über die Schultern herab. Eine kürzere Haarlocke fällt rechts vor die Brust. Die Haartracht war bis ins späte 15. Jahrhundert bei der Darstellung nicht-ordensgebundener Heiliger ebenso üblich wie die Bekrönung.¹¹⁸ Hier ist diese mit roten und grünen Edelsteinen besetzt. Ob sie nur Sinnbild ihres Martyriums oder Teil ihrer fürstlichen Tracht ist, kann nicht

¹¹⁷ Auf dem rechten Flügel ist es die dritte Blüte von links, auf dem Linken die äußerst linke Blüte, die einen länglichen Stempel hat.

¹¹⁸ BRAUN, JOSEPH, Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst Berlin⁴1992, S. 800 f..

entschieden werden, da Katharina königlicher Abstammung war.¹¹⁹ Auf die gestalterische Tradition des Mittelalters weist darüber hinaus das bodenlange, den Körper nur lose umhüllende Kleid sowie die Spange, die den Mantel vor der Brust zusammenhält hin.¹²⁰ Die Mantelaußenseite ist golden, das Futter rot gestaltet. Die Säume sind mit regelmäßigen, vierblättrigen Blumenmustern graviert (Abb. 86). Das darunter liegende, brokatierte Kleid der Heiligen hat goldene Säume und zeigt als Inschrift in gravierter Minuskel die Worte „Maria“ (am Ärmel) und „Sancta Kathari[...] ora pro no[...]“. Katharinas linker Arm ist rechtwinklig vor den Körper gezogen, fixiert dort den Mantelbausch und hält zugleich ein grünes Beutelbuch – Attribut ihrer Gelehrsamkeit.¹²¹ Katharinas rechter Arm ist zur Seite gestreckt, die leicht abgeknickte rechte Hand umfasst locker das Schwert, das ihr seit dem späten 13. Jahrhundert häufig als Attribut beigegeben ist¹²² und das an ihre Enthauptung auf Befehl Kaiser Maxentius erinnert.¹²³ Der Oberarm ist durch den Mantel verdeckt, der anschließend unter ihm hindurch wieder vor den Körper geführt und dort, durch die linke Hand gehalten wird. Die Gewänder sind aufwändig aber flach gestaltet, fallen mit scharfkantigem Faltenwurf zu Boden, um sich dort zu stauchen. Unter ihrem, durch Mantel und Kleid verdeckten, rechten Fuß wird ein Drittel eines mit Messern bewehrten aber zerbrochenen Rades sichtbar. Durch Kaiser Maxentius zur Marter der Katharina herangeschafft, wurde es der Legende nach durch Blitz und Donner zerstört,¹²⁴ weshalb es zerborsten dargestellt wird. Dass es unter dem Fuß der Heiligen liegt, weist auf die Überwindung der Tortur.¹²⁵

Anders als die hl. Katharina ist Christina von Bolsena nicht aufgrund von Attributen zu identifizieren. Das ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert: Zum einen unterscheidet sie sich damit von Katharina, der gleich drei solcher Attribute beigegeben werden. Zum anderen hatte sie der Legende nach einen langen und metaphernreichen Leidensweg, der in den Darstellungen häufig Niederschlag fand.¹²⁶ So bleibt die Inschrift an ihrem Gewandsaum der einzige Hinweis auf ihre Identität: „M Mate“ ist auf dem linken Ärmel zu lesen und „Sancta Kristina pro“ auf dem Mantelsaum zu ihren Füßen. Da zwischen „Kristina“ und „pro“ sowie im Anschluss daran Faltenwürfe nicht ausgeführte Beschriftungen verdecken, erscheint ein paralleler Aufbau zur Inschrift bei Katharina plausibel. Demnach verweist der Name auf sie selbst.

¹¹⁹ Katharina ist die Tochter des Königs von Cypern; KELLER, S. 352.

¹²⁰ BRAUN, 1992, S. 801.

¹²¹ LCI, Bd. VII, S. 200. Katharina hatte durch ihre Gelehrsamkeit u. a. 50 von Kaiser Maxentius Philosophen zur Konversion zum Christentum bewegt.

¹²² LCI, Band III, S. 290.

¹²³ KELLER, 1996, S. 353.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Auf weitere übliche Triumphzeichen – etwa einen überwundenen Kaiser zu ihren Füßen – verzichtet der Künstler.

¹²⁶ Vgl. hierzu LCI, Bd. V, S. 492-495.

Christinas Gewand ist dem der Katharina sehr ähnlich. Auch sie trägt einen goldenen Umhang. Er ist lediglich auf der Innenseite grün statt rot gefasst. Gegensinnig zu Katharina, läuft er hier über ihren linken Oberarm, tritt auf Höhe des Ellenbogens unter diesen, um von dort vor den Körper gezogen zu werden. Christina hält ihn – wieder gegensinnig zur hl. Katharina – mit ihrer rechten Hand fest. Sie greift dabei allerdings auf Höhe der rechten Hüfte locker um den Saum, statt diesen an den Körper zu pressen. Insgesamt ist der Mantel weiter geschnitten als jener auf dem linken Flügel. Er fällt dementsprechend großzügiger diagonal vor der rechten Hälfte der Heiligen zu ihrem linken Fuß herab und staucht sich voluminöser auf dem Boden. Gemeinsam sind beiden Gewändern die Säume mit graviertem Blumenmuster am Mantel sowie das brokatierte Kleid mit goldenen Säumen und den erwähnten gravierten Minuskeln (Abb. 91). Es ist ebenfalls bodenlang und staucht sich auf der Plinthe. Da der Mantel durch keine Spange zusammengehalten wird, liegt der gold gefasste Ausschnitt, den zentral ein grüner Edelstein mit vier Perlen ziert, offen. Das lange, offene Haar fällt beidseitig über die Schultern bis unterhalb der Ellenbogen und charakterisiert Christina als heilige Jungfrau.

Ihr Haupt ist nach links aus dem Retabel hinaus gewandt. Auf diese Kopfneigung weisen wiederum Falten auf der linken Seite des Halses (Abb. 90). Der linke Arm ist vor die Brust erhoben, die Hand nach oben abgeknickt, die Handfläche zum Betrachter hin offen (Abb. 91). Da in der jetzigen Fassung lediglich der Daumen seine ursprüngliche Position besitzt, kann über die ursprüngliche Fingerhaltung nur gemutmaßt werden. Ob dieser Gestus der einer Segnenden ist – wie MÜLLER behauptet¹²⁷ – ist somit spekulativ. Christinas rechter Arm ist rechtwinklig nach vorne abgeknickt. Mit der Hand greift sie, wie erwähnt, den Mantel so, dass ihr Unterkörper, wie bei dem Pendant auf dem rechten Flügel, überwiegend verdeckt ist. Die strukturellen Analogien beider Figuren sind also nicht nur durch den dargestellten Typus, gekrönte, weibliche, jungfräuliche Märtyrerinnen, evident. Sie werden durch den gleichen Aufbau der Flügel und deren Gestaltung von den Proportionen bis zur Farbgebung sichtbar.

Die Zusammengehörigkeit der geschlossenen Flügel ist ebenso offensichtlich: Über den von der Innenseite bekannten, identischen Hintergrund oder die Korrespondenzen der Figuren hinaus, werden nun auch die Standflächen und die Rahmung als durchgehend wahrgenommen, da die Flügel hier nicht durch den Schrein getrennt werden, der Eindruck einer Einheit

¹²⁷ Theodor Müller, *Bildwerke*, 1959, S. 84.

somit verstärkt ist. Wiederum gelten die folgenden Beobachtungen für beide Flügel, sofern sie nicht explizit als auf einen der beiden bezogen gekennzeichnet werden.¹²⁸

Die breite, rote Rahmung wird oben und an den Seiten von einer blauen Hohlkehle mit anschließender schmaler, gelber Schräge nach innen abgeschlossen. Auf der roten Farbe beobachtet man schwarz erscheinende Schablonierungen, wechselweise in Blüten- und Rankenform (Abb. 101). Die Schablonenform der Blüten entspricht derjenigen, die auf der Predella zum Einsatz kam. An der Unterseite besteht die Rahmung nur aus einer roten Leiste mit breiter, gelber Schräge. Der linke Flügel besitzt überdies eine Anschlagleiste mit einem zentrierten Profil. Dieses wird durch ein rotes, gerades Blatt gebildet, das zu beiden Seiten mit einer blauen Hohlkehle und anschließender gelber Schräge abschließt.

Wie die Innen-, so ziert auch die Außenseite beider Flügel oben ein Rankenwerk (Abb. 94, 102). Hier ist es gemalt, weniger komplex als innen und lichter (Abb. 104). Blätter und Äste sind nicht annähernd so stark ineinander verwoben. Dadurch bleibt der blaue Grund, der etwa das obere Viertel der Flügelinnenfläche einnimmt, auch durch die Blätter hindurch gut sichtbar. Das Rankenwerk erscheint heute ockerfarben und ist mittels weißer Licht- und schwarzer Schattenschraffuren und -konturen plastisch ausgearbeitet.

Die Figuren hinterfängt ein brokatierter Wandbehang mit grünem Fransensaum. Es folgt der perspektivisch gestaltete Fußboden, auf dem die Figuren stehen. Aus quadratischen Fliesen bestehend, scheint deren mal graue, mal braune Färbung keinem festen Muster zu folgen. In der Tiefe geht ihr Farbton in ein einheitliches Dunkelgrau über. Vorne schließt der Boden mit einem Gesims, ebenfalls in dunklem Grau, ab. Darauf stehen in gotischen Minuskeln die Inschriften „sanctus quiricuss (Abb. 100) sancta Julita“ (auf dem linken Flügel) bzw. „Jhesus sancta Anna sancta maria“ (rechts).

Im Folgenden sollen zunächst die heilige Julitta, dann die Personen auf dem rechten Flügel beschrieben und ikonographisch eingeordnet werden (Abb. 94).

Julitta steht dem Betrachter frontal zugewandt. An ihrer rechten Hand führt sie Quiricus, ihren Sohn. Ihr Gewand ist hochgeschlossen und lässt lediglich Gesicht und Hände frei. Ihr Blick ist nach unten auf ihr Kind gerichtet. Der Mund ist leicht geöffnet. Ihren linken Arm hat Julitta nahezu rechtwinklig vor den Bauch gezogen, um mit dem Unterarm den umgeschlagenen Mantel an ihren Oberkörper zu drücken (Abb. 97). Ihr rechter Arm ist leicht nach außen abgewinkelt, an der Hand hält sie das Kind. Ihr Haar wird vollständig von einem weißen Schlei-

¹²⁸ Der Stringenz wegen werden die Flügel auch im geschlossenen Zustand aus Sicht des Betrachters beschrieben.

er bedeckt, dessen Spitzen knapp unter dem Kinn zusammengezogen sind. Darunter trägt sie einen grünlich abgetönten Wimpel, der den Hals zu verhüllt. Den Kopf umschließt ein goldener Nimbus, der durch zwei schwarze, parallele Linien konturiert ist. Für die mittelalterliche und nachmittelalterliche Kunst war dies die typische Tracht einer verheirateten Frau. Sie unterscheidet sich lediglich durch die Kopfbedeckung von einer heiligen Jungfrau.¹²⁹ Entsprechend ist, wie bei den Figuren der Flügelinnenseite, auch das Gewand der heiligen Julitta weit geschnitten. Der hellrote Umhang besitzt ein kräftig rotes Futter. Er fällt zu ihrer rechten Seite schwer und glatt herab, während er links auf Hüfthöhe wieder nach oben gezogen und durch ihren Unterarm in Bauchhöhe an den Körper gedrückt wird. Von dort fällt er in überwiegend senkrechten Faltenverläufen nach unten. Das blaue Kleid ist bodenlang und hoch unterhalb der Brust gegürtet. Der schmale, schwarze Gürtel schließt mit einer feinen, rechteckigen Schnalle. Von den spitzen, schwarzen Schuhen erblickt der Betrachter lediglich die Kappe. Ihren Sohn Quiricus, umgibt ein Nimbus gleicher Form; er ist freilich den Proportionen entsprechend kleiner und zeigt innen eine Bogenverzierung (Abb. 99). Der Junge hat aus der Stirn gekämmtes, blondes, gelocktes Haar, das bis auf die Schultern reicht. Der Kopf ist leicht nach oben, der Blick nach vorne gerichtet. Gesicht und Gestalt entsprechen nicht dem Dreijährigen, von dem die Legende erzählt.¹³⁰ Er ist mit einem bodenlangen, roten Mantel bekleidet, dessen Säume mit braunem und dessen Schultern mit dunklem Pelz besetzt sind. Aufgrund der Schrittstellung zeichnet sich sein rechtes Bein durch den Stoff hindurch ab, der spitze Schuh ist bis zum Spann zu erkennen. Sein Körper ist zur Schreinmitte hin ausgerichtet. In seiner Rechten hält der Junge einen Palmzweig zum Zeichen seines Martyriums. Der andere Arm ist gestreckt nach oben zur Hand der Mutter geführt.

Der heiligen Julitta selbst sind keinerlei Attribute beigegeben, möglicherweise, weil über ihre Vita mit Ausnahme der Verurteilung kaum etwas bekannt ist.¹³¹

Auf dem rechten Außenflügel ist die Darstellung der Anna Selbdritt zu sehen (Abb. 102). Der zentralen Anna sind Maria rechts und Christus links zugeordnet. Auffällig sind die Größenverhältnisse: Anna wird groß und als Erwachsene dargestellt, Maria deutlich kleiner mit jugendlichem Aussehen – sie reicht ihrer Mutter bis knapp zur Hüfte –, Christus noch kleiner als Kind. Ein Mutter – Kind Verhältnis lässt sich zwischen Maria und Jesus weder aufgrund der Größe, noch aufgrund ihrer An- und Zuordnung erkennen. Anna steht aufrecht und fast frontal zum Betrachter, Maria und Jesus sind ihr jeweils leicht schräg stehend zugeordnet: Maria mit ihrer linken Schulter zum Betrachter, Jesus mit seiner rechten. Alle drei Figuren

¹²⁹ Braun, 1992, S. 802.

¹³⁰ BRAUN, 1992, S. 394 und LCI, Bd. VII, S. 245.

¹³¹ LCI, Bd. VII, S. 242.

werden durch Nimben als Heilige gekennzeichnet, wobei derjenige Annas dem der Julitta entspricht, jenem der Maria der zweite konturierende Innenkreis fehlt und der von Jesus drei strahlenartige, rote Verzierungen aufweist.

Anna trägt die gleiche Kopftracht wie Julitta, nur dass der Schleier über ihre Schultern hängt, statt unterm Kinn zusammengezogen zu werden (Abb. 105). Der Wimpel ist diesmal leicht rötlich abgetönt. Ihr roter Umhang liegt auf den Schultern auf und zeigt ein grünes Innenfutter. Er hängt zu ihrer linken Seite schwer, in geraden Falten herab und wird an ihrer Rechten auf Höhe der Hüfte in weitem Schwung bis fast unter ihre linke Achsel gezogen. Etwa auf Höhe der Brust drückt Anna das Ende des Umhangs mit ihrer angewinkelten Linken an den Körper (Abb. 106). So fällt er unterhalb des Armes in schrägen Falten und sich einmal umschlagend nach unten. Unter dem Mantel trägt sie ein brokatiertes Kleid mit blauem Muster. Die Säume sind am unteren Rand mit breiten, an Armen und Hals mit schmaleren Hermelinstreifen besetzt und weisen Anna damit als eine vornehme Gestalt aus. Beide Arme sind rechtwinklig vor den Körper gezogen, um dort ein aufgeschlagenes Buch zu halten, das sie als Erzieherin Marias ausweist. Dessen Textspiegel erweckt nur den Eindruck einer Schrift. Von den Schuhen sind unter dem bodenlangen Kleid lediglich die schwarzen Spitzen zu erkennen. Die jugendliche Maria trägt ein blaues, untailliertes Kleid, das deutlich länger als bodenlang ist. In dem weiten Ausschnitt wird ein halbtransparentes Tuch sichtbar, das um den Hals liegt. Die blonden, gelockten Haare fallen über ihre Schultern dicht auf dem Rücken hinab. Der hohe Haaransatz ist ein Tribut an die zeitgenössische Mode des späten 15. Jahrhunderts. Der Maler zeigt Maria im stillen Gebet: den Mund geschlossen, den Blick über ihr Kind in die Ferne schweifend, die Hände vor der Brust flach zum Gebet zusammengeführt.

Zur Schreininnenseite hin steht Jesus an der Seite Annas (Abb. 107). Er hat kurzgelocktes, blondes Haar und trägt einen rosafarbenen Mantel, der nur am Ausschnitt zusammengehalten zu werden scheint; von dort öffnet er sich v-förmig nach unten und lässt den Blick auf den demonstrativ nackten Körper frei. Der Halsausschnitt ist einfach und rund, die Ärmel weit geschnitten. Der Tradition von Spätmittelalter und Renaissance folgend¹³², ist das Kind unter dem Mantel nackt. Aus weit geöffneten Augen richtet sich sein Blick auf die Mutter. Speckfalten am Hals und an den Beinen sowie der vorgewölbte Bauch entsprechen der Darstellung eines Kindes. Damit kontrastieren die langen Finger, die langen, im Vergleich zum Bauch geradezu staksigen Beine oder der tänzelnd vorgestellte rechte Fuß. Auch die Fingerhaltung deutet auf eine Stilisierung: Christus hält seinen rechten Arm angewinkelt auf Brusthöhe und seinen linken Unterarm mit der Hand im Segensgestus.

¹³² LCI, Bd. V, S. 185.

Im Gegensatz zu Maria signalisiert die Haltung Christi Offenheit. Damit wird auf der Flügelaußenseite die Haltung des Neugeborenen aus der Anbetungsgruppe wiederholt: Zwei Mal hat der Erlöser seine Arme zum Zeichen der Unschuld wie der Gnade auf seine Umwelt gerichtet, zwei Mal sind die Hände nicht zur Faust verschlossen – wie man es von einem Kleinkind eigentlich erwartet.

Holzverwendung und Bearbeitung

Holzart

Die Holzart der beidseitig gefassten Flügel konnte anhand von Holzproben bestimmt werden. So wurden exemplarisch am rechten Schreinflügel das Relief der hl. Christina, der Dübel im Kopf der hl. Christina und das Rankenwerk untersucht.¹³³ Gemäß der mikroskopischen Holzanalyse bestehen Relief und Rankenwerk aus Zirbelkiefer (Arve). Für den Dübel wurde hingegen das härtere Holz einer Lärche verwendet. Das für die Rahmenkonstruktion verwendete Holz wurde nicht mikroskopisch bestimmt. Holzichtige Fehlstellen an den Unterseiten der Rahmen zeigen die für Nadelhölzer charakteristischen Farb- und Härteunterschiede innerhalb eines Jahresrings.

Konstruktion

Die Tafeln der Flügel sitzen in Nutleistenrahmen (Abb. 204). Da die Holztafeln keine Risse zeigen, die auf Brettungen verweisen, ist jeweils von einem durchgehenden Brett auszugehen, dessen Breite jedoch höchst ungewöhnlich erscheint. Eine weit geöffnete Fuge zwischen Tafel und Rahmung am oberen Rand des linken Flügels erlaubt es, die Tiefe einzuschätzen, mit der die Tafeln im Rahmen liegen: Demnach reichen sie nur etwa einen halben Zentimeter in die umlaufende Nut hinein. Hieraus lässt sich schließen, dass die Tafeln um die 163 cm hoch, 57 cm breit und 1 cm stark sein müssen.¹³⁴ Jeder Rahmen besteht aus vier Leisten, die an ihren Ecken durch Schlitz und Zapfen verbunden und verleimt wurden. In den Ecken stoßen die glatten äußeren Rahmenflächen gerade aufeinander. Dabei laufen die vertikalen Rahmenleisten über die ganze Länge. Lediglich über die inneren Profile wurden sie auf Gehrung geschnitten.

An den Außenseiten baut sich das Rahmenprofil aus einer geraden, um die 5 cm breite Fläche mit nach innen anschließender Hohlkehle (um 1,4-1,7 cm) und abfallender Schräge (0,4-0,7 cm) auf.

¹³³ Die Mikroskopische Holzanalyse wurde von Isabell Raudies durchgeführt.

¹³⁴ Bei den angegebenen Maßen für die Flügeltafeln handelt es sich um Durchschnittswerte. Die exakten Größen variieren um 0,5 cm nach oben und unten.

Die Rahmenleisten bilden an den Innenseiten ein rund 4,5 cm breites Blatt aus, das nach innen mit einem über 2,5 cm verkehrt fallenden Karnies abschließt. Auf die Rahmung wurde umlaufend am äußeren Rand der Flügelinnenseiten eine nach innen geschrägte, schmale Leiste (2,5 cm) aufgesetzt (Abb. 93). Vermutlich wurde sie mit verdeckten Dübeln fixiert und verleimt. Nur diese Leiste fasst die unten horizontal über die Flügel geführte Profilleiste mit fallendem Karnies ein. Diese gesimsähnliche Leiste wurde auf Tafeln und Rahmung aufgesetzt. Für die Reliefs und die Sockel des Rankenwerks bildet sie die Standfläche. Da keine Befestigungsspuren erkennbar sind, ist neben einer Verleimung von einer Fixierung mittels Dübeln auszugehen.

Unterhalb der Profilleiste verzichtet die Rahmung innen auf das verkehrt abfallende Karnies und füllt die gesamte Fläche mit einem Schleierbrett (Abb. 87). Aus einem Brett (62,2 x 11 x 1,0 cm) ist ein gerahmtes Maßwerk herausgeschnitten. Das Brett wurde von unten hinter die horizontal verlaufende Profilleiste geschoben und mit einem dünnen Holzstift unterhalb davon mittig mit der Flügeltafel verbunden. In den unteren Ecken wurde je ein Holzstift in die Rahmenleisten eingeschlagen. Diese Befestigung ist nur noch anhand abgebrochener Holzstifte und Löcher nachzuvollziehen. Die Schleierbretter sind heute mittig am oberen und unteren Rand durch Nägel arretiert.

Die Heiligenreliefs wurden auf die gesimsähnliche Leiste aufgestellt und mit den Flügeltafeln wohl durch Dübel verbunden, denn eingeschlagene geschmiedete Nägel sind nur in den Grasnarbenplinthen am unteren rechten und linken Rand zu erkennen.

Auf dieser Profilleiste ruhen des Weiteren die beiden Äste, die sich über den Figuren zum Blattwerk verdichten. Alle drei genannten Teile sind separat und vollplastisch ausgearbeitet. Die Einzelteile wurden ehemals mittels dünnen Holzdübeln auf die Flügeltafeln montiert. Abgebrochene Holzstifte am rechten Ast des rechten Flügels unten zeugen davon. Das Rankenwerk ist mit geschmiedeten Nägeln aufgenagelt. Durch die seitlichen Äste wurden jeweils im oberen Teil ein bis zwei Nägel in die Tafeln eingeschlagen. Das bekrönende Rankenwerk wurde mit vier Nägeln, in den Ecken positioniert, befestigt.

Auf die innere Rahmenleiste des rechten Flügels wurde eine profilierte Anschlagleiste aufgesetzt, die bei geschlossenem Retabel den Spalt zwischen den Flügeln verdeckt. Sie ist 4 cm breit, an den Enden abgefast und liegt über 2 cm auf. Ihr zentriertes Profil besteht aus einer 2 cm breiten Geraden, die zu beiden Seiten von einer Hohlkehle (1,5 cm) mit einer anschließenden schmalen Schräge (0,5 cm) gerahmt wird. Die Anschlagleiste wurde in jüngerer Zeit mit vier Schlitzschrauben (\varnothing 0,5) und einem Nagel auf dem Rahmen fixiert. Da der Fassungs- aufbau mit der Rahmung übereinstimmt, sich aber keine weiteren Befestigungsspuren finden

lassen, muss angenommen werden, dass die Anschlagleiste vormals den heutigen Fixierungspunkten entsprechend aufgenagelt war.

An die Außenseiten der Flügel wurden je zwei Scharniere mit acht geschmiedeten Nägeln angeschlagen. Deren breite Köpfe wurden mit zwei bis vier Hammerschlägen flach geschlagen. In der Herstellung entsprechen die Scharniere ihren Gegenstücken am Schrein.¹³⁵ Sie besitzen als Gegenstücke jedoch nur zwei Ösen. Für die Scharniere wurde nach der Fassung¹³⁶ der Rahmenleisten ihr Grund in Metallstärke ausgearbeitet.

Auf den inneren Rahmenleisten der Flügelaußenseiten sprechen Löcher und Holzausbrüche im unteren Teil dafür, dass die Flügel einmal mit einer Art Riegel verschlossen werden konnten

Die hll. Katharina und Christina wurden aus vermutlich einem, mindestens 6,0 cm starken, Brett (103,5 x 48,5 cm) als Relief ausgestaltet.¹³⁷ So treten die Heiligen aufgrund ihrer Tiefe aus der Rahmung der Flügel heraus. Nur Zierwerk, wie die Edelsteine und Perlen auf den Kronen und Gewändern sowie das Schwert der hl. Katharina wurde separat geschnitzt und angefügt. Ein abgeschlagener Holzdübel in ihren Köpfen weist auf den Herstellungsprozess hin. An diesen ehemals lagen Dübel konnten sie am Kopf trotz der Kronen gehalten oder für die Bearbeitung in eine Werkbank eingespannt werden.

Die plastische Ausarbeitung erfolgte so intensiv, dass der reliefhafte Charakter der Figuren gemindert wird. Die bekrönten Köpfe sind halbplastisch gestaltet, die Faltenverläufe und Hinterschneidungen tief ausgeführt. Die linke Hand der hl. Christina ist sogar vollplastisch geschnitzt.

Der Bildhauer arbeitete die Augen mit Oberlidbegrenzung und Unterlidkontur und bei der hl. Christina die einzelnen Zähne im geöffneten Mund aus. Er gab mit der Ausrichtung der Gesichter und den gesenkten Lidern bereits die Blickrichtung vor.

Holzbearbeitung

Die beidseits gefassten Flügel lassen keine Werkzeugspuren erkennen, die von der Art der Bearbeitung des Holzes zeugen. Nur die rauhe Oberfläche der Rahmenleisten an den Enden weist auf einen Zuschnitt mit einer Säge hin. Allein bei den Reliefs kann an Details die Herstellung nachvollzogen werden. Die Grasnarben der Plinthen wurden mit einem Hohleisen von maximal 0,6 cm Breite geschnitzt; die Haarlocken wurden mit bis zu 3 cm breiten

¹³⁵ Die Scharniere wurden aus einer mittig zusammengelegten Metallplatte hergestellt, aus deren Biegung die Ösen nur durch Ausschneiden gewonnen wurden.

¹³⁶ Auf den Scharnieren liegt ohne Grundierung nur eine bräunliche, feinpigmentierte, rote Farbschicht.

¹³⁷ Fugen von Anstückungen zeichnen sich durch die Fassung der Reliefs nicht ab.

Hohleisen ausgestochen und mit feinem v-förmigen Eisen nachgezogen; mit diesem wurden auch die feinen Gelenkfalten der Finger, die Halsfalten sowie die Augenkonturen eingearbeitet.

Fassung

Gewebe- und Wergkaschierung

Aufgrund des guten Erhaltungszustands der Malschicht ist davon auszugehen, dass die Flügel beidseitig mit Leinwand kaschiert wurden. Bei den Rahmenleisten wurden nur die Eckverbindungen überklebt (Abb. 93). Es wurde ein Gewebe in einfacher Leinenbindung verwendet.

Grundierung

Eine Vorleimung konnte nicht festgestellt werden. Die Flügel wurden im gerahmten Zustand grundiert. Dies wird an den Grundiergraten entlang der heute offenen Rahmenfugen sichtbar. Die weiße, mehrschichtige Grundierung¹³⁸ wurde in unterschiedlicher Stärke aufgetragen: Die Rahmenleisten und die Werktagsseiten weisen eine dünnere Schicht auf als die dickschichtig grundierten Feiertagsseiten. Dies erfolgte wohl als Vorbereitung für den gravierten Goldgrund. Anstückungen wie das Rankenwerk oder das Schleierbrett wurden, nachdem sie passgenau gefertigt worden waren, separat grundiert.

Unterzeichnung

Auf der geschliffenen Grundierung der Flügelaußenseiten liegt eine schwarze Unterzeichnung. Mittels Infrarotreflektographie¹³⁹ konnte sie in den Inkarnaten sowie unter den roten und braunen Farbschichten sichtbar gemacht werden. Die sich verjüngenden Ansätze der einzelnen Striche legen nahe, dass die Unterzeichnung mit einem Pinsel und schwarzer Farbe aufgetragen wurde. Sie legt in breiten und schmalen Umriss- und Formlinien sowie einzelnen Schraffuren die Malerei an. Die plastische Modellierung wurde durch parallele und teils gekreuzte Schraffuren in den Faltentiefen und Schattenpartien vorgegeben. Die Malerei orientiert sich im Wesentlichen an der Vorzeichnung, wandelt aber einzelne Vorgaben in der Ausführung ab: die Lage der Nase des hl. Quiricus oder der Finger der rechten Hand Christi (Abb. 96, 98).

¹³⁸ Es handelt sich vermutlich um einen leimgebundenen Kreidegrund, der eventuell Gipsanteile besitzt.

¹³⁹ Zur Untersuchung wurde eine HAMAMATSU PHOTONICS Kamera mit Heliopan ES 62 RG 830 Filter Nr. 171 und einer ARGAPHOTO-BM Kunstlichtlampe der Fa. Phillips (220 V 500 Watt-E27 Type PF 318E/44) verwendet. Das von der Kamera aufgenommene Bild wurde vom Bildschirm mit AGFA SW-Film (AGFAPAN APX 25, Professional 135, ISO 25/15°) abfotografiert.

Gravierung und Tremolierung

Die Flügelinnenseiten besitzen in der oberen Hälfte als Hintergrund einen gravierten und tremolierten Goldgrund. Das Granatapfelmuster in versetzter Reihe (Abb. 205/Zeichnung 1:1) wurde in Umrisslinien mit einem schmalen, v-förmigen Messer (max. Breite 0,1 cm) eingraviert. Zwei im Abstand von 2 cm gezogene Gravurlinien schließen das Muster auf Schulterhöhe der Heiligen ab. Die Nimbenflächen – die durch zwei gravierte, 1 cm auseinander liegende Kreise begrenzt werden – spart es ebenfalls aus. Nach den Konturen wurden die Binnenflächen der Granatapfellosette durch leicht vertiefte Zickzack-Linien mit einem 0,4 cm breiten Eisen strukturiert.

Die mehrkantigen Äste des Rankenwerks heben sich durch Tremolierung von den Blättern ab. In Wuchsrichtung wurden die einzelnen Seiten mit maximal 0,7 cm breitem Eisen tremoliert. Die Gewandsäume der Heiligen besitzen unterschiedliche, gravierte, teils tremolierte Muster. Die Mantelsäume von Christina und Katharina schmücken in die Grundierung gravierte Blumenmuster. Der Mantel Christinas zeigt ein insgesamt 3 cm breites Blumenband, dessen Ränder durch 0,4-0,6 cm breite Stege eingefasst sind (Abb. 86). Die Umrisse der vierblättrigen Blüten mit rundem Fruchstempel wurden graviert. Blätter und Fruchstempel wurden zudem leicht mit einem schmalen Hohleisen nachgestochen. Die Hintergrundflächen sind tremoliert. Das Muster des Mantelsaumes der hl. Katharina baut sich aus der gleichen Blumenform auf, ist aber flächig angelegt. Die Blüten werden zu allen Seiten wie ein Netz aneinander gefügt und teilen sich die Blätter, statt, wie bei der hl. Christina, nur aneinander zu stoßen. Ihre Hintergründe wurden durch parallele Riefen strukturiert. Außen wird die 5 cm breite Borte von erhabenen Stegen, je 0,3-0,5 cm breit, beschnitten. Die 2,5-3,2 cm breiten Säume ihrer Kleider zieren erhabene gravierte Minuskelinschriften, die von 0,5-0,7 cm breiten Stegen gerahmt werden. Ihre Hintergründe wurden tremoliert.

Metallaufgabe

Die Nimben und das aufgemalte Rankenwerk der Flügelaußenseiten sind matt vergoldet. Auf einer ockerfarbenen, leicht glänzenden Schicht liegt jeweils eine unpolierte Blattgoldauflage. Die Nimben wurden anschließend mit schwarzen Linien konturiert. Der Nimbus Christi wurde mit einem kreuzförmigen Muster in rotem Farblack verziert.

Bei den Vergoldungen der Innenseiten handelt es sich durchweg um polierte Metallaufgaben, die auf rotbraunem, deckendem Poliment liegen. Nur die Zacken der Kronen besitzen eine Mattvergoldung.

Die Vergoldungen sind alle gleich aufgebaut. Dies gilt für Rahmung, Schleierbrett, Gesims, innere Profilleiste, Mantelaußenseiten, Kleidersäume der Heiligen genauso wie für das Rankenwerk oder den Goldgrund im oberen Drittel der Flügel. Dabei wurde an einzelnen Partien Zwischgold statt Blattgold verwendet. So wurden die hinter dem Rankenwerk liegenden Flächen oder die mit Farblack bedeckten Blüten genauso mit Zwischgold belegt wie sichtbar vergoldete Teile. Die Äste des Rankenwerks heben sich durch die Zwischgoldauflage von den mit Blattgold belegten Blättern ab. Nur die Blattrückseiten wurden stellenweise mit Zwischgold belegt. Zudem zeigen die auf dem Gesims stehenden, kleinen Sockel und die Schräge der am äußeren Rand der inneren Rahmung umlaufenden Leiste eine heute stark korrodierte Zwischgold- oder Silberauflage.¹⁴⁰ Die Klingen an Schwert und Rad der hl. Katarina weisen einen entsprechenden Fassungsaufbau auf.

Die Größe der Metallblättchen ist nur an der Zwischgoldauflage hinter dem Rankenwerk festzustellen; sie umfasst hier maximal 6 x 6 cm.

Die Kleider der Heiligen (Abb. 86, 91, 92) und die Wandbehänge im Hintergrund der Flügelaußen wie -innenseiten wurden flächig mit Pressbrokat belegt. Eine ockergelbe, deckende, leicht glänzende Schicht befindet sich auf der Grundierung. Es handelt sich hierbei vermutlich um das Klebemittel für die Prägeapplikation, die aus einer hellen Prägemasse mit graumetallischen Sicht- und Blattgoldauflage besteht. Nach dem Auflegen der Brokatblätter wurden die glatten Musterflächen des Wandbehangs der Innenseiten mit einem grobkörnigen Blau mit grünen Einschlüssen gefüllt. Auf dem Pressbrokat der Kleider findet sich heute bei der hl. Christina eine feinpigmentierte, deckende rote Farbe, bei der hl. Katharina ein feinpigmentiertes, deckendes Schwarz. Die Anzahl der Riefen pro cm der Brokatblättchen beträgt durchschnittlich zehn.

Die geriffelte Quadrierung¹⁴¹, die um die Wandbehänge sowie in der Rahmung der Flügelinnenseiten verläuft, wurde in der gleichen Prägetechnik geschaffen und mit einer goldfarbenen Metallaufgabe belegt. Vereinzelt sind noch die Abmessungen einzelner Blätter ersichtlich (Abb. 93).

¹⁴⁰ Bei 40facher Vergrößerung ist keine sichere Unterscheidung möglich. Anhand eines Querschliffs bzw. einer Materialanalyse könnten die Metallarten differenziert werden.

¹⁴¹ In den 1cm großen Quadraten liegen durchschnittlich sieben Riffel.

Farbfassung

Rahmung Die Rahmen der Flügel wurden von den äußeren, erhabenen schmalen Leisten der Feiertagsseiten über die Außenseiten der Flügel bis auf die breite Rahmung der Werktagsseiten rot gefasst. Die rote Fassung besteht aus einer feinpigmentierten orangeroten, deckenden Farbschicht auf der eine dünne aber kräftig rote, fein craquelierte Schicht liegt. Diese weist sich durch Transparenz und Oberflächenglanz als Farblack aus. Auf dem breiten Blatt der äußeren Rahmung liegen im Wechsel schablonierte Blüten und Ranken. Zu deren Aufbringung wurde ein Anlegemittel durch eine Schablone aufgestrichen und mit Blattmetall belegt. Ob es sich um eine Zwischgold- oder eine Silberauflage handelt, kann aufgrund des starken Korrosionsgrades nicht mehr sicher unterschieden werden. Wahrscheinlicher scheint die Verwendung von Zwischgold für die Blüten, von Silber für die Ranken. Die Hohlkehlen der Rahmenleisten wurden mit einem grobkörnigen Blau, das einzelne grüne Einschlüsse aufweist, bemalt, die die Rahmen abschließenden Schrägen mit einem feinpigmentierten, hellen Gelb.

Inkarnat Die Inkarnate der Relieffiguren und der Tafelbilder der Flügelaußenseiten entsprechen sich in Färbung und Aufbau. Ihre roséfarbene Inkarnatfarbe, ein Weiß mit einzelnen roten Einschlüssen, wurde mit einem streifigen Pinselduktus aufgetragen und weist eine matte Oberfläche auf. Die Wangen und die Nasen wurden mit einem feinpigmentierten Rot nass in nass ausgemischt. Um die Plastizität der aufgemalten Gesichter und Hände auf den Flügelaußenseiten zu erreichen, wurden sie mit einem grünlich braunen Farbton nass in nass changierend ausgearbeitet. Weiterhin wurden mit einer deckenden, dunkelbraunen Farbe Schattenkonturen, Umriss- und Formlinien gezogen: Fingernägel wurden in Umrisslinien angelegt, Hände konturiert. Die Gesichter erhielten dunkelbraune Schattenkonturen und modellierende Akzente. Bei den Relieffiguren wurde der Mund auf das feuchte Inkarnat mit einer orangeroten, feinpigmentierten Farbe deckend angelegt und mit rotem Farblack zwischen den Lippen und in den Mundwinkeln abgeschattiert.

Die Münder der Heiligen auf den Flügelaußenseiten entsprechen diesen im Aufbau. Allerdings wurde statt der orangeroten Farbe ein kräftiges Rosa verwendet, das – statt flächig aufgetragen zu werden – so eingearbeitet wurde, dass die Lippen helle Höhen behielten. Ihre Tiefen wurden mit rotem Farblack abgedunkelt. Mundwinkel und Unterlippen wurden darüber hinaus mit dunkelbrauner Farbe in kurzen Pinselstrichen akzentuiert.

Bei den Augen gibt es ebenfalls Parallelen. Die Augenhöhlen wurden im Inkarnat ausgearbeitet. In das nach feuchte Inkarnat wurden die Augäpfel durch Ausmischen mit blauer Farbe abgeschattiert. Darauf wurden mit einem kräftigen Rosafarbtönen die Tränensäcke gesetzt. Mit

brauner Farbe wurde jeweils die runde Iris aufgemalt und die Oberlid- und Unterlidkontur gezogen. Auf der Iris liegt nur die schwarze Pupille. Um die Plastizität der Augen zu imitieren, wurden auf die gemalten Augen der Figuren auf den Werktagsseiten noch mindestens eine, wenn nicht zwei weiße Lichtlinien um die Iris gelegt.

Blau Der obere Teil des Hintergrundes auf den Flügelaußenseiten¹⁴², der Hintergrund des Schleierbretts der inneren Rahmung sowie der über den Grasnarbenplinthen der Reliefs liegende Streifen ist blau gefasst. Hierfür wurde auf die weiße Grundierung eine grobkörnige, blaue Farbe mit grünen Einschlüssen deckend aufgestrichen.

Die blauen Kleider der hl. Julitta und der Maria wurden dagegen mit einer körnigen, grünlich blauen Farbe gemalt, die mit Weiß ausgemischt ist. Die Höhen wurden entlang der Faltenverläufe mit einem heller ausgemischten Blau konturiert. Die Schattenflächen wurden durch Auflegen einer braunen Farbe ausgearbeitet. Auch diese betonen den Gewandverlauf durch pastos aufgesetzte Formlinien.

Rot Der Mantel des Quiricus und der hl. Anna sowie das Mantelfutter der hl. Julitta wurden mit einem kräftigen, feinpigmentierten Rot ausgearbeitet, das auf den Höhen leicht mit Weiß ausgemischt ist. Die Schattenpartien wurden durch einen kräftig roten, glänzenden Auftrag bis ins Dunkelrot abgeschattiert. Am Fransensaum der Wandbehänge auf den Feiertagsseiten lässt sich in Fehlstellen eine feinpigmentierte, rote Farbschicht mit einer dünnen, kräftig roten Schicht beobachten. Die Ausarbeitung mit einem farblackähnlichen kräftigen Rot kann aufgrund der deckenden Übermalung nicht beurteilt werden.

Die Außenseite der Umhänge der hl. Julitta und Christi wurden in einem hellroten Farbton durch Ausmischen mit Weiß gestaltet. Die Tiefen wurden mit einem feinpigmentierten, leicht glänzenden Rot mit feinem Craquelé lasierend abgedunkelt. Am Fransensaum der Wandbehänge auf den Feiertagsseiten lässt sich in Fehlstellen eine feinpigmentierte, rote Farbschicht mit einer dünnen, kräftig roten Schicht erkennen. Die Ausarbeitung mit dem farblackähnlichen kräftigen Rot kann nicht beurteilt werden, da der Saum im Ganzen deckend übermalt ist. Auf den mit Blattmetall belegten Fruchtstempeln und Blütenblättern des geschnitzten Rankenwerks befindet sich teilweise eine dünne, kräftig rote Schicht. Das feine Craquelé, die Transparenz und der Oberflächenglanz sprechen für einen roten Farblack. Mit demselben Rotton wurden beim Nimbus Christi auf die Blattgoldauflage drei Strahlen gezeichnet.

Grün Die weiteren Flächen der teils rot gelüsterten Blumen wurden mit einem hellgrünen Anstrich versehen. Darauf befindet sich eine dünne, kräftig grüne Schicht, die dem ro-

¹⁴² Die Blaufassung des Hintergrundes ist heute nur noch in Resten an schwer zugänglichen Stellen unter der flächigen Übermalung zu sehen.

ten Farblack in Leuchtkraft und Struktur entspricht. Sie liegt auch auf dem Mantelfutter der hl. Christina. Es ist jeweils von einem grünen Lüster auszugehen.

Die Grasnarbenplinthen und das Beutelbuch der hl. Katharina sowie das Mantelfutter der hl. Anna wurden mit einer hellgrünen Farbe deckend bemalt. Deren Leuchtkraft wird durch eine dünn aufgetragene, feinpigmentierte grüne Schicht gesteigert, die in ihren durchscheinenden Charakter und Oberflächenglanz einem Farblack entspricht.¹⁴³

Auf den Flügelaußenseiten wurde der Fransensaum der Wandbehänge in entsprechender Weise grün gefasst. Nur wurden auf die hellgrüne Farbschicht mit Weiß in geschwungenen Pinselzügen Linien zur Fransenimitation gelegt. Darauf liegt wiederum die dünne, kräftig grüne Schicht, die einem Farblack gleicht.

Weiß Die Schleier der hl. Anna und der hl. Julitta wurden mit einem feinpigmentierten, reinen Weiß gefasst, das in den Schattenpartien sehr dezent rötlich ausgemischt wurde. Für ihre Wimpel wurde das Weiß durch Einarbeiten einer grünen Farbe bei der hl. Anna und einer roten bei der hl. Julitta abgeschattiert. Zudem wurden die weißen Seiten des Buches der hl. Anna und der Kleidsaum in reinem Weiß gefasst. Mit einem feinpigmentierten Schwarz wurden die Tiefen des Saums ausgemischt und die Hermelin typischen Tupfen, sowie die Schrift imitierenden Linien des Buches aufgesetzt.

Im Weiteren wurde der helle Steinboden der Werktagsseiten weiß gestaltet. Die feinpigmentierte, weiße Farbschicht wurde mit ebenso feinem, schwarzem und blauem Pigment so ausgemischt, dass sie in der Tiefe changierend in ein bläuliches Dunkelgrau übergeht. In diesem wurde auch der gesimsartige vordere Abschluss des Steinbodens gestaltet. Auf die schattierte helle Farbschicht wurde zur Musterung eine hellbraune Farbe dünn in rechteckigen Flächen aufgetragen. Die Steinstruktur wurde danach durch die mit feinpigmentierter schwarzer Farbe eingezogenen Steinfugen und Risse der Steine imitiert.

Braun Auf den fertig gestellten Steinboden wurde mit einer feinpigmentierten grünlich-braunen Farbe der Grund der Schriftbänder deckend aufgestrichen. Die Buchstaben der Minuskelschrift bauen sich hierauf wie folgt auf: Auf einem dunkelbraunen, glänzenden Anlegemittel liegt eine unpolierte Blattgoldauflage in den Binnenflächen der Buchstaben. Die Mattvergoldung trägt stellenweise Reste einer dünnen, roten, feincraquelierten Schicht, deren durchscheinender Charakter und Oberflächenglanz eine rote Lüsterung der vergoldeten Buchstaben vermuten lässt. Die Buchstaben wurden durch ihre Konturierung plastisch gestaltet.

¹⁴³ Auf diesen Grünfassungen liegt durchweg eine dicke Schicht eines stark verbräunten Überzugs. So erscheinen diese Farbflächen heute als dunkelgrüne bis braune Farbschichten.

Mit schwarzer Farbe wurden die Schattenkonturen aufgelegt, durch weiße Umrisslinien die Lichter gesetzt.

Für das gemalte Astwerk der Flügelaußenseiten wurde der Grund matt vergoldet. Auf der Grundierung liegt hier eine ockerfarbene, leicht glänzende Schicht mit einer unpolierten Blattgoldauflage. Diese besitzt im Vergleich zu den Metallauflagen der Nimben einen warmen Goldton. Mit dunkelbrauner Farbe wurden die Äste und Blätter flächig abgeschattiert. Danach folgte die plastische Ausarbeitung mit einem feinpigmentierten Schwarz und Weiß in Form von Konturen und Schraffuren.

Die gemalten Haare wurden wie folgt aufgebaut. Eine flächig aufgetragene, feinpigmentierte hellbraune Farbe geht an den Hinterköpfen in Dunkelbraun über. An den Haarrändern im Übergang zum Inkarnat und zu den Nimben wurden mit schwarzer Farbe einzelne Locken aufgesetzt. Die Lockenstruktur der Haare wurde durch die mit weißer Farbe eingezogenen, gebogenen Linien erzeugt. Diese wurden überwiegend parallel und mit je einem Lichtpunkt in der Mitte ausgeführt.

Schwarz Die spitzen Schuhe der Heiligen auf den Werktagsseiten der Flügel wurden mit einer feinpigmentierten, schwarzen Farbe gemalt. Mit demselben Schwarz wurden die Schriftzüge imitierenden Linien auf das aufgeschlagene Buch der hl. Anna gezeichnet.

Gelb Für die im Schnitt dargestellten Buchseiten wurden auf einer hellgelben feinpigmentierten Farbschicht mit hellbrauner Farbe parallele Linien aufgelegt.

Abfolge der Arbeitsschritte

Die Metallauflagen und Pressbrokatapplikationen im Hintergrund der Feiertagseiten wurden vor den Farbfassungen ausgeführt. Die Blattgoldauflage der Nimben liegt heute stellenweise auf den angrenzenden Farbschichten, wie beispielsweise auf dem weißen Schleier der hl. Anna. Hierbei ist aber von einer späteren Ausbesserung auszugehen.

Die Reihenfolge der Farbfassung ist auf den Flügelaußenseiten wie folgt nachzuvollziehen: Nachdem die Steinböden auf der unteren Flügelfläche angelegt worden waren, wurden die Figuren ausgearbeitet. Die grünen Farbschichten wurden vor den blauen und den danach folgenden roten ausgeführt. Die Inkarnate, liegen auf den ausgearbeiteten Gewändern. Somit sind diese nach den Farbfassungen geschaffen. Nur die braunen Haare der Figuren wurden erst nach den Gesichtern aufgemalt. Auf den Gewändern befinden sich sorgfältig beschnitten die Pressbrokatapplikationen des Wandbehangs. Diese Abfolge entspricht nicht der traditionellen Fasstechnik.

Überzüge

Die gesamte Fassung weist eine gräuliche, meist mit Schmutz verbundene Überzugsschicht auf. Nur auf den Gesichtern der Relieffiguren fehlt sie. Dort sind ausgewaschene Craquelésrisse und eine angegriffene Malschichtoberfläche Indizien für eine aggressive Abnahme der Überzugsschicht.¹⁴⁴ Auf den Flügelaußenseiten zeigt die Überzugsschicht einen fleckigen Charakter, verursacht durch variierende Schichtdicke und den damit verbundenen unterschiedlichen Oberflächenglanz und Verbräunungsgrad. Eindeutige Hinweise für eine partielle Reinigung oder Überarbeitung der Tafeln sind jedoch nicht ersichtlich. Vor allem auf den rot oder grün gelüsterten Fassungspartien und den grünen Malschichten liegt ein stark verbräunter Überzug. Zudem hat er sich auf dem blauen Kleidern der hl. Julitta und der Maria als glänzender, dunkelbrauner Überzug gesammelt und verfälscht so die Farbigkeit der Fassung. Das grün gelüsterte Futter des Umhangs der hl. Christina erscheint beispielsweise aufgrund des verbräunten Überzugs dunkelgrün bis schwarz.

Veränderungen

Ein Stück (29,5 x 2,2 cm) der Anschlagleiste am rechten Flügel wurde oben rechts ergänzt. Aufgrund des Fassungsaufbaus ist es als spätere Zutat anzusehen.¹⁴⁵ Das Profil wurde über die halbe Hohlkehle und die Schräge durch eine Leiste ersetzt. Diese wurde mit neun Nägeln mit glattem Kopf (Ø 0,3 cm) auf der Tafel befestigt. Zudem wurde an der Außenseite des Flügels die untere Ecke durch Einsetzen eines Holzstückes (5 x 4,5 x 2,5 cm) mittels vier Nägeln mit geriffeltem Kopf (Ø 0,4 cm) ausgebessert.

Am Relief der hl. Katarina wurde die rechte Griffhälfte des Schwertes ergänzt und mit Goldbronze im Farbton angeglichen.

Flügelaußenseiten

Die blauen Hintergrundflächen der Flügelaußenseiten sind heute flächig überarbeitet. Auf der ursprünglichen Blaufassung liegt eine reinweiße, feinkörnige Schicht, vermutlich eine Grundierung. Darauf wurde der gesamte Himmel bis auf das Astwerk mit einer deckenden, feinpigmentierten, grünlichen blauen Farbe übermalt.

Die schwarzen Konturen und Schraffuren des Astwerks wurden partiell mit einem feinpigmentierten, gräulichen Schwarz in breiten, nicht deckenden Pinselstrichen ausgebessert.

Mit der gleichen Farbe wurden die Konturlinien der Nimben lasierend ergänzt.

¹⁴⁴ Diese Maßnahme ist vergleichbar mit der Reinigung des Gesichts der Marienfigur der Anbetungsgruppe.

¹⁴⁵ Es besitzt keine Grundierung und wurde nur mit einem feinpigmentierten, bräunlichen Rot und einem feinpigmentierten Blau bemalt.

Die Minuskelinschrift „quiricus“ auf dem Schriftband weist eine Ergänzung am vorletzten Buchstaben auf. Mit hellbrauner, feinpigmentierter Farbe wurde hier flächig ergänzt und durch schwarze und weiße Konturlinien beschnitten. Die Strahlen des Nimbus des Quiricus wurden mit feinpigmentierter, deckender roter Farbe übermalt.

Die Fehlstellen des mit Pressbrokat gestalteten Wandbehangs wurden durch breite Schraffuren mit grauer und brauner, feinpigmentierter Farbe retuschiert.

Der rote Mantel des Quiricus wurde in den Schattenflächen großzügig mit einer bräunlich-roten bis dunkelroten Farbe überarbeitet. Diese ist feinpigmentiert und mit Weiß ausgemischt. Ebenso wurden die dunklen Partien des Futters vom Umhang der hl. Julitta großflächig retuschiert.

Das Buch der hl. Anna wurde bis auf die aufgeschlagenen Seiten und den seitlichen Schnitt flächig übermalt. Der Buchdeckel wurde mit einer feinpigmentierten, roten Farbe nachgezogen, die für die Schattenflächen mit schwarz ausgemischt wurde. Nur die sich vorne im Schnitt zeigenden Buchseiten und ein Schatten des Daumens der hl. Anna wurden mit einer deckenden, hellbraunen Farbschicht versehen. Mit dieser wurden auf dem hellgelben seitlichen Schnitt parallele Seitenkonturen geschaffen. Der hellbraun übermalte Schnitt erhielt dunkelbraune Linien zur Seitenimitation.

Das die Rahmenleisten auf der Außenseite zierende, schablonierte Muster wurde nach der bräunlich roten Übermalung mit feinpigmentierter, schwarzer Farbe ausgebessert. Entlang der unteren Rahmenschenkel und über 25 cm auf der unteren äußeren Rahmung des rechten Flügels wurden die Blüten und Ranken in breiten Pinselzügen schwungvoll übermalt oder rekonstruiert.

Auf den Flügelinnenseiten wurden die Fehlstellen der Pressbrokatflächen im Hintergrund großzügig mit Goldbronze bestrichen. Der rote Fransensaum wurde mit einer feinpigmentierten, mit Weiß ausgemischten, bräunlich roten Farbe übermalt. In die noch feuchte Farbe wurden weiße Linien zur Fransenimitation eingezogen. Auf den Saum wurde ein Band in bräunlichem Dunkelrot aufgemalt und durch dünne, gelbe Konturlinien mit pastosen Lichtpunkten als Kordelband ausgestaltet. Die blaue Farbfläche unter dem Saum wurde nur partiell mit einem feinpigmentierten Hellblau retuschiert.

Die Relieffiguren weisen keine Überarbeitung, jedoch eine Reinigung der Gesichter auf.

Von den Oberflächen wurde die Überzugsschicht in einer „aggressiven“ Weise abgenommen. So prägt heute das ausgewaschene, weiße Craquelénetz der Inkarnate die Gesichter.

Predella

Maße

Die Predella ist maximal 58 cm hoch, 157,5 cm breit und 47 cm tief. Durch die Profilierung der Seiten verjüngt sich die Predella jedoch in der Mitte auf eine Breite von 117 cm.

Beschreibung

Die Predella besitzt einen rechteckigen Corpus mit tief profilierten Seitenwänden (Abb. 108, 110). Das Deckbrett ist mittig in stumpfem Winkel vorgezogen (Abb. 117). Es ist anzunehmen, dass das ursprüngliche, heute verlorene, Bodenbrett die gleiche Form besaß.

Deck- und Bodenbrett ziert jeweils eine umlaufende Profilleiste. Dabei entspricht das Deckbrettprofil der Predella dem der Deckplatte des Schreins.

Das Profil der Seiten (Abb. 112) setzt sich von oben nach unten aus einer abfallenden, vergoldeten Schräge und einer nach unten abfallenden, roten Kehle (Ø 9,2 cm) mit einem abschließenden vergoldeten Rundstab (Ø 1,8 cm) zusammen. Daran schließt sich wiederum eine grüne Kehle (Ø 10 cm) an, diesmal jedoch nach innen laufend. Eine nach innen abfallende, vergoldete Schräge (2,4 cm) leitet eine rötlich marmorierte senkrechte Fläche ein, die von der entsprechend nach außen abfallenden, vergoldeten Schräge (2,4 cm) beendet wird. Die Seiten schließen mit einer blauen, ehemals grün auslaufenden Kehle (Ø 13,4 cm), die in eine vergoldete Schräge (3 cm) übergeht, ab.

Die Vorderseite wird mittig durch die Predellenöffnung in zwei rechteckige Rankenfelder geteilt, deren Außenseiten dem Profil der Seiten folgen (Abb. 110, 132). Auf dem grünen Grund wurden mit schwarzen Schattenkonturen und weißen Höhenlinien blattumranktes Astwerk ausgearbeitet. Darenin wurden einzelne Blüten und Vögel mit verschiedenen Farben gemalt. Ein roter Rahmen schließt die Rankenfelder ab.

Die Predellenöffnung wird von einem vergoldeten Astwerk vor einer umlaufenden, blauen Kehlleiste gerahmt: In den unteren Ecken der Öffnung entspringt jeweils aus einem kleinen Sockel ein von Blattwerk umrankter Ast. Die beiden Äste ranken sich an den Seiten empor und wachsen im Himmel der Öffnung so zusammen, dass sie diese förmlich bekrönen.

Holzverwendung und Bearbeitung

Holzart

Bei den holzsichtigen Konstruktionshölzern der Predella, d. h. den Brettern der Rückwand und der Decke, handelt es sich um Nadelholz: Früh- und Spätholz setzen sich merklich vonei-

inander ab. Anhand einer Probe¹⁴⁶ am vorderen Deckbrett konnte die These von Fichtenholz verifiziert werden.

Die Bretter der Predella sind zwischen 2 und 3,5 cm stark. Die Brettstärke innerhalb der einzelnen Bretter variiert leicht. Auf die Güte des Holzes wurde bei der Herstellung der Predella nicht allzu viel Wert gelegt. Vor allem das Rückbrett weist mehrere angeschnittene Verastungen auf. Die Bretter der Rückwand und der Decke wurden tangential aus dem Stamm geschnitten.

Konstruktion

Die Predella besteht in ihrer Grundform aus einer lang gezogenen Kastenkonstruktion mit einem durchgehenden Deck- und Bodenbrett sowie einer Rückwand. Die Seiten sind tief profiliert. Zwischen die beiden Frontbretter ist eine durch Flügel verschließbare Öffnung eingearbeitet (Abb. 207, Sprengzeichnung).

Die Öffnung (44 x 62 x 25,5-26,7 cm) geht über die ganze Tiefe und Höhe der Predella und wird durch deren Seitenwände begrenzt. Zwei Bretter sind in das Deck- bzw. Bodenbrett eingezapft. Die Zapfen auf der Unterseite wurden durch quer und längs eingeschlagene Keile in den Schlitzern verspreizt (mit dem neuen Bodenbrett erfolgt). Mit der aus zwei horizontalen, ehemals verleimten Hölzern zusammengesetzten Rückwand (max. 51,5 x 152,4 x 3 cm) sind diese jeweils mittels Vierkantdübel verbunden (von vorne gesehen: links drei, rechts vier). Mit der Vorderseite sind sie vermutlich gleichermaßen verdübelt; es sind jedoch nur drei Dübel auf der linken Seite zu erkennen. Parallel zu den Seitenwänden der Öffnung sind die Seitenwände der Predella in das Deckbrett eingezapft und gleichermaßen mit der Vorderseite und der Rückwand fixiert (je vier Vierkantdübel). Die Seitenbretter der Predella sind nicht offensichtlich, da sie um rund 20 cm nach innen gesetzt sind und der Übergang zu den Außenkanten des Decken- und Bodenbrettes durch massive Profile geschaffen wurde. Die aus Vollholz gearbeiteten Profile sind zwischen der Rückwand und dem Frontbrett der rechten und linken Predellenseite mittels runder Dübel montiert. Beide oberen Profile sind vermutlich zudem mit den Seitenwänden verdübelt.

Das Deckbrett (max. 3,0 x 1,67 x 47,0 cm) ist heute über seine gesamte Länge entlang eines Jahrringes gerissen. Die hintere Hälfte (max. 40,7 x 1,67 cm) wird durch die eingezapften Innenwände der Predella fixiert. Das vordere Brett (max. 13,7 x 1,67 cm) ist heute durch Nägel

¹⁴⁶ Mikroskopische Holzanalyse durchgeführt von Isabell Raudies und Kerstin Wittenburg mit dem Ergebnis: Fichte (*Picea abies*).

mit geriffeltem Kopf am rechten Rand mit dem Predellenkorpus verbunden. Auf der linken Seite wird es durch einen Zapfen fixiert.

Die Vorderseite bildet rechts und links von der Predellenöffnung jeweils ein 1,5-2,0 cm starkes Brett. Aus diesen sind, entlang der jeweiligen Außenkanten, die Profilformen der Predellenseiten ausgesägt.

An die Predellenöffnung sind zu beiden Seiten innen Flügel mittels dreigliedriger Scharniere angeschlagen (Abb. 127). Dabei wurden die Scharniere in die Innenseiten der Bretter der Predellenvorderseite, der Seitenwände der Öffnung und der Flügelrahmen eingelassen und mit jeweils vier geschmiedeten Nägeln mit breitem, flachem Kopf befestigt.

Die Predellenöffnung wird innen von seitlich aufwachsendem Rankenwerk gerahmt. Dadurch wird die innen stehende Beweinungsgruppe überkrönt (Abb. 122 und 123). Das Rankenwerk setzt sich aus zwei schmalen Leisten (max. 28,8 x 4,8 x 2,8 cm) zusammen, aus denen ein auf einer leichten Hohlkehle aus einer Konsole aufragender Ast, der von Blattwerk umrankt wird, plastisch ausgearbeitet wurde (Abb. 126). Diese rahmenden Leisten gehen in das bekrönende Blattwerk über. Es wurde aus einem Holzbrett geschnitzt und besteht aus einer die Öffnung rahmenden Hohlkehle mit dazwischen frei wachsendem Rankenwerk (max. 18,5 x 62,5 x 3 cm). Dieses Teilstück war ehemals in der Öffnung an der oberen Kante durch vier Vierkant-Nägel befestigt und unten mit den seitlichen Leisten verleimt. Heute liegt es auf diesen nur noch auf. Die gesamte Rahmung ist mittels acht Nägeln fixiert, die durch die seitlichen Hohlkehlenleisten in die Seitenwände der Predellenöffnung eingeschlagen wurden (genaue Lage siehe Abb. 122). Da es sich hierbei um drei Halbrundkopf-¹⁴⁷, vier Flachkopf-¹⁴⁸ und einen Senkkopfnagel¹⁴⁹ handelt, ist mindestens von zwei verschiedenen Befestigungsphasen auszugehen.

Holzbearbeitung

Die beiden Bretter der ungefassten Rückwand wurden mit einem Schrupphobel geglättet, der muldenförmige Spuren hinterließ (Abb. 116). Das teils holzsichtige Deckbrett und das ergänzte Bodenbrett hingegen wurden so gut geglättet, dass heute mit bloßem Auge keine Hobel- oder Schleifspuren zu erkennen sind. Bei den übrigen gefassten Konstruktionsteilen ist von einer mindestens ebenso feinen Glättung der Holzoberfläche auszugehen.

Das Rankenwerk an der oberen Kante der Predellenöffnung wurde aus einem Brett gearbeitet. Vor der Ausarbeitung wurde es rückseitig durch waagrecht und senkrecht eingeritzte Linien konstruiert. Zudem wurde das Astwerk mit schwarzen Konturen (Kohle) auf der Rückseite

¹⁴⁷ Er hat einen kantigen Schaft und eine lange Spitze.

¹⁴⁸ Er hat einen runden Schaft und eine kurze Spitze.

¹⁴⁹ Er hat einen runden Schaft.

angelegt (Abb. 125). Daraufhin wurde das Astwerk vorderseitig vollplastisch bis ins Detail ausgearbeitet. Die unteren, die Predellenöffnung rahmenden Rankenleisten besitzen keine Vorritzungen oder Vorzeichnungen.

Veränderungen

Die Predella steht heute auf einer in jüngerer Zeit ergänzten Bodenplatte (max. 1,57 x 39,8 x 2 cm/ Abb. 118). In der Öffnung der Predella ist zu erkennen, dass sie aus mindestens zwei verleimten Nadelholzbrettern besteht. Die Bodenplatte ist entlang beider Seiten und an der Vorderseite über 9 cm mit angeleimten Brettchen gleicher Holzart und -stärke unterlegt. Dabei überblattet das Brett entlang der Vorderkante mit 1cm Stärke, die beiden seitlichen Brettchen über ihre gesamte Breite. Da die Bodenplatte entlang der Rückseite nicht unterlegt wurde, hat sie sich dort um 0,5 cm durchgebogen.

Den Übergang der Bodenplatte zum Predellenkorpus schafft vorne und an den Seiten eine Leiste (3,5 x 2,5 cm) mit leichter Hohlkehle und aufgenageltem Rundstab (Ø 1 cm entlang der oberen Kante). Die Leiste ist durch runde Dübel mit der Bodenplatte verbunden.

Weiterhin ist aufgrund ausgebrochener Scharniere das rechte Frontbrett der Predella an der Innenseite abgearbeitet und dafür eine Leiste (34,5 x 3,1 x 4,3 cm) eingesetzt worden. Diese wurde durch zwei geschmiedete Nägel mit lang gezogenem, ankerähnlichem Kopf mit der Seitenwand der Predellenöffnung verbunden.

In der Nische der Predella wurde innen über der Öffnung zwischen den Seitenwänden eine Leiste (2,0 x 4,5 x 62 cm)¹⁵⁰ mit rund zwei Zentimeter Abstand zur Decke an die Profilleiste des Deckbrettes durch zwei geschmiedete Nägel mit breitem Kopf angenagelt. Sie dient als Anschlag der die Nische rahmenden Rankenleisten. Parallel dazu wurde unten über die gesamte vordere Kante der Predellenöffnung eine Art Türschwelle eingesetzt (Abb. 129). Es handelt sich dabei um eine Vierkanteleiste (62 x 3,5/3 x 5 cm), aus der entlang ihrer hinteren Oberkante ein Rundstab (Ø 0,5 cm) ausgearbeitet wurde. Um die, die Öffnung rahmenden, Rankenleisten einsetzen zu können, ist der Rundstab rechts und links über rund vier Zentimeter vollkommen abgeschnitzt worden.

Die Leiste wurde innerhalb der Predellenöffnung mittels sechs Vierkant-Holzdübeln mit der Bodenplatte verbunden. Sie kaschiert ein Brett (max. 2,5 x 62 x 24,8 cm), das der dreiteiligen Beweinungsgruppe gegenwärtig als Standfläche dient.

¹⁵⁰ Die Holzleiste wurde ohne Grundierung mit einem feinpigmentierten Rot bestrichen. Zweimal diente sie zum Befestigen der Rahmung mit vierkantigen Nägeln.

Alle Ergänzungen der Konstruktion sind bereits auf einer Zeichnung des Altars in einer Veröffentlichung von 1855 ersichtlich.¹⁵¹ Somit erfolgten sie bereits vor der Mitte des 19. Jahrhunderts, also bevor das Retabel in den Besitz des Bayerischen Nationalmuseums in München gelangte.

Gemeinsamkeiten der Fassung

Gewebe und Wergkaschierung

Nach der Glättung der Holzoberflächen wurden auf beiden Seitenflächen der Predella die Fugen von Rück- und Fontbrettern über die gesamten Vorder- und Hinterkanten mit Werg überklebt. Es handelt sich hierbei um pflanzliche Fasern. Eine Schuppenstruktur ist nicht erkennbar. Wohl als besondere Vorbereitung für die folgende Vergoldung wurden die Rundstäbe zudem mit Gewebe überzogen. Die ergänzten Rundstäbe an der Unterkante der Predella besitzen diese Kaschierung nicht.

Am Rankenwerk der Predellenöffnung wurden vermutlich beim Schnitzen abgebrochene Blätter wieder angeleimt und mit Gewebe kaschiert. An eine Bruchstelle wurde hingegen von hinten ein kleiner Holzspan zur Stabilisierung aufgeleimt.

Grundierung

Eine Vorleimung ist nicht zu erkennen. Nach der Kaschierung von Fugen und Holzunebenheiten wurde der gesamte Predellenkorpus einschließlich der innen liegenden Öffnung grundiert. Da die meisten Fassungsverluste heute auf Schichtentrennung innerhalb der Grundierung zurückzuführen sind, ist davon auszugehen, dass mindestens zwei Schichten eines mit Leim gebundenen Kreidegrundes aufgetragen wurden. Die Grundierung ist jedoch relativ dünn; Wergüberklebungen sind stellenweise kaum bedeckt, Gewebekaschierungen sind in ihrer Struktur erkennbar. Der Kreidegrund wurde nach der Trocknung geschliffen und vermutlich mit einer Leimlöse isoliert. Die Grundierungsstärke der farblich gefassten Partien unterscheidet sich augenscheinlich nicht von denen der vergoldeten. Nur die Fassungsgebiete, die einen gravierten oder punzierten Goldgrund besitzen, wie die Rückseite der Predellenöffnung, weisen einen relativ dickschichtigen Kreidegrund auf.

¹⁵¹ Förster, Kunstschatze, S. 17-20.

Farbfassung

Deck- und Bodenbrett zierte jeweils eine umlaufende, profilierte Rahmung mit unterschiedlichem Fassungs Aufbau: Oben besteht sie aus den rot bemalten Seiten des Deckbrettes. An sie schließt sich eine vergoldete Schräge an, die in eine blau gefasste Hohlkehle übergeht und mit einem vergoldeten Rundstab endet. Als erstes wurde auf die Grundierung des Rundstabes und der Schräge ein rotbraunes Poliment aufgetragen und mit Blattgold belegt. Danach folgten die Farbfassungen. Das grob pigmentierte Blau wurde ohne Untermalung¹⁵² auf die Hohlkehle gestrichen. Auf das feinpigmentierte, kräftige Rot der Deckbrettvorderseite wurde mittels einer sternförmigen Schablone ein transparentes Anlegemittel aufgebracht. Auf dieses wiederum legte der Fassmaler eine Blattmetallaufgabe. Im Wechsel wurde für einen Stern Silber für den nächsten Zwischgold verwendet (Abb. 119).

Die profilierte Rahmung der unteren Predellenkante besitzt keine Grundierung und kann somit als Ergänzung klassifiziert werden (Abb. 114): Die Seiten der Bodenbretter sind mit einem hellen, kräftigen und feinpigmentierten Rot bestrichen. Die folgende Hohlkehlenleiste trägt ein feinpigmentiertes, mit Weiß ausgemischtes Blau, das heute aufgrund eines darauf liegenden verbräunten Überzuges sehr dunkel erscheint. Der auf die Hohlkehlenleiste aufgenagelte Rundstab wurde mit einer ockergelben Farbe bemalt.

Die Vorderseite wurde im Weiteren mit zwei grünen Rankenfeldern bemalt, die eine rote Rahmung zierte.

Bei den profilierten Seiten wurde jede Ebene zwischen der umlaufenden Rahmung der Predella separat gestaltet. Die Fassungen einzelner Profilebenen sind auf beiden Seiten wie folgt aufgebaut: Zuerst wurden die vergoldeten Rundstäbe und Leisten, welche die Farbfassungsfelder jeweils voneinander trennen, durch den Auftrag eines rotbraunen Poliments mit einer Blattgoldauflage geschaffen. Danach folgten die Farbfassungen. Die oberste Hohlkehle wurde mit einem kräftigen, feinpigmentiertem roten Farbmittel (mit Farblack) gefasst, die darunter liegende mit einer grünen Farbe. Die senkrechten Seitenflächen zeigen eine Marmorierung. Dafür wurde ein Rot mit Weiß und Braun nass in nass von Rosa bis ins bräunliche Rosé ausgemischt und mit Ocker, Grün und Schwarz eine Maserung eingezogen. Die unten auslaufende Hohlkehle ist wiederum mit einem kräftigen, hellen Grün ausgemalt.

¹⁵² Im Gegensatz zu vergleichbaren Blaufassungen des Retabels konnte hier keine Untermalung festgestellt werden.

Fassungsveränderungen am Predellenkorpus

Alle Holzergänzungen sind ohne Grundierung farblich angeglichen worden. Im einzelnen handelt es sich um die Bodenplatte mit der unteren profilierten Rahmung und die Holzleisten, die entlang der Unterkante, der rechten Seite, sowie über der Oberkante der Nischenöffnung eingesetzt wurden. Das Rot der Bodenplatte und der Leisten der Nischenöffnung korrespondieren miteinander, sodass diese Ergänzungen zeitgleich ausgeführt wurden.

Die rote Farbschicht des Deckbretts wurde mit einem dunklen Rot lasierend, stellenweise deckend ausgebessert. Die vor allem seitlich stark reduzierte Blaufassung der Hohlkehle wurde mit einem feinpigmentierten Hellbau flächig überarbeitet. Darüber liegt ein verbräunter Überzug, der dem Blau heute einen grünlichen Charakter verleiht. Auch die untere, grüne Hohlkehle wurde mit Hellblau übermalt. Der darauf liegende Überzug ist hier jedoch gräulich und lässt das Hellblau als Dunkelblau erscheinen.

Die vergoldeten Leisten wurden mit bräunlichem Rot, Goldbronze oder Ockergelb partiell ausgebessert, in unteren Partien weitgehend übermalt. Das Ockergelb entspricht dem des Rundstabes der ergänzten, unteren Predellenrahmung. Folglich sind die Ausbesserungen der Vergoldungen mit diesen Ergänzungen zeitlich gleichzusetzen.

Spezifika der Fassung

Farbfassung Rankenfelder

Die Rankenfelder (Abb. 132) sind rechteckig, nur ihre Außenseiten folgen der Silhouette der Predella. Zunächst wurde auf der Grundierung eine dünnschichtige, deckende, schwarze Untermaalung aufgetragen. Darauf liegt eine grüne Farbschicht (Abb. 134 und 137). Es handelt sich um ein grobkörniges, bläuliches Grün mit einzelnen blauen Pigmentkörnchen, mit dem deckend das gesamte Rankenfeld bestrichen wurde. Anschließend wurde das Rankenwerk mit verschiedenen Blumen und Vögeln bemalt. Die Blumen sind überwiegend mit einem körnigen Blau angelegt, z. T. auch wie die Vögel in Weiß, Ockergelb, Orangerot und Braun nass in nass ausgearbeitet. Für die Äste des Rankenwerks wurde auf das Grün ein Braun aufgesetzt. Die Blätter wurden mittels schwarzer Schatten- und weißer Lichtflächen angelegt. Das Gesamte wurde zuletzt durch formgebende schwarze und weiße Konturen räumlich ausmodelliert.

Nach Fertigstellung der Rankenfelder wurde mit einem feinpigmentierten, kräftigen Rot die Rahmung der Felder aufgetragen. Um die Rankenfelder herum wurde auf der linken und der

unteren Seite eine weiße, auf der rechten und der oberen Seite eine schwarze Konturlinie gezogen. Mit diesen schließen die Rankenfelder sauber ab und erhalten eine räumliche Wirkung. Die rot gefassten rahmenden Streifen weisen das gleiche schablonierte Sternenmuster auf wie die Vorderseite des Deckbrettes (Abb. 120 und 121). Mittels Schablonen wurde auf die rote Malschicht ein Anlegemittel in Sternform aufgetragen und mit Blattgold oder Zwischgoldblättchen im Wechsel belegt. Der Abstand zwischen den Sternen beträgt 5,5 bis 12,0 cm. Der beschriebene Malschichtaufbau findet sich heute nur noch auf der linken Vorderkante der Seitenwände der Predellenöffnung, da die rechte Seite ergänzt ist.

Veränderungen an den Rankenfeldern

Außer in Fehlstellen und abgeriebenen Partien liegt auf dem gesamten Rankenfeld ein heute verbräunter Überzug, der die Farbbrillanz mindert. Zudem sind partiell mehrere Glanzstellen und Läufer zu sehen. Vermutlich handelt es sich um Reste von Festigungsmaterialien, die nicht nur einen unruhigen Oberflächenglanz bewirken, sondern durch ihre Oberflächenspannung auch zu Abplatzungen der Malschicht führen (z.B. am Rahmen des rechten Rankenfeldes, Abb. 136).

Schichtentrennungen und Abrieb fallen vor allem in den grünen Farbflächen auf. Zudem sind dort mehrere grundierungssichtige Ausbrüche zu erkennen. Diese sind fehlstellenübergreifend und unregelmäßig mit einem feinpigmentierten Grün retuschiert worden. Am linken Rankenfeld wurde aufgrund der großen Fassungsverluste die schwarze Kontur an der linken Seite nachgezogen.

Die rechte Seite des rechten Rankenfeldes schließt mit einer ergänzten Leiste ab (Abb. 136). Sie trägt lediglich einen orangeroten Farbanstrich direkt auf dem Holz, während das schablonierte Sternenmuster der übrigen Rahmung fehlt.

Rankenwerk der Predellenöffnung

Metallaufgaben

Bis auf die blau gefasste Hohlkehle ist die gesamte Rahmung, d.h. Astwerk, Innen- und Außenkante und der obere Rand der Rahmung, glanzvergoldet. Hierfür wurde eine weiße Grundierung mehrschichtig aufgetragen. Darauf folgte bei den zu vergoldenden Partien eine dünne, rosafarbene Schicht. Nach der Trocknung wurde diese geschliffen, die Äste des Blattwerks tremoliert. Nach Auftrag eines mindestens zweischichtigen, rotbraunen Polimentes wurde das Blattgold appliziert und nach der Antrocknung poliert. Für die Metallaufgabe wurde ausschließlich Blattgold verwendet.

Blaufassung

Nach der Vergoldung wurde die Blaufassung der Hohlkehle auf die weiße, jedoch dünnere Grundierung aufgetragen. Die grünlich-blaue Farbschicht, ein grobkörniges Blaupigment, liegt auf einer dünnen Untermauerung mit einem feinpigmentierten Schwarz.

Alle drei Werkteile – das obere Rankenwerk und die beiden seitlichen Aststäbe – wurden separat gefasst.

Veränderungen

Die Blaufassung ist mit einem grobkörnigen, rötlichen Blau übermalt worden. Jüngere Fehlstellen wurden später mit einem hellen, mit Weiß ausgemischten, feinpigmentierten Blau überarbeitet. Zu einer nachfolgenden Ausbesserung zählen die mit einem feinpigmentierten Schwarz retuschierten Ausbrüche. Fehlstellen in der Vergoldung wurden mit Goldbronze ausgebessert.

Predellenöffnung

Metallaufgabe

Auf der Grundierung der Nischenrückwand liegt ein rotbraunes Poliment mit einer polierten Blattgoldauflage (Abb. 128). Diese Polimentvergoldung beschränkt sich auf die sichtbaren Partien. Die von der Beweinungsgruppe verdeckte Rückwand weist lediglich den geschliffenen Kreidegrund auf. Die Vergoldung wurde durch ein punziertes Rautenmuster verziert. Mit feinen Punktstempeln (\varnothing 0,05 cm) wurden schräge, sich schneidende Linien in den Kreidegrund gestochen, die große, sich schräg nach rechts neigende Rauten ergeben.

Die Seitenwände tragen auf der Grundierung Pressbrokatapplikationen. Eine ockergelbe Klebeschicht fixiert die graue, in Blättern aufgelegte Prägemasse mit einer Zwischgoldauflage. Die aufliegenden Fassungsreste deuten auf eine partielle, schwarze Bemalung der Metallaufgabe hin. Die Brokatapplikationen besitzen eine maximale Blattgröße von 9 x 18 cm.

Veränderungen

Die Zwischgoldauflagen des Pressbrokats an den Seitenwänden sind heute vollkommen verschwärzt und ihre Struktur kaum noch ablesbar, zumal diese mittlerweile zwei Mal übermalt wurden: zuerst mit einem grob pigmentierten, rötlichen Blau und danach mit einem feinpigmentierten Hellblau. Beide Blaufassungen finden sich auch an der Decke der Predellennische. Die hellblaue, unregelmäßig aber deckend aufgetragene Farbschicht weist viele Blasen auf. Malschichtausbrüche an den Seitenwänden wurden in einer weiteren Überarbeitungsphase mit

einer hellblauen Farbe retuschiert. Die holzsichtigen Fehlstellen der Nischenrückwand wurden zum gleichen Zeitpunkt in sichtbaren Abschnitten mit Goldbronze überarbeitet.

Entlang der gesamten Brettfuge, die horizontal durch die Rückwand verläuft, ist die Vergoldung über eine Breite von maximal 10 cm verloren. Stockflecken, Wasserränder und -läufer auf der angrenzenden Grundierung legen eine zu hohe Feuchtigkeit als Schadensursache nahe. Auch die blau gestrichene Decke ist durch Wasserränder gezeichnet. An den Seitenwänden haben die extremen Klimabedingungen zu überwiegend aufstehender Malschicht geführt.

Beweinungsgruppe

Maße

Maximale Höhe: 57,4-57,8 cm, Breite: 167,5 cm (in der Mitte 117), Tiefe: 47 cm. die Gruppe ist passgenau für die Predellenöffnung gearbeitet.

Beschreibung

In der Predellenöffnung steht eine Beweinungsgruppe aus vier, fast vollplastisch ausgearbeiteten Skulpturen (Abb. 171). Vor einer reliefartigen Felslandschaft mit grünen Hügeln und eingesetzten Bäumen knien Johannes und Magdalena zu beiden Seiten Marias auf einer steinigen Wiese (Abb. 172). Den ausgestreckten Körper Christi vor sich haltend, scheint die Gottesmutter auf einem Felsen zu sitzen. Es dürfte sich um den Salbstein handeln, wie er vor allem in Darstellungen der italienischen Kunst des 13. Jahrhundert üblich war.¹⁵³ Das ist insofern bemerkenswert, als der Stein sich in der darstellenden Kunst allmählich zum Sarkophag gewandelt hatte und schließlich durch die Grablegungsszene verdrängt worden war.¹⁵⁴

Von links umfasst Johannes mit beiden Händen den Kopf Christi. Er hat sein rechtes angewinkeltes Bein vorgestellt und stützt sich mit dem rechten Ellenbogen darauf. Dabei wird sein nackter Fuß auf der Grasnarbenplinthe sichtbar (Abb. 176). Auf dem linken Bein kauert er. Mit nach rechts oben gewandtem Kopf blickt er über den Betrachter hinweg. Kopfhaltung, Blick und die tiefen Tränensäcke vergegenwärtigen die Trauer Johannes'. Seine linke Hand stützt von hinten die linke Schulter Christi. Der liegende Körper des Heilands ist frontal zum Betrachter hin ausgerichtet: Sein Kopf liegt vor seiner Brust in Johannes' rechter Hand. Maria greift mit der Rechten um den eingefallenen Oberkörper ihres Sohnes, mit der linken Hand stützt sie ihn unter seinen linken Oberarm, sodass sie ihn halb aufrichtet. Der Erlöser selbst liegt leblos mit der rechten Rumpfseite und dem Oberschenkel am Boden: Der rechte Arm hängt schlaff am Körper herab, sein linkes Bein ist zur hl. Magdalena hin ausgestreckt. Die Füße liegen auf dem unter ihm drapierten Mantel Marias.

Wie Johannes und Maria ist auch Magdalena eng auf Christus hin ausgerichtet. Sie hält mit ihrer Rechten das linke Handgelenk Christi, führt ihre andere Hand vor dessen linkem Knie hinab. Auch ihr Blick ist in die Ferne gerichtet, von dem Leichnam weg. Einzig Maria schaut mit gesenkten Augenlidern und unter Tränen auf ihren sterbenden Sohn.

¹⁵³ SCHILLER, S. 188.

¹⁵⁴ Ebd.

Christus ist nur mit einem weißen, einmal geknoteten Lendentuch um die Hüften bekleidet. Auf seinem Haupt mit dem langen, gelockten braunen Haar trägt er noch immer die Dornenkrone. An seine Qualen erinnern die aufgemalten Blutstropfen auf der Stirn, der Brust und dem rechten Oberschenkel, sowie die plastisch ausgearbeiteten Stigmata an der rechten Brust, Händen und Füßen. Die Augen wurden ihm noch nicht gänzlich geschlossen. Der leicht geöffnete Mund und das gräulich hellrosafarbene Inkarnat des hageren Körpers zeichnen den Toten. Sein bis ins kleinste Details, wie Hautfalten, Haarsträhnen, Zähne oder Blutstropfen plastisch ausgearbeiteter, ausgezehrter Leib kontrastiert in seiner Körperlichkeit mit glänzenden, glatten und prunkvollen Gewändern.

Die Gewandfülle kaschiert besonders bei Maria die Körperformen, trägt sie doch über dem rot gelüsterten und in der Hüfte geschnürten Untergewand noch einen weiten, vergoldeten Umhang mit blauem Futter. Tief über ihren Kopf gezogen, fällt er in voluminösen, aufwändigen Faltenverläufen bis an die Vorderkante der Grasnarbenplinthe, wo er den Leichnam förmlich bettet. Maria trägt ein weißes Kopftuch, das Hals und Kinn bedeckt. Magdalena und Johannes umhüllt ebenso ein vergoldeter, weiter Mantel. Anders als bei Maria zeichnen sich jedoch deren Körper teils ab oder die Kleidung gibt Einblicke frei. So liegt der Mantel bei Johannes schwer und glatt über den Schultern, staucht sich in den Ellenbogen und auf der rechten Seite durch das aufgestellte Bein in der Hüfte und fällt dann wieder fast glatt über das rechte Knie. Hier und an der Brust zeigt sich das grün gelüsterte Untergewand mit goldenem Saum. An den Armen ist der Mantel teils umgeschlagen, sodass das rot gelüsterte Futter und das an den Armen anliegende Untergewand mit goldenen Knöpfen am Saum zu sehen ist. Johannes' nackte Füße sowie sein Kopf sind vollkommen unverhüllt. Die langen, goldenen Locken sind feinnervig und die Füße und feingliedrigen Finger bis auf einzelne Hautfalten ausgearbeitet. Das weiße, nur um die rechte Kopfhälfte und die Brust geschlungene Schleiertuch lässt die goldenen, langen Haare der Magdalena zu Geltung kommen. Sie rahmen ihr Gesicht und ragen unter ihm in einzelnen gelockten Strähnen hervor. Der weite Umhang ist bei ihr von den Schultern in aufwändigen Faltenverläufen über die linke Seite bis vor ihre Füße drapiert. Dabei schlägt er vor ihrem Körper um, zeigt das grüne Futter und gibt den Blick frei auf das enge, taillierte, grün gelüsterte Kleid mit goldenen Säumen, das es erlaubt, ihre Körperhaltung nachzuvollziehen.

Der Künstler verzichtet in seiner Darstellung auf viele – z. T. übliche – Aspekte der Beweinungsgruppe: die Abnahme von Kreuz, den Transport Christi oder die Grablegung. Überhaupt

fehlen mit einer der drei Frauen¹⁵⁵, Nikodemus und vor allem Joseph aus Arimathia zentrale Figuren der biblischen Überlieferung. Die Gruppe ist durch die die figürliche Beschränkung stark auf den Toten und die Trauer seiner Nächsten bezogen. Der kontemplative Aspekt überwiegt auch für den Betrachter den narrativen deutlich.

Holzverwendung und Bearbeitung

Holzart

Alle drei Figuren sind augenscheinlich aus Nadelholz mit leicht rötlicher Färbung, vermutlich Zirbelkiefer, geschnitzt, das zahlreiche feste Verastungen aufweist. Der mittlere Werkblock besitzt zudem noch ein Stück Splintholz am unteren rechten Rand der Aushöhlung (Abb. 174). In der Aushöhlung der Marienfigur wurde eine Probe zur Holzanalyse¹⁵⁶ entnommen, die diese These verifiziert. Eine weitere Probe am Holzstift in Marias Kopf brachte dagegen als Ergebnis Fichtenholz.¹⁵⁷ Die Holzstifte am Kopf von Johannes und im Hintergrund Magdalenas entsprechen diesem optisch, sodass auch hier von Fichtenholz auszugehen ist.

Konstruktion

Die Figurengruppe besteht aus drei separat gearbeiteten Werkblöcken: Johannes (max. 39 x 17 x 25 cm), Maria mit dem Leichnam Christi auf dem Schoß (40 x 21,7 x 19,5 cm) und Magdalena (37,3 x 16 x 23 cm) (Abb. 174). Ein Indiz hierfür sind die aufeinander stoßenden Hintergründe unterschiedlichen Charakters. Maria sitzt auf einem Felsen, der rechts auf den Grashügel hinter Maria Magdalena und links auf Felsblöcke, die sich hinter Johannes befinden, trifft. Der Bildhauer schuf auch nach Zusammensetzung der Werkblöcke keinen Übergang in den Hintergründen. Im Vordergrund der Gruppe wurden jedoch einzelne Steine oder Grasnarben im angesetzten Werkblock weitergeführt.

Durch Jahrringe und die radial verlaufenden Schwundrisse, die auf der Unterseite und der Kante der Figuren zu erkennen sind, lässt sich die Lage des Kerns in den Werkblöcken der Figuren wie folgt rekonstruieren: Durch den Werkblock des Johannes verläuft der Kern mittig und ist bis auf ein kleines Stück an der Standfläche entfernt. Der Kern im Werkblock Marias wurde durch die rückseitige Aushöhlung vollkommen entfernt. Er lag senkrecht im Werkblock auf Höhe der Durchschnitzung durch das Gewand Marias zwischen dem Arm Christi

¹⁵⁵ Da alle drei Maria hießen, wurde hier auf eine Namensnennung verzichtet.

¹⁵⁶ Mikroskopische Holzanalyse durchgeführt von Isabell Raudies und Kerstin Wittenburg mit dem Ergebnis: Zirbelkiefer (Arve.).

¹⁵⁷ Mikroskopische Holzanalyse durchgeführt von Isabell Raudies und Kerstin Wittenburg mit dem Ergebnis: Fichte (*Picea abies*).

und der Brust Marias. Dies spricht für eine sehr sorgfältige Holz Auswahl durch den Bildhauer. Im Werkblock von Magdalena ist der Kern noch relativ mittig auf der Standfläche erhalten. Er verläuft leicht schräg nach hinten durch den Werkblock und endet hinter Magdalena.

Der mittlere Werkblock wurde durch eine angeleimte Anstückung über die gesamte Tiefe links um 3,5 cm und rechts um 6 cm verbreitert. Aus schnitztechnischen Gründen wurden folgende Elemente angestückt: Am Leichnam Christi die Beine unterhalb der Knie, die auf die rechte Brust fallenden Haarlocken (Abb. 187) sowie der rechte Arm; an der Figur des Johannes der linke Arm. Zudem wurden einige Bildbestandteile separat geschnitzt und eingesetzt: die Bäume des Hintergrundes (Abb. 193), mit Ausnahme Marias die Hände der Figuren bzw. einzelne Finger.

Alle Anstückungen sind vermutlich durch Dübel angesetzt worden. Einen Sonderfall bildet lediglich die rechte Haarlocke, die verleimt wurde. Evident wird dies an der rechten Hand Johannes' und am rechten Arm Christi, wo sich der Dübel jeweils unter der Fassung abzeichnet. Bei den angesetzten unteren Beinen Christi sorgt zudem ein schräges Blatt für eine stabile Verbindung. Heute ist noch am Werkblock des Johannes sowie dem der Magdalena im Bereich des Grasnarbengrundes die vordere rechte, bei Magdalena zudem die linke Ecke angeleimt. Dabei handelt es sich nicht um ursprüngliche Anstückungen, sondern um ehemals ausgebrochene Partien. Auch die heute angeleimte rechte Spitze des Lententuchs Christi war vermutlich nicht von Anfang an angesetzt.

Die Reben des Dornenkranzes auf dem Haupt Christi wurden aus dem Werkblock geschnitzt (Abb. 188). Die vierkantigen Holzstifte der Krone sind separat gearbeitet und eingesetzt. Da deren Dornen nicht grundiert, sondern nur in einem Grün gefasst sind, steht zu vermuten, dass es sich hierbei um einen Ersatz von ausgebrochenen Dornen aus jüngerer Zeit handelt.

Ursprünglich waren die drei Werkblöcke vorne im Grasnarbensockel verdübelt. Hierauf weist noch das Dübelloch zwischen Johannes und Maria hin. Rückseitig waren sie mit zwei großen Holzdübeln fixiert. Diese Verbindung beider Figuren besteht noch in Form eines 13 cm langen, leicht spitz zulaufenden Holzdübels. Der Dübel, mit einem maximalen Durchmesser von 1,5 cm, ist in ein Loch eingeschlagen, das vorher durch die Seitenwände der rückseitigen Aushöhlungen der Werkblöcke gearbeitet wurde. Zwischen denen der Magdalena und der Maria existiert nur noch das Dübelloch als Indiz der ehemaligen derartigen Fixierung. In ihm sind Spuren eines Hohleisens zu erkennen. So ist wahrscheinlich, dass es sich nicht um ein gebohrtes Dübelloch, sondern um ein mit dem Hohleisen ausgearbeitetes handelt.

Jeweils oberhalb der Dübelverbindungen liegen weitere Löcher mit Gewindespuren, die auf eine spätere, heute nicht mehr vorhandene Fixierung mittels Schrauben schließen lassen.

Nagelspuren und Nägel an den Kanten der rückseitigen Aushöhlung der Figuren sowie der Vorderkante des Grasnarbengrundes der Figurengruppe sind Anzeichen einer nicht mehr existierenden Befestigung auf einer Standfläche. Zudem entspricht ein Vierkant-Nagelloch in der Mitte der rückseitigen Aushöhlung des Johannes einem solchen in der Predellenrückwand. Schließlich geht eine vierkantige Nagelspur am unteren Rand der Aushöhlung Marias durch das Bodenbrett der Beweinungsgruppe bis in die Bodenplatte der Predella.

Die Figurengruppe ist heute mit jeweils einer Schlitzschraube pro Werkblock an der Vorderkante auf einem Brett fixiert. Dieses ist relativ exakt auf die Öffnung der Predella zugeschnitten (Abb. 129, 130). Es weist Befestigungsspuren in Form vierkantiger und runder Nagellocher sowie Schraublöcher auf, sodass von mindestens zwei Befestigungsphasen der Beweinungsgruppe ausgegangen werden kann. Ein Vierkant-Nagel wurde in der Mitte durch das Standbrett der Beweinungsgruppe bis in das Bodenbrett der Predella geschlagen. Die Schraubspuren stammen von der heute noch relevanten Fixierung der Gruppe, die vermutlich nach einer Herausnahme der Skulpturen aus der Predellenöffnung im Jahre 1925 erfolgte. Die Öffnung ist durch eine Schwarzweiß-Aufnahme Beringers belegt.

Holzbearbeitung

Zum Schnitzen wurden die Werkblöcke in Werkbänke eingespannt. Einspannspuren in den Standflächen der Figuren und Holzdübel im Hintergrund von Magdalena ($\varnothing = 1,7-1,8$ cm) und in den Köpfen von Maria ($\varnothing = 1,8-2$ cm) und Johannes ($\varnothing = 1,6$ cm) weisen deutlich auf eine solche Methode hin (Abb. 177). Die Dübel sind ungefasst und grob der Silhouette der Figuren entsprechend abgearbeitet. Bei der Bearbeitung des Dübels im Berg hinter Magdalena wurde ein Stück Fassung mit abgenommen – ein Indiz für die Nutzung dieser Holzdübel durch den Fassmaler (Abb. 178). Ob sie auch dem Bildhauer zum Bearbeiten des Werkblocks dienten, ist nicht nachweisbar

Eine Aushöhlung der Rückseite gemäß der plastischen Form erfolgte vermutlich nach einer weitgehenden Ausarbeitung der Figuren (Abb. 174). Die beiden äußeren wurden nur geringfügig und fast nur im unteren Bereich ausgehöhlt. Arbeitsgeräte waren überwiegend Hohleisen, von denen eines eine Kerbe aufwies. Lediglich die Marienfigur wurde mit einem Flach- und einem Hohleisen ohne Kerbe weitaus tiefer ausgehöhlt. Hierbei kam es unter dem rechten Arm von Maria und dem linken Arm des Johannes' zu einer Durchschnitzung. Alle Aushöhlungen wurden an den Rändern stellenweise noch mit einem Flacheisen begradigt.

Die Ausarbeitung der Vorderseiten erfolgte bis in kleinste plastische Details: Die Finger sind sehr feingliedrig und mit Gelenkfalten und Nagelbett ausgearbeitet. Die Haare, mit ihren teils

vollplastisch geschnitzten Haarlocken in bewegtem Fall, sind, vor allem bei Johannes und Christus, realistisch wiedergegeben. Haarsträhnen wurden mit feinen Hohleisen von unterschiedlicher Größe in gewellter Form ausgestochen. Durch die plastisch angelegten Augäpfel mit Unterlidkontur und oberer Lidfalte gibt der Bildhauer Blickrichtungen und Gestus vor. Hierzu gehört auch der geöffnete Mund Christi mit separat gearbeiteten Zähnen. Zudem wurde der Hintergrund mit den plastisch ausgearbeiteten Hügeln, Felsen, Bäumen und Wiesen durch den Bildhauer inszeniert. Der Grasnarbengrund wurde durchgehend mit 5 mm breiten Hohleisen strukturiert. Das Blattwerk der separat geschnitzten Bäume gestaltete er durch Reihen mondformiger Vertiefungen, die mit einem 5 mm breiten Hohleisen ausgestochen wurden. Die Reihen trennt eine abfallende Kontur, die mit einem spitzen v-Eisen gezogen wurde.

Die Standfläche der Beweinungsgruppe zeigen seitliche Sägespuren, wobei vordere und hintere Kante mit einem geraden Hobel geglättet worden sind (vorne mit Scharte). Oben wurde das Brett mit einem Schrupphobel, der muldenförmige Spuren hinterließ, waagrecht, aber leicht nach vorne verjüngend abgearbeitet. Auf der Unterseite sind im mittleren Bereich noch die aufgerissenen Fasern vom Spalten des Brettes aus dem Stamm erkennbar. Die Ränder der Unterseite sind sauber abgeschliffen, sodass das Brett gleichmäßig aufliegt. Da sich die Farbigekeit von gespaltener und abgeschliffener Holzoberfläche stark unterscheiden, ist davon auszugehen, dass sich das Brett im Laufe der Jahre verwölbte und dadurch wieder begradigt wurde.

Fassung

Gewebe- und Wergkaschierung

Damit sich Fugen oder Verastungen der Werkblöcke durch das unterschiedliche Arbeiten des Holzes nicht in der Fassung abzeichnen, sind sie auf verschiedene Art kaschiert worden: Im Hügel hinter Johannes wurde ein Ast, hinter Magdalena ein durch den Berg gehender Riss mittels leimgetränkter, pflanzlicher Fasern ausgeglichen. Alle Anstückungsfugen an den Werkblöcken sind vorderseitig mit Gewebe überklebt.¹⁵⁸ Kleine Anstückungen wie einzelne Finger der Hände wurden ebenso wie die unterhalb der Knie angesetzten Beine Christi verbunden. Die Überklebungen mit Gewebe oder Werg (pflanzliche Fasern) kaschieren nicht nur die Unebenheiten; sie stabilisieren auch die Verbindung, insbesondere die der Stoß auf Stoß verleimten Anstückungen (Abb. 194). Aus diesem Grund wurden die Trocknungsrisse in der rückseitigen Aushöhlung der Skulpturen mit Werg hinterlegt. Auch die in Durchschnitzungen

¹⁵⁸ Genaue Lage siehe Kartierung. Gewebe in Leinenbindung mit 14 Fäden pro cm gewebt.

eingesetzten Holzspäne unter dem rechten Arm der Maria bzw. dem Linken des Johannes wurden mit Werg verleimt. Bei Johannes wurde noch ein Gewebe (4,5 x 7,7 cm)¹⁵⁹ aufgeklebt.

Grundierung

Eine Leimschicht direkt auf dem Holz als Vorbereitung für die Fassung ist in Fehlstellen nicht zu erkennen. Dennoch ist aufgrund der guten Haftung der Grundierung davon auszugehen, dass eine Leimung zur Isolierung auf den hölzernen Bildträgern existiert.

Das gesamte Schnitzwerk wurde dünn-schichtig grundiert, sodass schnitztechnisch angelegte Feinheiten wie Hautfalten oder Haare zur Geltung kommen. Hierfür wurde ein wässrig gebundener Kreide- oder Gipsgrund verwendet, der heute einen rein weißen Farbton und ein grobes Craquelé besitzt. Insbesondere im Hintergrund (braune Felsen und grüne Hügel) oder der Mantelinnenseite des Johannes weist die Grundierung sehr blasenreiche Abschnitte auf. Es kam vermehrt zu Schichtentrennung innerhalb der Grundierung. Folglich ist von einer mehrschichtigen Grundierung auszugehen.

Um einen polierfähigen Untergrund für die Polimentvergoldung zu erhalten, wurde auf die Mantelaußenseiten der Skulpturen mindestens eine weitere Grundierungsschicht von dicker Konsistenz (Tropfenform und Randbildung an der rückseitigen Aushöhlung) aufgetragen. Läufer der Grundierung an der rückseitigen Aushöhlung verraten, dass die Skulptur dabei senkrecht in der Schnitzbank eingespannt war. So konnte durch Drehen der Figur jede Stelle gut erreicht werden.

Auf der mehrschichtigen Grundierung der Mantelaußenseiten liegt eine rosafarbene, sehr dünne Schicht, die partiell abgeschliffen wurde. Ersichtlich wird dies am Rand der rückseitigen Aushöhlung (Abb. 183). Es handelt sich hierbei wohl um einen sehr dünnen Auftrag eines roten Poliments, der zum einen die Unebenheiten beim Schleifen leichter erkennen lässt, zum anderen zu einer Bindemittelanreicherung an der Oberfläche führte. Die Gefahr, beim Schleifen zuviel von der weichen Grundierung abzunehmen, verringerte sich. Dies ist ein Indiz für die besonders sorgfältige Arbeitsweise in den polimentvergoldeten Fassungsartien.

Auch die übrige Grundierung wurde sauber bearbeitet, sodass heute keine Schleifspuren zu finden sind. Danach wurden in Pastigliatechnik Tränen im Gesicht Marias und die Blutmale Christi appliziert (Abb. 181, 190). Mit flüssiger Grundierung sind einzelne Tropfen unter Marias Augen bzw. mehrere Tropfen übereinander an den Wunden Christi gesetzt.

¹⁵⁹ Genaue Lage siehe Kartierung. Gewebe in Leinenbindung mit 14 Fäden pro cm gewebt.

Metallaufgabe

Die Haare von Magdalena und Johannes sind matt vergoldet. Hierfür wurde eine ockerfarbene Schicht – gelbes Poliment – auf den geschliffenen Grund gestrichen und mit Blattmetall belegt. In den Tiefen der Haarsträhnen beider Figuren liegen Reste eines roten Farblack, der wohl zur Betonung der plastischen Haarstruktur in die Tiefen der einzelnen Haarsträhnen eingebracht wurde.

Auf den Mantelaußenseiten liegt eine zweischichtige, dünne, opake, feinpigmentierte und rotbraune Schicht mit seidigem Glanz. Dieses rotbraune Poliment bildet den Untergrund für eine polierte Blattgoldaufgabe. An nicht einsehbaren Faltentiefen und im Hintergrund wurden Zwischgoldblättchen anstelle von Blattgold aufgelegt. Diese gesamte Metallaufgabe ist auf Hochglanz poliert. Entlang der Mantelsäume finden sich in Resten unterschiedliche Muster (Abb. 182, 186). Deren Konturen heben sich weißlich-matt von der glänzenden Goldoberfläche ab. Es handelt sich dabei um ein mit dem Pinsel aufgetragenes und transparentes Material. Auf den heute vollkommen korrodierten und folglich schwarzen Zwischgoldauflagen sind die durch den matten Auftrag geschützten Konturen noch in Gold erhalten. Aufgrund des guten Erhaltungszustandes der Musterkonturen an schwer zugänglichen Mantelsäumen kam es zu der Reduzierung der Saummuster vermutlich nicht durch natürliche Alterung des Materials, sondern vor allem durch Abrieb. Es muss sich um ein sehr stabiles, gegen Feuchtigkeit unempfindliches Material handeln. Denkbar wäre die Verwendung von Kasein.

Farbfassung

Inkarnate Auf der Grundierung der Inkarnate ist deutlich eine gelblich-transparente Schicht, vermutlich eine Leimschicht, zu erkennen. Die helle Grundierung mit der Leimlöse bildet die Grundlage für ein hellrosafarbenes Inkarnat der Figuren. Ein sehr feinkörniges, reines Weiß wurde dafür leicht mit einem kräftigen Rot ausgemischt.¹⁶⁰ In den Augenhöhlen, auf den Wangen, Nasen und dem hervorstehenden Kinn wurde der Inkarnatton nass in nass mit Rot ausgemischt. In Tiefen, insbesondere den Augenhöhlen und den Blutmalen des Leichnams, wurde in gleicher Weise zudem ein kühles Blau eingearbeitet.¹⁶¹ Die Blutmale sind durch Aufsetzen eines kräftigen, Farblack ähnlichen Rottones ausgestaltet. Auffällig ist insbesondere am Korpus Christi der streifige Farbauftrag der ölhaltigen Tempera. Sie besitzt heute eine matte, leicht runzelige Oberfläche.

¹⁶⁰ Unter 40-facher Vergrößerung ist ein reines, feinpigmentiertes Weiß mit einzelnen, kräftig roten, kristallinen Pigmentanteilen zu sehen.

¹⁶¹ Unter 40-facher Vergrößerung ist ein reines, feinpigmentiertes Weiß mit einzelnen, kräftig roten, kristallinen Pigmenteinschlüssen und grünlich blauen, kristallinen Pigmenteinschlüssen zu sehen.

Bei allen Figuren wurden die Augäpfel meist in einem Pinselzug mit einer deckend weißen Farbe auf den noch feuchten Inkarnatton aufgesetzt. Der Augapfel wurde zuvor mit dem Inkarnatton weitgehend ausgespart. Auf den noch feuchten Augapfel ist die Iris in deckendem Braun oder, bei Johannes, in grünlichem Blau aufgemalt (Abb. 192). Darauf wurde in Schwarz die Pupille aufgesetzt und in Dunkelbraun der obere Lidstrich und die Augenbrauen in das noch feuchte Inkarnat gezogen. Die Augenbrauen sind durch mehreren feine Pinselstrichen gestaltet.

Für den Mund wurde ein kräftiges Rot mit dem Inkarnatton ausgemischt. Zudem wurden die Lippen noch durch Auflegen eines transluziden kräftigen Rottönen, der sich in den Mundwinkeln sammelte, plastisch gestaltet.

Rot Rote Fassungsgebiete liegen durchweg auf rotbraunem Poliment mit Blattmetallaufgabe. Ob es sich hierbei um eine Silber- oder um eine Zwischgoldaufgabe handelt, kann augenscheinlich nicht bewiesen werden. Auf der Blattmetallaufgabe befindet sich eine kräftig rote, fein craquelierte und transluzide Schicht. Sie hat ein feines Craquelé ausgebildet und ist heute auf der Mantelinnenseite des Johannes und im Unterkleid Magdalenas stark reduziert. Es ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um einen roten Farblack handelt. Johannes' Mantelinnenseite sowie Marias und Magdalenas Untergewand demzufolge rot gelüstert.

Grün Die Mantelinnenseite von Magdalena und das Untergewand Johannes' weisen auf rotbraunem Poliment mit einer verschwärzten Metallaufgabe¹⁶² eine kräftig-grüne, feinpigmentierte Schicht mit einzelnen Partikel auf. Vermutlich handelt es sich hierbei um einen grünen Farblack.

Auf den Hügeln im Hintergrund wurde ein kräftiges, milchiges Grün mit hellgrünen größeren und kleineren Pigmentkörnchen etwas unregelmäßig aufgetragen. Dieses mit Weiß ausgemischte Hellgrün liegt stellenweise geschlossen in den Grasnarben. Ebenso ist es in den Tiefen der Baumkronen zu finden, hier aber auf einer dicken Leimschicht.

Blau Nur die Mantelinnenseite Marias besitzt eine Blaufassung. Sie setzt sich aus zwei grobkörnigen Blautönen zusammen. Auf der Grundierung befindet sich ein grünliches Blau, darauf ein rötlicheres, grobkörnigeres Blau. Die für mittelalterliche Blaufassungen typische dunkle, graue Untermalung ist nicht ersichtlich.

Weiß Das Lententuch Christi sowie die Kopftücher von Maria und Magdalena sind weiß gefasst. Auf der dünnen Grundierung wurde hier eine helle, feinpigmentierte weiße Farbe dünn aber opak aufgelegt.

¹⁶² Aufgrund des optischen Eindrucks der verschwärzten Metallaufgabe kann zwischen Silber und Zwischgold nicht unterschieden werden.

Braun Bei den bräunlichen Farbflächen handelt es sich um ein feinpigmentiertes, gelbliches Braun (Ocker), das nur im Bereich der Felsen zu finden ist. Es wurde dünn, aber deckend und in unregelmäßigen, mal kreisenden, mal tupfenden Pinselzügen auf die dicke Leimlöse aufgetragen.

Abfolge der Arbeitsschritte

Nach Fertigstellung der Metallauflagen wurden zuerst die Mantelinnenseite von Magdalena und das Untergewand Johannes' mit grünem Lack, dann dessen Mantelinnenseite und das Unterkleid Magdalenas mit rotem Lack überzogen. Auf die Lüster folgte die Ausarbeitung der Inkarnate. Die weitere Reihenfolge der Farbfassungen kann nicht zweifelsfrei belegt werden: die Weißfassung liegt auf blauen und roten Farbbereichen und die Grünfassung auf roten. Sicher ist auch, dass die braunen Steine nach der grünen Farbe des Hügels aufgetragen wurden.

Überzüge

Aufgrund der optischen Untersuchung steht zu vermuten, dass auf der Beweinungsgruppe zwei Überzüge liegen: als erster ein bräunlicher, der vor allem in grobkörnige Farbschichten wie das Blau stark eingedrungen ist. Der darauf liegende zweite Überzug ist leicht gräulich und milchig. Er findet sich nicht auf den Gesichtern der Figuren mit Ausnahme der linken Gesichtshälfte Christi und ebenso auf dessen Körper. In ihm ist viel Oberflächenschmutz eingeschlossen – Körnchen und Fasern – sodass er Fehlstellen verschleiert.

Veränderungen

Die rechte Unterkante sowie die linke Seite entlang des Hintergrundes wurden nach dem Fassen geringfügig mit einem Eisen abgearbeitet. Zurück blieben offen liegende Fraßgänge, sodass von einem späteren Eingriff auszugehen ist.

In der Aushöhlung der Rückseite Johannes' ist mit einem Gewebe vermutlich ein Riss oder eine Holzabsplitterung kaschiert worden. Da dieses Gewebe aufgrund seiner gleichmäßigen Webstruktur wohl industriell gefertigt wurde und kaum verstaubt ist, muss es sich hierbei um eine Kaschierung aus jüngerer Zeit handeln.

Predellenflügel

Maße

Die Predellenflügel sind mit Rahmen maximal 44,7 cm hoch und 4,2 cm stark. Der linke Flügel ist maximal 31,6 cm breit, der rechte mit der Anschlagleiste 33,1 cm.

Beschreibung

Die Predellenflügel zeigen vier Heilige, wobei auf der Feiertagsseite zwei Bischöfe, auf der Werktagsseite zwei frühchristliche Heilige zu sehen sind. Alle vier Personen sind aufgemalt, Innen- bzw. Außenseite zeigen die gleichen Hintergründe und Rahmungen.

Im eigentlichen Bildinneren auf der Innenseite des rechten Flügels ist der heilige Bischof Wolfgang zu sehen (Abb. 138). Er steht aufrecht vor einem vollständig mit Granatapfelmuster gravierten Goldgrund. Seine Front wendet der Bischof von Regensburg dem Betrachter zu, sein Kopf ist leicht nach rechts unten, aus der Predella hinaus gewandt. Das Haupt ziert, von einem Nimbus umgeben, eine blaue, heute allerdings grün erscheinende Mitra mit rotem Band (Abb. 140). Auf der zur Hälfte frei bleibenden Stirn sieht man einige Falten, die den ernsten Ausdruck des Gesichts unterstreichen. Der Mund ist verschlossen, die Augen offen. Seinen Körper umhüllt ein Pontificalgewand, und zwar das erst im 15. Jahrhundert üblich gewordene¹⁶³ Pluviale. Der grünen Außenfarbe steht ein blaues Futter gegenüber. Die breite Borte ist ebenso mit Perlen und Edelsteinen besetzt, wie ein Verbindungssteg zwischen Hals und Brust. Oberhalb davon wird ein weißes, über die Schultern gelegtes Kragentuch sichtbar – vermutlich das Velum, unterhalb davon die rote Tunika, die auf der Brust in zwei senkrechten Falten herabfällt. Mit seiner behandschuhten Linken greift er den Bischofsstab, der für Darstellungen Wolfgangs obligatorisch war.¹⁶⁴ Der Stab ist an der Krümme mit floralem Muster ornamentiert. Die andere Hand ragt nur bis knapp zum Handgelenk unter dem Obergewand hervor. In ihr hält er ein Kirchenmodell zum Zeichen der Kirchengründung von St. Wolfgang am Aberssee, die er selbst initiiert haben soll (Abb. 141).¹⁶⁵

Die Darstellungen des heiligen Wolfgang sind im ausgehenden Mittelalter Legion¹⁶⁶ und zeugen von großer Popularität; die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts gilt dabei als Blütezeit der

¹⁶³ BRAUN, 1992, S. 758.

¹⁶⁴ Ebd. sowie LCI, Bd. VIII, S. 627.

¹⁶⁵ BRAUN, 1992, S. 759 f. Auf andere Attribute, ein Buch oder eine Axt, die die heilkräftige Wirkung oder die Abwehr des Bösen symbolisieren wurde verzichtet. Vgl. hierzu: Ebd., S. 756-760 sowie LCI, Bd. VIII, S. 627 f.

¹⁶⁶ Vgl. hierzu: Braun, S. 756- 760 sowie LCI, Bd. VIII, S. 627 f.

Verehrung.¹⁶⁷ Dass diese auch nach Südtirol drang, bezeugt die Arbeit MICHAEL PACHERS, der den Bischof in seinem Schrein in St. Wolfgang darstellte.¹⁶⁸

Sein ‚Pendant‘ auf dem linken Flügel der Predella ist der heilige Bischof Vigil (Abb. 146). Aufbau des Bildes – ein senkrecht und frontal zum Betrachter stehender Bischof vor graviertem Goldgrund mit Nimbus – und Kleidung ähneln sich: Das Pluviale ist innen und außen rot, zeigt ebenfalls eine mit Perlen und Edelsteinen besetzte Borte und wird gleichfalls durch einen Verbindungssteg unter dem Hals zusammengehalten. Auch ihm wurde ein Velum beigegeben, und auch er trägt ein Untergewand. Es ist blau, fällt in senkrechten Falten nach unten und zeigt eine Musterung, die eine Fellimitation darstellen könnte. Selbst die in Falten gelegte Stirn und die Mitra – sie ist hier rot mit blauem Band – korrespondieren (Abb. 148). Der Bischofsstab ist gleichermaßen verziert, wird aber in der anderen, seiner rechten Hand getragen, sodass beide Stäbe die Predella einzugrenzen scheinen. In seiner linken Hand hält er einen nur vorne geschlossenen Holzschuh locker zwischen seinen Fingern – die Erinnerung an sein Martyrium (Abb. 151): Als Bischof von Trient betrieb er mit großer Anstrengung die Christianisierung seines Sprengels und kam um 405 im Sarcatal zu Tode, als er eine heidnische Saturn-Statue zertrümmerte. Der (jüngeren) Legende nach erschlugen ihn Dorfbewohner daraufhin mit einem Holzschuh.

Anders als im Falle seines ‚Gegenüber‘, gibt seine Darstellung Hinweise für die zeitliche und geografische Lokalisierung des Altars: „Abbildungen des Heiligen haben sich fast nur in Tirol erhalten und selbst hier nur in geringer Zahl und erst aus dem ausgehenden 15. und dem frühen 16. Jahrhundert.“¹⁶⁹ Bemerkenswert ist – der wenigen Abbildungen Vigils wegen –, dass HANS KLOCKER auf dem Nikolausaltar von St. Gertraud in Dreikirchen eine weitere Vigildarstellung geschaffen hat.¹⁷⁰

Wie der Goldgrund der Feiertagsseite mit dem Hintergrund der Schreinflügel übereinstimmt, so sind auch die Werktagsseiten der Schreinflügel und Predellenflügel mit blauem Grund angelegt. Auf beiden Predellenaußenseiten füllt das Blau den Hintergrund vollständig.

Auf dem rechten Flügel ist Onuphrius abgebildet (Abb. 165). Wie Johannes d. T. (Abb. 156) auf der gegenüberliegenden Seite ist auch er als Halbfigur abgebildet. Onuphrius' Körper ist leicht nach links auf den Betrachter hin ausgerichtet. So blickt er zur Predellenmitte hin. Wie

¹⁶⁷ BRAUN, 1992, S. 758.

¹⁶⁸ Vgl. LCI, Bd. VIII, S. 627

¹⁶⁹ BRAUN, 1992, S. 718. Genauso: KELLER, S. 563.

¹⁷⁰ LCI, Bd. VIII, S. 554.

für die Darstellung dieses Heiligen üblich¹⁷¹ ist er am ganzen Körper behaart und trägt keinerlei Kleidung. Der Vollbart spart nur die Oberlippe aus, das lange, braune Haar geht letztlich auf eine Überlieferung aus Athos zurück und ist gleichermaßen üblich (Abb. 167).¹⁷² Um die Lenden trägt der Asket einen grünen Laubkranz (Abb. 169). Den Nimbus-umkränzten Kopf ziert eine Krone – der Hinweis auf seine fürstliche Abstammung. Sein rechter Arm ist abgewinkelt, mit der Hand umfasst er einen langen, kreuzförmigen Stab. Es könnte sich um eine Mischung aus Krückstock und Doppelkreuz handeln, die ihm in anderen Abbildungen als Attribut beigegeben werden und für sein Büßertum bzw. das Streben um die Nachfolge Christi als Eremit stehen.

Auf dem anderen Flügel ist Johannes der Täufer zu sehen. Wie Onuphrius steht auch er leicht zur Predellenmitte hin gedreht, wohin sein Blick folgt. Ein Nimbus umgibt seinen Kopf, sein blondes Haar fällt im Mittelscheitel deutlich über beide Schultern, lässt aber die Stirn frei (Abb. 158). Auch er trägt einen Vollbart, der die Oberlippe ausspart. Ungewöhnlich ist seine Kleidung: Fast immer mit Untergewand und Mantel dargestellt,¹⁷³ umgibt ihn hier nur der übliche Leibrock aus hellbraunem Fell. Die Ärmel sind bis zur Schulter eingerissen; als Gürtel trägt er einen Strick aus rot und weiß gedrehten Fäden. Die ärmliche Kleidung und sein ungepflegtes Äußeres – die langen Haare und der unregelmäßige Bart – unterstreichen seine Askesse und die Rolle als Bußprediger. In seiner linken Hand hält er ein rotes Buch, auf dem ein Lamm mit einem Nimbus liegt. Zudem geht aus dem Buch ein Kreuzstab mit Fahne hervor, auf der ein rotes Kreuz auf weißem Grund zu erkennen ist. Das Lamm verweist eindeutig auf Christus, nicht nur, weil der Evangelist Johannes ihn als Lamm Gottes bezeichnet,¹⁷⁴ sondern auch, weil dessen Nimbus die gleiche strahlenartige Verzierung wie derjenige Christi auf der Außenseite der Schreinflügel hat (Abb. 159). Dass Johannes es mittelbar, d.h. auf dem Buch trägt, ist die häufigste Darstellungsart.¹⁷⁵ Der Kreuzstab wird erst ab dem 15. Jahrhundert als Attribut üblich.¹⁷⁶ Das Buch – es ist das Alte Testament, das sich durch ihn erfüllt – identifiziert ihn als Verkünder des Heilands. Diese Absicht wird durch den Gestus seiner anderen Hand unterstrichen: Er verweist mit ausgestrecktem Zeigefinger geradewegs auf das Lamm – und also auf den kommenden Erlöser.

Den Heiligen der Predellenaußenseiten ist somit nicht nur ihr Einsiedlertum gemein, das sich in ihrer armseligen Kleidung bzw. der Körperbehaarung niederschlägt; beide sahen sich selbst

¹⁷¹ BRAUN, 1992, S. 572.

¹⁷² LCI, Bd. VIII, S. 84.

¹⁷³ BRAUN, 1992, S. 366; ebenso: LCI, Bd. VII, S. 166.

¹⁷⁴ Johannes 1, Vers 29 und 36.

¹⁷⁵ BRAUN, 1992, S. 368.

¹⁷⁶ Ebd.

in unmittelbarem Bezug zu Christus: Johannes als dessen Kunder, Onuphrius in dem Bestreben, Christus als Eremit möglichst authentisch nachzufolgen.¹⁷⁷ Auf weitere Ornamente, d.h. Attribute, die den Heiligen beigegeben hätten werden können, wurde verzichtet.¹⁷⁸

Holzverwendung und Bearbeitung

Holzart

Die Holzart ist aufgrund des guten Erhaltungszustandes der Fassung nicht ersichtlich. Auf eine Probenentnahme wurde mit Rücksicht auf eben diesen Zustand verzichtet.

Konstruktion

Die Flügel bestehen jeweils aus einem Brett¹⁷⁹, das durch die innen liegende Nut eines geschlitzten Rahmens eingefasst ist.

Holzbearbeitung

Die Holzbearbeitung ist aus den gleichen Gründen nicht zu beurteilen, die bereits einer Bestimmung der Holzart entgegenstanden. Die Flügeltafeln sind nicht flächig mit Leinwand kaschiert, von einer sorgfältigen Glättung als Vorbereitung für die Malschicht ist auszugehen.

Fassung

Gewebe- und Wergkaschierungen

Gewebspuren finden sich an der äußeren Unterkante des linken Flügels, an der rechten, äußeren Oberkante sowie an der inneren, linken Unterkante des rechten Flügels. Ursächlich für den Gewebeuberzug ist die Kaschierung der Fugen in den Ecken der Rahmenprofile.

Auf der Außenseite des linken Flügels zeichnet sich durch die Malschicht Gewebe ab: Ein großes Textilstuck befindet sich unter der Malschicht im Bereich des Gesichts von Johannes d. T. und reicht in ganzer Gesichtsbreite vom Kinn bis zur Stirn. Zwei kleinere, rechteckige Stoffstucke liegen am rechten, unteren Rand der Tafel. Lage und Format dieser Textilien weisen nicht eindeutig auf eine Kaschierung von Fugen oder Rissen hin. Sie scheinen eher Unregelmäßigkeit im Holz, wie eine Astverwachsung, zu verdecken.

¹⁷⁷ BRAUN, 1992, S. 571; ebenso: KELLER, S. 456.

¹⁷⁸ Vgl. LCI, Bd. VIII, S. 83-88 bzw. Bd. VII, S. 164-190, v. a. S. 167f.

¹⁷⁹ Die Tafeln weisen keine offene Fugen oder Risse auf, so kann davon ausgegangen werden, dass sie aus einem Brett gefertigt wurden.

Grundierung

Eine Vorleimung ist an den Predellenflügeln nicht ersichtlich. Die Innenseiten der Predellenflügel wurden in Vorbereitung des gravierten und punzierten Goldgrundes mit einer relativ dickschichtigen Grundierung versehen. Die Rahmen sind demgegenüber nur dünn grundiert.

Unterzeichnung (Infrarotreflektographie¹⁸⁰)

Auf die geschliffene und isolierte Grundierung der Flügel sind die dargestellten Figuren mit einer Unterzeichnung angelegt. Sie lässt sich nur in den Bereichen der Inkarnate und der roten und braunen Malschicht sichtbar machen. Durch die Metallaufgaben und grünen Farbschichten kann sie nicht beobachtet werden. Mit schwarzer Farbe und einem Pinsel wurden summarisch die Gesichtszüge, Konturen und groben Binnenlinien gezogen. Besonders an den Inkarnaten und Handschuhen sind die Formlinien und Gelenk- und Hautfalten gut zu erkennen. An den Gewändern wird die plastische Modellierung durch gekreuzte und parallele Schraffuren in den Falttiefen und Schattenpartien ersichtlich. Auf den Flügelaußenseiten zeichnet sich auf den Gesichtern der Figuren in Wangenhöhe eine v-förmige Linie ab, die als Zeichen einer Farbangabe oder Passmarke interpretiert werden kann.

Die Malerei orientiert sich im Wesentlichen an der Vorzeichnung, wandelt aber einzelne Vorgaben in der Ausführung ab, so das Volumen der Locken beim Lamm oder die Lage der Finger (Abb. 160), die Konturen am Schuh oder Handschuh des hl. Vigils (Abb. 152, 153). Der Maler fügte nichts eigenständig hinzu. Im Gegenteil, er verzichtete eher auf Details wie Gelenkfalten, Konturen oder Schuhschnalle (linke Flügellinnenseite: Schuh, Mitrakonturen, rechte Flügelaußenseite: Gelenkfalten).

Vorritzung

In der Grundierung der Flügellinnenseiten verläuft in der oberen Bildhälfte um Mantel und Mitra der Bischöfe eine eingeritzte, feine Umrisskontur. Ebenso wurden die unterschiedlichen Blatt- und Stilformen der beiden Krümmen vorgeritzt. Diese Vorritzungen dienen dem Fassmaler als Grenze für den zu vergoldenden und gravierenden oder tremolierenden Hintergrund. Die Vorritzungen müssen nach der Vorzeichnung der Figuren erfolgt sein. Da sich die Nimbos in ihrer Lage und im Radius (links: 9 rechts: 9,8 cm) unterscheiden, wurden sie vermutlich ohne Vorlage konstruiert. Die Maße der Krümmen entsprechen sich, ihre Form variiert

¹⁸⁰ Zur Untersuchung wurde eine HAMAMATSU PHOTONICS Kamera mit Heliopan ES 62 RG 830 Filter Nr. 171 und einer ARGAPHOTO-BM Kunstlichtlampe der Fa. Phillips (220 V 500 Watt-E27 Type PF 318E/44) verwendet. Das von der Kamera aufgenommene Bild wurde vom Bildschirm mit AGFA SW-Film (AGFAPAN APX 25, Professional 135, ISO 25/15°) abfotografiert.

jedoch leicht. Es ist davon auszugehen, dass sie mit Hilfe von separaten Vorlagen, etwa einer (Loch-)Pause, vorgeritzt wurden.

Gravierung und Tremolierung

Die Innenseiten der Predellenflügel besitzen als Hintergrund einen gravierten und tremolierten Goldgrund. Hierfür wurden die Umrisslinien des Granatapfelmusters in versetzter Reihe (Abb. 206) graviert. Zusätzlich wurde eine das Muster rahmende Außenkontur mit einem schmalen, v-förmigen Messer gezogen (max. Breite 0,1 cm). Danach wurden die Binnenflächen der Granatapfelrosette durch leicht vertiefte Zickzack-Linien strukturiert.

Zudem wurden die Nimben der Heiligen – zwei parallele Kreiskonturen in Abstand von 0,5 cm – mit dem Graviereisen gestaltet. Die Kreisbögen wurden, wie ein Einstichloch im Gesicht beider Bischöfe vermuten läßt, mit einem Zirkel vorgezeichnet oder geritzt und graviert.

Metallaufgabe

Der Tafelhintergrund und die inneren Profile der Flügelrahmen tragen auf den Innenseiten eine polierte Blattgoldaufgabe. Auf der teils gravierten, teils tremolierten Grundierung liegt rotbraunes Poliment, in mehreren Arbeitsgängen als deckende Schicht aufgetragen. Danach folgte die Blattgoldaufgabe¹⁸¹, die nach dem Antrocknen auf den ebenen Flächen poliert wurde.

Farbfassung des heiligen Vigilus

Der Vorzeichnung folgend wurden Mantel und Mitra als erste Farbbereiche mit einer kräftigen, feinpigmentierten roten Farbe angelegt. In diese wurde entlang der Höhen ein Weißton nass in nass eingearbeitet. Auf die Schattenpartien und Faltentiefen wurde ein rotes Farbmittel, ein Farblack, in unterschiedlicher Schichtdicke aufgelegt, der den Faltenverlauf des Mantels ausbildet (Abb. 154). Darauf folgen die Mantelborte und der Schuh mit feinpigmentiertem, ockergelbem Farbton (Abb. 151).

Auf die Borte und die den Mantel zusammenhaltende Schließe wurden rote und grüne Schmucksteine mit einem sehr feinpigmentierten Farbmittel, einem Farblack, aufgemalt (Abb. 148). Dazwischen liegen hellblaue Perlen – Weiß mit blauen und vereinzelt grünen Pigmentanteilen – mit jeweils einem weißen Lichtpunkt in der Mitte und einer rahmenden Lichtlinie am oberen rechten Rand¹⁸². Um die Edelsteine und Perlen herum wurden mit dem roten, feinpigmentierten Farbmittel Schattenkonturen in schwungvollen Pinselzügen gelegt. Zudem wurden die Schatten von der Schließe und den Kordelbändern, die die Borte rahmen, mit die-

¹⁸¹ Aufgrund des guten Erhaltungszustandes kann die Blattgröße nicht exakt bestimmt werden. Es ist jedoch von einer maximalen Größe von 10 cm Länge auszugehen.

¹⁸² Die Lichtlinie verläuft auf einer Kreiskontur im ersten Quartal („von 12.00-14.00 Uhr“).

sem Farbmittel gesetzt. Auf dem Zierwerk der Borte liegen Lichtkonturen. Für sie wurde ein mit einem Ockerpigment abgetöntes Weiß verwendet. Feine, hellgelbe Pinselstriche ziehen sich als Lichtakzente über den gesamten ockerfarbenen Bortengrund. Schräg verlaufende Striche strukturieren den mit einer Kordel verzierten Bortenrand. Im gleichen hellgelben Farbton wurden auch die zwei Ornamente auf dem roten Grund der Mitra ausgeführt.

Der Schuh erhielt eine braune Schattenlinie und durch braune Strukturlinien eine geflochtene Spitze. Nach dessen Fertigstellung wurden die hellen Handschuhe durch einen dünnen, weißen Farbauftrag, der nass in nass mit Blau und Schwarz plastisch gestaltet ist, ausgeführt (Abb. 150). Die Körperlichkeit unterstützen zusätzlich schwarze, pastos aufgesetzte Schatten- und Faltenkonturen. Der Bischofstab wurde auf den fertig gestellten, linken Handschuh und den Mantel aufgemalt. Ein breiter Pinselstrich einer feinpigmentierten, grauen Farbe – Weiß mit blauen, braunen und schwarzen Einschlüssen – mit einer weißen, pastosen Lichtlinie in der Mitte und am rechten Rand verleiht diesem seine Form. Die auf ihm sitzende Krümme wurde auf dem Goldgrund wohl als einer der letzten Arbeitsschritte ausgeführt. Mit schwarzer Farbe in einzelnen Pinselstrichen wurde sie durch Kontur- und Schattenlinien modelliert. Schließlich eingezogene weiße, feine Pinselstriche auf den Höhen verstärken den plastischen Eindruck.

Als eine der letzten Farbflächen wurden das heute grün erscheinende Untergewand und das Zierband der Mitra gemalt. Das Gewand besteht aus einer hellblauen Farbschicht, in die noch in feuchtem Zustand mit einem grobpigmentierten, kräftigen Blau eine Maserung eingearbeitet wurde (Abb. 155). Auf diese maserierte Fläche wurden mit braun bis rosa ausgemischten Farbtönen Faltentiefen aufgelegt.

Das Gesicht des Bischofs (Abb. 148) wurde in einem hellrosafarbenen Inkarnatton gebildet. Durch Beimischung eines Blaupigments wurden Schattenpartien und Falten und mit einem Rotpigment die Höhen changierend modelliert. Die Gesichtszüge wurden zudem durch Einarbeiten eines Brauntons markant gestaltet.

In das feuchte Inkarnat wurde der Mund mit einem mit Weiß ausgemischten roten Farbton gemalt und durch braune Linien in den Mundwinkeln akzentuiert.

In den Inkarnatton der Augenhöhlen wurden die Augäpfel schwungvoll mit zwei weißen Pinselzügen so aufgesetzt, dass um die Pupille pastose, weiße Ränder entstanden. Die Plastizität der Augäpfel wurde durch Einarbeiten eines blauen Pigments an den Seiten noch gesteigert. (Gleichermaßen wurde das Halstuch auf dem Inkarnatton modelliert.) Mit dem gleichen blauen Farbton wurden in einem pastosen Pinselzug die Iris eingefügt und die Augenbrauen in einzelnen, feinen Pinselstrichen ins Inkarnat gezogen. Danach wurde das Auge durch braune

Lidkonturen geformt. Insbesondere die untere steigert durch ihre zur rechten Seite auslaufende Anlage die Körperlichkeit. Mit demselben Branton wurde mit einem kräftigen Pinselstrich die Oberlidfalte gezogen. Über den braunen Konturen bilden einzelne, fein auslaufende Pinselstriche mit einer deckenden, schwarzen Farbe die Wimpern. Zuletzt wurde der Blick durch Aufsetzen der schwarzen Pupille mit einem weißen, kurzen Lichtstrich festgelegt.

Farbfassung des heiligen Wolfgang

Der Fassmaler arbeitete in traditioneller Weise, durchaus zweckmäßig bei der Darstellung der Bischöfe, da er zum einen die einzelnen Farbbereiche nacheinander ausführte. Zum anderen mischte er die Farbtöne entweder mit einem weiteren Pigment nass in nass auf dem Malgrund oder arbeitete sie durch Aufsetzen einer weiteren Farbe aus.

Er malte als erstes mit einem Ockerton die Mantelborte. Danach folgten die blauen Farbflächen wie Mantelinnenseite und Mitra. Mit roter Farbe legte er auf die Mitra ein Zierband und gestaltete das Untergewand. Danach faßte der Maler die Handschuhe in einem weißen, mit Ocker abgetönten Farbton. Weiterhin wurde das Halstuch mit weißer Farbe gemalt. Dessen Tiefen sind mit einem blauen Pigment ausgemischt und die Faltenstruktur durch aufgesetzte weiße Lichtlinien und braune Schattenlinien geschaffen. Mit weißen Umriss- und Strukturlinien konstruierte der Maler auch das Attribut, die Kirche, auf das vollständig ausgearbeitete Untergewand und die Mantelborte. Diese Fassungsbereiche waren beim Farbauftrag noch nicht ganz trocken, da sich die weißen Pinselstriche stellenweise leicht rötlich oder bläulich verfärbt haben.

Als letzte Farbflächen wurden in einem Grünton die Kirchendächer und die Außenseite des Pluviales angelegt.

Ob das Inkarnat als letzter Arbeitsgang ausgeführt wurde, ist nicht zu belegen. Fest steht, dass das hellrosafarbene Inkarnat auf den angrenzenden Farbflächen, der ockerfarbenen Mantelborte, dem weißen Halstuch und dem rotem Zierband der Mitra liegt. Abgeschlossen wurde die Malerei wahrscheinlich mit dem Bischofstab, der über dem vollendeten Handschuh und den Mantel mit Borte gemalt wurde.

Braun

Die Borte des Pluviales entspricht in ihrem Malschichtaufbau dem der Mantelborte des hl. Vigil auf dem linken Flügel. Die Borten unterscheiden sich nur in der Gestaltung von Schließen und Edelsteinen.

Blau

Die Mantelinnenseite wurde in einem hellblauen Farbton gestaltet. Eine feinpigmentierte, grünlich-blaue Farbe wurde auf den Höhen pastos in eine weiße Farbe eingearbeitet, sodass

weiße Höhenkonturen entstanden. Die Schattenflächen wurden mit dem reinen Blaupigment lasiert. Mit dem gleichen Malschichtaufbau wurde die Mitra hellblau gefasst.

Rot

Auf die Mitra wurde ein Zierband mit einer feinpigmentierten, orangeroten Farbe aufgemalt. Dieser Grundton wurde mit einem kräftig roten, feinpigmentierten Farbmittel lasiert. In den Schattenpartien liegt das kräftige Rot relativ dickschichtig.

Ebenfalls rot gefasst wurde das Untergewand des Bischofs. Eine mit Weiß ausgemischte rote Farbe bildet den Grundton. Durch Einarbeiten von weißer Farbe auf den Höhen sowie Auflegen eines feinpigmentierten roten Farbmittels wurde das Gewand modelliert. Mit dieser roten Farbe wurden auch die Edelsteine auf der Mantelborte gemalt.

Grün

Vor den weißen Konturen der Kirche wurden mit grüner Farbe die Dächer, Fenster und Türen angelegt. Für die Außenseite des Mantels wurde ein hellgrüner Farbton mit Weiß ausgemischt und relativ dick aufgestrichen. Auf diesem liegt ein grünes, feinstpigmentiertes Farbmittel, das auf den Schattenflächen besonders hervortritt. Mit diesem farblackähnlichen Malmittel wurden die grünen Edelsteine auf die Borte des Mantels aufgesetzt.

Nur hier, auf dem rechten Flügel, sind die grünen und roten Edelsteine zusätzlich in kurzen Pinselschwüngen unten schwarz schattiert, oben mit einem weißen Lichteffect akzentuiert. Mit diesen sollte vermutlich die flache Gestaltung der Steine variiert werden.

Weiß

Für die Gestaltung der Handschuhe wurde das Weiß mit hellem Ocker gebrochen und in den Tiefen und Schattenbereichen mit blauem und braunem Pigment abgeschattiert. Eine braune, pastos gezogene Kontur setzt die Handschuhe vom Hintergrund ab.

Das Halstuch wurde in einem reinweißen Ton gemalt, der in den Schattenpartien mit einem feinpigmentierten, blauen Farbton ausgemischt wurde. Mit weißen Licht- und braunen Schattenlinien wurde der Faltenverlauf des Halstuchs strukturiert.

Die Kirche wurde mit weißer Farbe in Umrisslinien und Binnenschraffuren auf das ausgearbeitete Gewand gezeichnet und flächig lasiert.

Die hellrosafarbenen Inkarnate entsprechen im Aufbau denen des hl. Bischofs auf dem linken Flügel. Eine weiße Farbe mit einzelnen, roten Einschlüssen wurde auf den Höhen durch Zugabe des roten Pigmentes changierend ausmodelliert. Die Gesichtszüge wurden darüber hinaus durch Einarbeiten eines blauen und braunen Pigmentes in Schattenpartien und Falten markant gestaltet. Nur durch die stärker mit brauner Farbe abgeschattierten Tränensäcke, die kräftigere Ausarbeitung der Augenbrauen und die in der unteren Gesichtshälfte fehlenden pas-

tosen braunen Umrisslinie unterscheidet sich die Fassung des hl. Wolfgang von der des hl. Vigil.¹⁸³

Grau

Auf die ausgestaltete Mantelaußenseite wurde der Bischofstab mittels eines breiten, grauen Pinselstichs aufgesetzt. Eine mit weißer Farbe gezogene Höhenlinie in der Mitte sowie eine Lichtkontur am rechten Rand verleihen ihm sein rundes Erscheinungsbild.

Farbfassung des Johannes des Täufers

Der traditionellen Fastechnik entsprechend wurden ursprünglich zuerst die Blattgoldauflagen der Nimben und daraufhin die Blaufassung des Hintergrundes ausgeführt.

Die Vergoldung des Nimbus vom Lamm liegt auf dem ockerfarbenen Grundton des Fellgewandes. Es wurde also zuerst das Fellgewand angelegt und die Blattgoldauflage des kleinen Nimbus aufgelegt. Danach wurden das weiße Lamm und die Buchseiten ausgeführt. Vor Ausarbeitung des Buchdeckels und Gürtels mit roter Farbe wurden die braunen Schattenflächen sowie einzelne weiße Haare auf das ockerfarbene Fellgewand aufgemalt. Ebenfalls über dem Fellgewand liegen die grauen Schattenseiten des Buches.

Das Anlegen von Gesicht und Händen in einem hellrosafarbenen Inkarnatton ging dem der Haare und des Bartes voraus. Nach dem Inkarnat wurde die Fahne mit Kreuzstab ausgeführt.

Metallauflage Die ursprüngliche Blattgoldauflage der Nimben auf den Flügelaußenseiten liegt auf einer ockerfarbenen, feinpigmentierten Untermauerung. Das Anlegemittel konnte ohne Probeentnahme nicht festgestellt werden. Da die Malschicht der Flügelaußenseiten keinen dickschichtige Grundierung besitzt, ist von einer Mattvergoldung mit einem öligen Anlegemittel auszugehen. Auf die unpolierte Blattvergoldung wurden in einem der letzten Arbeitgänge mit schwarzer Farbe die Kreiskonturen gezeichnet. Heute liegt die Blattvergoldung nur noch in Resten unter einer Übermalung mit Goldbronze (Abb. 158).

Auf dem ockerfarbenen Grund des Fellgewandes Johannes' wurde auf ein heute nicht mehr ersichtliches Anlegemittel eine Blattgoldauflage angeschossen, von der nur noch Reste vorhanden sind (Abb. 159).

Weiß und Rot Das Lamm wurde mit einem in den Tiefen leicht mit Schwarz ausgemischten weißen Ton gestaltet, die Körperlichkeit wird gesteigert durch die pastos mit weißer

¹⁸³ Der Inkarnatton liegt auf einer braunen Gesichtskontur, auf dieser liegt wiederum eine Perle der Mantelborte. Die Konturen der Vorzeichnung wurden vermutlich zuerst mit brauner Farbe übernommen. Danach folgte die weitere Ausarbeitung der Gesichter im Inkarnatton. Nach deren Fertigstellung wurden stellenweise braune Konturenlinien aufgelegt.

Farbe aufgemalten Felllocken. Das Maul wurde mit einem Rosaton nass in nass eingearbeitet. Augen, Hufe und Schattenkonturen sind mit schwarzer Farbe aufgesetzt.

Mit reiner weißer Farbe wurde die Fahne schwungvoll in breiten Pinselstrichen angelegt. In den Schattenpartien ist rote Farbe nass in nass zu realistischer Gestaltung vertrieben. Die Ränder werden durch pastose weiße Umrisslinien hervorgehoben. Auf die Fahne wurde abschließend mit einem deckenden, roten Farbton ein Kreuz aufgemalt.

Für den Gürtel des Fellgewandes wurden auf einen Rosaton durch nebeneinander gezogene, breite pastose weiße und rote Pinselstriche Seilstränge angedeutet.

Vom Buch wurden zunächst die vorderen Seiten – eine weiße Fläche mit parallelen, erhobenen Linien – gebildet. Danach wurde der Buchdeckel mit roter Farbe aufgemalt. Die vorderen Kanten wurden mit Weiß aufgehellt, die Schattenpartien und hinteren Kanten durch einen dickeren Auftrag der roten Farbe gestaltet.

Grau Am roten Buch wurden als letzter Arbeitsgang die im Schatten liegenden Buchseiten in Grau ausgeführt und vorderseitig graue Schattenlasuren über die weißen Buchseiten gelegt.

Zum Buchrücken hin wurden einzelne Blätter mit schwarzen feinen Pinselstrichen angedeutet. Zudem malte man den Fahnenmast, der vor allem im unteren Bereich nur aus einer weißen Licht- und einer schwarzen Schattenkontur besteht, mit grauer Farbe aus.

Braun Eine rötlich hellbraune Farbschicht bildet die Grundlage des Fellgewandes. Durch einen stärkeren Farbauftrag wurden die Tiefen von den Höhen abgesetzt. Die Fellstruktur wurde durch aufgesetzte, feine, weiße Pinselstriche erreicht. Haare und Bart besitzen einen flächig aufgestrichenen, dunklen Braunton als Grund. Der Bart wurde mit geschwungenen weißen und schwarzen Pinselstrichen geformt. In die Haare wurden mit hellbrauner Farbe breite Strähnen gezogen. Die Locken wurden mit weißer Farbe modelliert, um sie in dünnen, langen Pinselzügen aufzutragen. Dabei erhielt jeder Pinselstrich mittig eine Lichthöhlung in Form eines plastischen weißen Punkts. Ebenso wurden die Barthaare ausgeführt.

Inkarnate Gesicht und Hände wurden in einem hellrosafarbenen Inkarnatton – ein Weiß mit vereinzelt roten Einschlüssen – aufgemalt. In diesen wurde auf den Höhen ein rotes Pigment, in den Tiefen eine blaues und braunes nass in nass vertrieben. Bei den Händen wurden mit brauner Farbe Faltenlinien und Umrisskonturen ausgeführt. Die Höhen der Finger und des Nagelbetts wurden mit weißem, pastosem Farbauftrag hervorgehoben.

Der Mund wurde mit einer mit Weiß ausgemischten roten Farbe auf das Inkarnat angelegt. Die Lippen trennt eine feine, kräftig rote Linie, die in den Mundwinkeln ins Braun übergeht. Um Ober- und Unterlippe wurden partiell pastose, weiße Umrisskonturen gezogen.

Die Augen (Abb. 161) wurden nach Ausarbeitung der Augenhöhlen im Inkarnatton aufgemalt. Um den braunen Iriskreis mit der schwarzen Pupille und einer schwarzen Schattenkontur wurde der Augapfel durch einzelne weiße, in den Augenwinkeln in Hellblau übergehende, Pinselzüge gelegt.

In hellroter Farbe wurden die Tränensäcke und mit einem auslaufenden Pinselstrich die inneren Unterlidkonturen geschaffen. Alle weiteren Pinselstriche wurden ebenfalls im inneren Augenwinkel angesetzt und nach außen auslaufend ausgeführt. Ober- und Unterlid wurden durch eine roséfarbene Lichtlinie mit einer braunen Schattenkontur am Unterlid, einem pastosen, oberen Lidstrich und einer ausgeprägten Oberlidfalte angelegt.

Durch kurze, feine Pinselstriche wurden mit brauner Farbe die Augenbrauen aufgesetzt und kurze Wimpern an Ober- und Unterlid eingezogen.

Farbfassung des heiligen Onuphrius

Analog dem linken Flügel erfolgte auch hier zunächst die Vergoldung. Als erste Farbfassung wurde der blaue Hintergrund ausgeführt. Auf ihm liegen die Inkarnate. Darauf wurden alle braunen Farbbereiche wie Haare und Fellgewand ausgearbeitet. Auf letzteres wurde sowohl das ockerfarbene Kreuz als auch der grüne Gürtel aus Blattwerk aufgemalt. Zum Schluss wurden die Konturenlinien und Haare in Schwarz, Braun, Ocker bzw. Weiß aufgelegt.

Metallaufgabe

Für die Mattvergoldung des Nimbus Onuphrius' gilt, was bereits über die Metallaufgabe für Johannes d. T. festgestellt wurde. Hinzu kommt, dass im vorliegenden Fall auf die unpolierte Blattvergoldung mit schwarzer Farbe neben den Nimbenkonturen auch eine Krone gezeichnet wurde.

Inkarnat

Die Inkarnate der Flügelaußenseiten entsprechen sich im Aufbau (Abb. 167). Lediglich die Ausarbeitung der Augen und des Mundes variieren in Details. Die weißen Lichtlinien wie die braunen Konturen sind hier kräftiger ausgeführt, als auf dem linken Flügel. Die Augenbrauen wurden in kräftigen Pinselstrichen markant gestaltet (Abb. 170). Im Vergleich zum hl. Johannes d.T. sind die Stirnfalten und die Augenfältchen des hl. Onuphrius pastoser mit weißer Farbe ausgeführt. Mit den ausgeprägten, dunklen Konturen erhält das Gesicht eine charakteristischere Prägung.

Blau

Nach der Fassung der Rahmung wurde der gesamte Hintergrund vor der figürlichen Malerei mit einer grobkörnigen, blauen Farbe vergleichsweise dick bestrichen. Sie besteht aus blauen und einigen grünen Pigmentkörnchen unterschiedlicher Größe mit kantigen Bruchkanten.

Braun

Ein feinpigmentierter Branton wurde als Grund für Haare, Krone und Fellgewand verwendet. Durch leichtes Ausmischen mit einem Weißpigment auf den Höhen wurden Brustkorb und Arme plastisch ausgearbeitet. Auf die braunen Flächen wurden in langen, feinen Pinselstrichen einzelne Haare aufgelegt: beim Fellgewand mit weißer Farbe, im Bart und den Haaren mit Ocker. Zusätzlich besitzen einige der weißen Pinselstriche auf dem Fell mittig aufgesetzte Lichthöhungen in Form von pastosen, kurzen Pinselstrichen oder Punkten.

Ocker

Als Attribut wurde mit einem hellbraunen Farbton ein Kreuz auf das Fellgewand und die fertiggestellte linke Hand gemalt. Ein dreidimensionaler Effekt wurde durch das Aufsetzen dunkelbrauner Farbflächen an der rechten und unteren Seite erreicht.

Grün

Ebenfalls nach Ausarbeitung des Fellgewandes wurde der Gürtel aus Blattranken mit hellgrüner Farbe pastos kreiert. Bei dem Hellgrün handelt es sich um ein mit sehr feinen, dunkelgrünen Pigmenten ausgemischtes Weiß (Abb. 169). Die einzelnen Ranken und Blätter wurden durch weiße Konturlinien ausgestaltet.

Fassung der Rahmen

Die profilierte Rahmung der Innenseite der Flügel wurde in einem Arbeitsgang mit dem Hintergrund der Tafeln vergoldet. Dies geschah vor der Farbfassung der Tafeln. Hierfür wurde auf die Grundierung eine deckende, rotbraune Polimentschicht aufgebracht und mit Blattgold belegt. Nur auf den inneren Kanten der äußeren, erhabenen Stege wurde Zwischgold verwendet. Nachdem die Metallauflagen poliert waren, erfolgte auf den äußeren Stegen der inneren Rahmenleisten, den Flügelseitenflächen und den Rahmenprofilen der Außenseiten (ausgenommen der Hohlkehle) eine rote Farbfassung.

Die rote Farbfassung baut sich wie folgt auf (Abb. 164): Auf die Grundierung der Rahmung wurde eine feinpigmentierte, orangerote Farbe dünn, aber deckend aufgetragen. Daraufhin erhielt die ausgesparte Hohlkehle einen dickeren Anstrich mit einer hellgelben Farbe. Auf die orangerote Farbschicht wurde nun noch eine feinpigmentierte rote Farbschicht gestrichen und damit die gelben Anstriche in den Hohlkehlen beschnitten.

Die äußeren Rahmenstege der Werktagsseiten wurden zudem mit einem floralen Musterrapport verziert (Abb. 163). Hierfür wurde mit Hilfe einer Schablone, die eine Blüte und ein Blattwerk umfasste, ein Anlegemittel auf den roten Farbanstrich der Flügelrahmen aufgetragen. Auf diesem wurde ein Blattmetall angeschossen und nach der Trocknung der nicht hafende Überschuss abgekehrt. Eine Ausnahme stellen die inneren Rahmenleisten dar, welche

die Anschlagleiste der Flügel im geschlossenen Zustand rahmen. Auf diese wurde ein kleineres florales Muster in vereinfachter Form, aber entsprechendem Rapport, aufschabloniert. Ob dieses Muster nur aus einer Silber- oder Zwischgoldauflage besteht, oder die Blüten aus Zwischgold und das Blattwerk aus Silber geschaffen wurden, kann augenscheinlich wegen des starken Korrosionsgrades der Metallaufgaben nicht differenziert werden.

Überzüge

Auf der Malschicht und der Rahmung beider Predellenflügel liegt ein verbräunter Überzug. Nur auf den polimentvergoldeten Hintergründen der Flügelinnenseiten lässt sich dieser nicht erkennen.

Veränderungen

In den oberen Bildhälften der Flügelaußenseiten wurden folgende Malschichtpartien mit einem mit Weiß ausgemischten, roten Farbton deckend bis lasierend überarbeitet: Die Mantelkontur des hl. Vigilius entlang der Schultern und die Mitra wurde im Goldgrund nachgezogen. Beim hl. Wolfgang wurde das Zierband der Mitra flächig überarbeitet und die Mantelborte auf seiner rechten Schulter konturiert. Der Goldhintergrund auf den Innenseiten der Flügel wurde mit Goldbronze partiell retuschiert.

Auf den Flügelaußenseiten wurden die Nimben der Figuren vollkommen mit Goldbronze überzogen. Die Krone Johannes' d. T. wurde mit brauner Farbe übermalt und durch Konturlinien und Schattenschraffuren mit Goldbronze ausgearbeitet. Fehlstellen im Nimbus des Schafes auf dem linken Flügel wurden fehlstellenübergreifend mit einer braungrauen Lasur kaschiert. Der Nimbus besitzt heute eine schwarze Umrisslinie und eine strahlenkranzähnliche Binnenzeichnung. Diese wurden mit einer feinpigmentierten, schwarzen Farbe deckend, über Fehlstellen der Blattgoldauflage hinweg, aufgemalt. Auf den Außenseiten der Flügel wurde zudem der blaue Hintergrund flächig mit feinpigmentiertem Hellblau überarbeitet und danach stellenweise mit schwarzen Lasuren ausgebessert.

Die rote Fassung der Profilrahmung wurde sowohl auf den Innenseiten der Predellenflügel als auch auf den Außenseiten mit einer feinpigmentierten bräunlichen roten Farbe lasiert. Fehlstellen in der Fassung und Holzausbrüche wurden dabei deckend überarbeitet.

ERGEBNISSE DER UNTERSUCHUNG

Die bereits einleitend skizzierte Frage nach Zusammengehörigkeit des Altarensembles stellt sich auch als Frage nach Korrelationen zwischen und also Zusammengehörigkeit von Einzelstücken des Retabels. Sie soll abschließend noch einmal explizit aus ikonographischer und kunsttechnologischer Perspektive thematisiert werden.

Um das Ergebnis vorwegzunehmen: Die Heiligendarstellungen auf dem Traminer Altar stehen in einem höchst komplexen Zusammenhang, der ein ausgefeiltes Bildprogramm belegt. Die Relationen können und sollen hier nicht alle dargestellt, die wichtigsten Verbindungen aber skizziert werden.

Während auf den Schreinflügeln die Frauen dominieren, sind auf den Predellenflügeln nur männliche Heilige abgebildet. Letztere sind aktiv in der Geschichte Handelnde, wohingegen die Frauen stets passiv¹⁸⁴ oder Opfer ihrer Zeit und ihrer Verfolger¹⁸⁵ wurden. In diesem Erdulden wurden sie zu christlichen Märtyrerinnen.¹⁸⁶ Soziale Abstammung spielt nur dahingehend eine Rolle, als bewusst Heilige fürstlichen Geblüts dargestellt werden (z. B. Katherina, Christina) und solche, bei denen sie keine Rolle spielt (z. B. Vigil, Anna). Gemeinsam ist allen der Verzicht auf das irdische Königtum, der bei Johannes und Onuphrius durch die selbst gewählte Askese unterstrichen wird. Die Hinwendung auf das jenseitige Königreich wird auf der Werktagsseite durch den Verzicht aller vier Heiligen auf die Ehe variiert. Auf der Feiertagsseite fällt das Thema von Vorläufertum und Nachfolge Christi auf: Während die hll. Julitta und Onuphrius bewusst die Nachfolge suchen, gehen die hll. Anna und Johannes Christus in doppeltem Sinne voraus: Anna als biologische Bedingung, Johannes als theologische: Jesaja hatte ihn, Johannes, angekündigt und als Wegbereiter des Heilands bezeichnet.¹⁸⁷ Es dürfte sich hierbei um die Übersetzung der 2-Naturen-Lehre Christi, wahrer Mensch und wahrer Gott¹⁸⁸, in die Bildsprache handeln, die bereits bei der Beschreibung des Christuskindes im Schrein festgestellt worden war.

Schließlich ist Innen- und Außenseiten eine über Kreuz liegende Darstellung von häufig abgebildeten (hll. Anna und Johannes bzw. Katherina und Wolfgang) und sehr selten dargestell-

¹⁸⁴ Dies gilt für die hl. Anna.

¹⁸⁵ Dies gilt für die hll. Julitta, Katherina und Christina.

¹⁸⁶ Die männlichen Märtyrer Vigil und Johannes hatten durch ihr Handeln die Situation ausgelöst, kennzeichnen sich also weniger durch das Erdulden als durch die Durchsetzung ihres Glaubens um jeden Preis.

¹⁸⁷ Jesaja 40,3. Darauf nehmen verschiedene Evangelisten Bezug: Matth. 3,3, Mk. 1,2.

¹⁸⁸ Vgl. Stichwort Jesus Christus, in, DREHSEN u.a. (Hg.), S. 549.

ten Heiligen (Julitta und Onuphrius¹⁸⁹ bzw. Vigil und Christina) eigen, die im letzteren Fall regional motiviert sein dürfte (hll. Christiana von Bolsena und Julitta als Pfarrpatronin von Tramin). Diese Bemerkungen sind weit davon entfernt, das ikonographische Beziehungsgeflecht wieder zu geben; indem sie einen Eindruck von ihm zu vermitteln versuchten, wurde aber zugleich ein weiteres Indiz für die Zusammengehörigkeit von Flügeln, Schrein und Predella geliefert.

Holzarten

Bereits die Betrachtung der Holzoberflächen ließ vermuten, dass es sich bei den konstruktiven Brettern um Nadelholz handeln muss. Für die Skulpturen gibt SCHEFFLER Lindenholz an, ohne jedoch Gründe bzw. die Art der Untersuchungsmethode zu benennen.¹⁹⁰ Die mikroskopische Holzartenbestimmung wurde an ausgewählten Einzelteilen des Retabels durchgeführt. Die Auswahl der Probeentnahmestellen wurde unter dem Aspekt getroffen, die Zusammengehörigkeit der Funktionsteile durch die Art des Werkstoffes zu belegen: Exemplarisch wurde an den Konstruktionsteilen Predellen- und Schreindeckbrett die Holzart bestimmt. Für beide wurde Fichte, für den Schrein- und Predellenkörper ein übliches Nadelholz, verwendet. Aufgesetzte Zierelemente wurden aus Zirbelkiefer geschnitzt. Das gilt für das Rankenwerk auf den innenseitigen Schreinflügeln genauso wie für den Schreinbaldachin, die Predellenöffnung oder die Blattranken der Schreinrahmung. Auch die an den Skulpturen¹⁹¹ entnommenen Holzproben offenbarten Zirbelkiefer als Ergebnis. Von den Reliefs wurde die Darstellung der hl. Drei Könige und der hl. Christina am rechten Schreinflügel untersucht. Wiederum wurde Zirbelkiefer bestimmt.

Im Vergleich mit den Oberflächen der übrigen Skulpturen, Reliefs und Rankenwerke ist davon auszugehen, dass durchweg Zirbelkiefer als Werkstoff Verwendung fand.

Zirbelkiefer ist ein Holz mit guten schnitztechnischen Eigenschaften. „Das Holz ist sehr weich und leicht und sehr feinfaserig. Es lässt sich sehr gut und schnell trocknen, ohne Gefahr für [sic] Rissbildung und Werfen. Es ist weniger fest als andere Nadelhölzer, sehr dauerhaft und mäßig schwindend.“¹⁹² Die Bearbeitungsvorteile für den Bildhauer sind offensichtlich. Nachteilig ist lediglich, dass die Zirbelkiefer einen astreichen Stamm mit nur einem maxima-

¹⁸⁹ Für Onuphrius gilt das zumindest für die Westkirche; aber die ist für einen Südtiroler Altar relevant.

¹⁹⁰ SCHEFFLER, S. 140.

¹⁹¹ Beprobt wurden Maria aus der Beweinungsgruppe sowie Maria, Josef und das Christuskind aus der Anbetungsgruppe. Durchgeführt wurde die Holzartenbestimmung von Isabell Raudies mit Student(in)en (7. Semester) im Rahmen eines interdisziplinären Seminars.

¹⁹² HELMUT BEGEMANN, Das große Lexikon der Nutzhölzer, Gernsbach 1988, Bd. VII, S. 1616.

len Durchmesser von 40 cm ausgebildet und selten gerade gewachsen ist.¹⁹³ Anstückungen an den Werkblock sind somit häufig, um raumgreifende Skulpturen schaffen zu können. An der Marienfigur – angestückt ist der rechte Arm – und die am Boden ausladend drapierten Gewandpartien ist das gut nachzuvollziehen.

Diese technologische Besonderheit stützt die Zuordnung des Retabels zur Südtiroler Kunstlandschaft, da die „Zirbelkiefer [...] im Mittelalter offenbar ausschließlich in Tirol und dem angrenzenden Bayern und teils auch in der Steiermark verwendet [wurde], eine Tradition die bis in die Gegenwart reicht“.¹⁹⁴

Alle Skulpturen, Büsten und die als Relief ausgearbeiteten Heiligenfiguren der inneren Schreinflügel weisen in der Kalotte einen Holzdübel auf. Von Folgenden wurde eine Probe entnommen: Dübel im Kopf der Marienfigur der Beweinungsgruppe, bei Josef in der Anbetungsgruppe, dem Haupt der hl. Christina und von einem vierkantigen Dübel in der Schreinerückseite. Im Falle Marias und Josefs wurde Fichte als Dübelholz bestimmt, bei der hl. Christina Lärche. Der Dübel an der rechten rückwärtigen Schreinseite ist dagegen aus dem Hartholz eines Walnussbaumes geschnitten. Damit bestätigt die Analyse die Annahme, dass die Dübel zur Fixierung von Funktionselementen aus Hartholz geschnitten sind und so mit ihrem angespitzten Ende, ähnlich Nägeln, in die weicheren Fichtenbretter geschlagen wurden.

Weichere Fichten- oder Lärchendübel wurde hingegen in das Zirbelholz der Werkblöcke eingesetzt. Hierfür muss zuerst ein Loch ausgestochen oder gebohrt werden, um derart große Dübel ohne Gefahr von Rissbildungen fixieren zu können. Diese Dübel in den Köpfen der Figuren besitzen heute keine Funktion mehr, sondern sind die Reste einer traditionellen Werkbankbefestigung, wie sie heute noch verwendet wird.¹⁹⁵ Da sie erst nach der Fassung der Bildwerke abgeschlagen wurden, haben sie zumindest dem Fassmaler, wahrscheinlich auch dem Bildhauer, als Einspannvorrichtung gedient.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ MANFRED KOLLER /NORBERT WIBIRAL (Hg.), *Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969-1976*, Wien/Köln/Graz 1981 (= Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege; XI)

¹⁹⁵ RIEF, JULIA/MICHAEL RIEF/SEBASTIAN GIESEN, *Tiroler Schnitzbänke des 19. und 20. Jahrhunderts. Bemerkungen zum Fortleben einer spätmittelalterlichen Bildhauertechnik*, in: *Restauratorenblätter*, Bd. 18, Klosterneuburg/Wien o.J. [1997], S. 67-76.

Konstruktion und Holzbearbeitung

Bei Betrachtung des Retabels werden die ausgewogenen Proportionen und Größenverhältnisse zwischen Schrein und Predella bzw. zwischen Schrein und Flügel ersichtlich. Anhand des Aufmaßes kann dies genau nachvollzogen werden. Auch hinsichtlich der Gestaltung und Ausführung ist eine sorgfältige Arbeitsweise ablesbar, die sich an dem geringen Verformungsgrad des Retabels über die Jahrhunderte feststellen lässt.

Der Schreinkorpus ist ein einfacher, viereckiger Kasten. Folgt man EGGs Darstellung¹⁹⁶, entspricht er mit dieser Form und dem Verzicht auf eine aufwändige Kistlerarbeit den traditionellen Tiroler Altären. Allerdings erweckt der Schrein durch die aufgelegten profilierten Rahmenleisten und das einsetzte Baldachingewölbe den Eindruck, komplex konstruiert zu sein.

Mehrere Elemente, wie die profilierte Rahmenleiste oder der umlaufende Blattstab sind vermutlich als „Meterware“ in einem Werkstattbetrieb gefertigt und anschließend an den jeweiligen Schrein eingepasst worden. Eine derartige Vorgehensweise bot produktionsbedingte Vorteile und ließ noch genügend Gestaltungsspielraum für die Darstellungen im Schrein.

Die Flügel von Schrein und Predella zeigen den gleichen konstruktiven Aufbau. Die Eckverbindungen der Rahmung sowie die Zusammensetzung der profilierten Rahmenleisten unterscheiden sich nur durch ihre (an die Flügelgrößen angepassten) Masse. Das aufgesetzte Blattwerk mit blattumrankten Ästen an den Seiten ziert sowohl die inneren Schreinflügel als auch den Schrein selbst und die Predellenöffnung. Dabei ist das altertümliche, gotische Rankenwerk der Schreinrahmung formal etwas anders, als das feingliedrig und kreativ geschnitzte Blattwerk des Baldachinschleierwerks. Das der Schreinflügel entspricht – proportional angepasst – wiederum dem des Baldachins.

Trotz der Unterschiede in der Gestaltung des Blattwerks darf die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der einzelnen Retabelteile als gesichert gelten. Kleinere Abweichungen lassen sich mit der Produktionsweise eines größeren Werkstattbetriebes, wie ihn HANS KLOCKER nachweisbar führte, erklären.

Ein für den Werkstattbetrieb gleichermaßen signifikantes Beispiel ist die Gestaltung der Flügel der Engel in der Anbetungsgruppe. Alle Flügel wurden separat gefertigt, um sie dann an die Figuren anzusetzen. Ob sie aus einer Hand oder von verschiedenen Künstlern stammen, muss offen bleiben. Für verschiedene Hände sprechen die leichten Variationen in der plasti-

¹⁹⁶ EGG, Gotik, S. 45.

schen Ausarbeitung¹⁹⁷, für die Zusammengehörigkeit hingegen der gleiche Fassungs Aufbau. Selbst der deutlich abweichende Aufbau des vorderen Flügels bei Engel IV ist kein sicheres Indiz für eine spätere Zutat, sondern könnte Ergebnis einer individuellen Arbeitsweise sein. Eine weitere Besonderheit verdient an dieser Stelle Erwähnung: Fast alle Hände können aufgrund von Ansatzfugen oder aus schnitztechnischen Gründen als Anstückung definiert werden. Die Finger der vollplastisch ausgearbeiteten Figuren sind einzeln und vollrund geschnitzt und relativ fein und schlank gestaltet. Selbst sehr kleine Hände wurden entsprechend gearbeitet. Zwar kein eindeutiger Beweis, ist dieses Verfahren doch ein deutliches Indiz für die Urheberschaft KLOCKERS, der auch an den verbliebenen Figuren des Passeier Altars, am Pinzoner oder dem Bozener Retabel so verfuhr. An mehreren Stellen wurde unter der Fassung eine Gewebekaschierung an den Gelenken festgestellt, die eine gesonderte Fertigung der Finger zwar nahe legt aber nicht beweist, könnten die schlanken Finger doch auch beim Schnitzen abgebrochen sein. Eine Röntgenuntersuchung einzelner Hände würde diesen Aspekt klären.

Fassung

Gewebe und Wergüberklebungen

Äste und Fugen wurden mit Gewebe oder Werg sorgfältig kaschiert. Dies gilt sowohl für die plastischen Bildwerke wie für die Schrein- bzw. Predellenflügel. Anstückungen wurden selbst rückseitig in gleicher Weise stabilisiert.

Grundierung

Eine Vorleimungen zur Holzisolierung konnte nirgends nachgewiesen werden.

Alle Bildwerke des Retabels besitzen eine weiße, mehrschichtige Grundierung in variierender Schichtdicke. Auf die detailliert geschnitzten Oberflächen wurde sie dünn aufgetragen. Sollten anschließend Polimentvergoldungen, Gravuren oder Tremolierungen ausgeführt werden, wurde sie wesentlich dicker aufgestrichen. Ihr blasenreicher Auftrag ist vor allem am Rand der rückseitigen Aushöhlungen an ungeschliffenen Stellen der Grundierung zu erkennen. Er könnte die Notwendigkeit einer rosafarbenen dünnen Schicht auf der Grundierung bedingt haben, die an vielen nicht einsehbaren Rändern der Glanzvergoldungen liegt. Statt eines üblichen verdünnten Poliments macht dieser Auftrag eher den Eindruck einer verdünnten Farbe.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Die Flügel variieren z.B. in Breite oder Strahlzahl der Federn.

¹⁹⁸ Diese Vermutung kann nur durch eine Pigment- und Bindeanalyse bestätigt werden.

Sie scheint nicht nur als Isolierung vor dem Schleifen der Grundierung aufgetragen worden zu sein, sondern diene darüber hinaus auch als Hilfsmittel beim Schleifen – und übernahm damit die Funktion von Kohle zur sorgfältigen Glättung des Grundes, wie sie bereits CENNINI empfohlen hatte.¹⁹⁹ Jener Auftrag sollte mit einer Ziehklinge solange abgeschabt werden, bis alle geschwärzten Partien entfernt, die Unebenheiten somit ausgeglichen waren.

Auf der Grundierung wurde stellenweise eine Leimung festgestellt, z. B. unter den mattvergoldeten Haaren und dem Inkarnat des hl. Johannes aus der Beweinungsgruppe. Hier ist nicht von einem aus der Malschicht abgewanderten Bindemittel auszugehen, sondern von einer Leimung zur Isolierung der Grundierung.²⁰⁰

Unterzeichnung auf den Tafelgemälden der Retabelfügel

Die Unterzeichnungen auf den Tafelgemälden und Retabelflügel sind in traditioneller Weise in Schwarz angelegt. Ob es sich um einen Kohlestift oder einen Pinselauftrag handelt, ist nicht abzulesen. Die Frage, ob Fassmaler und Bildhauer ein und dieselbe Person waren, kann auch anhand der Unterzeichnungen auf den Tafelgemälden der Retabelfügel nicht geklärt werden. Die Quellen gehen für das Spätmittelalter davon aus, dass es sich um mehrere Künstler handelt. Von dieser Arbeitsteilung ist wohl für den von KLOCKER geführten Werkstattbetrieb auszugehen, gibt doch die Unterzeichnung nur in Umrisskonturen und Tiefenschattierungen die Gestaltung der Figuren vor. Die Gemälde zeigen jedoch entsprechend der plastischen Ausarbeitung der Skulpturen vergleichbare Merkmale. Auffällig sind das hervortretende Kinn mit Grübchen oder die durchweg lockigen Haare. Auch in detail gleichen sich die Fassungen von plastischen Bildwerken und Tafelgemälden: Exemplarisch seien der Aufbau der Augen mit einem bläulich schattierten, weißen Augapfel, der rosafarbener Unterlidkontur, der Tränendrüse und der aufgesetzten Iris mit schwarzer Pupille genannt. Die Augen auf den Gemälden wurden zum Zweck der Dreidimensionalität zusätzlich durch braune Konturen und Schattierungen plastisch ausgearbeitet. Vermutlich hatte der Meister, HANS KLOCKER, Einfluss auf die Gestaltung der Tafelmalerei und instruierte sowohl Fassmaler als auch Bildhauer. Die bei der IR-Untersuchung sichtbar gemachten Zeichen in den Gesichtern auf den Predel-

¹⁹⁹ CENNINO CENNINI, Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei, Osnabrück 1970, 120. Kapitel (S. 76): „Wie du es anfängst, eine Tafelfläche, welche mit feinem Gyps grundiert ist, zu schaben [...] Dann habe zur Hand einen Fleck mit gepulverter Kohle, gebunden wie ein Bällchen und bestäube die Oberfläche des Gypses dieser Tafel.“

²⁰⁰ Um den exakten Aufbau der Grundierung, der rosafarbenen Schicht sowie des Poliments und die Existenz einer Vorleimung zu ermitteln, empfiehlt es sich, einen Querschleiff im Bereich einer Polimentvergoldung anzufertigen. Daran könnte mittels naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden die Zusammensetzung der Fassung genauer bestimmt werden.

lenflügeln können eventuell als Gedächtnisstütze für den Fassmaler, welche Farbigkeit er wählt, interpretiert werden.

Verzierungstechniken

Muster

Mittelalterliche Retabel weisen häufig gravierte und tremolierte Musterformen auf. Auch der Traminer Altar bildet hier keine Ausnahme. Waren diese Muster für die Gestaltung von Hintergründen oder Gewandsäumen allgemein üblich, so stellt die Art der Rahmenverzierung eine Besonderheit KLOCKERS dar: Karo- und Rautenmuster bilden die Grundformen, mit deren Abfolge der Südtiroler Meister auf all seinen Altären spielt. Sie treten am Rahmen in eine gestalterische Konkurrenz zu den plastisch ausgeführten Ranken. An den Gewandsäumen z.B. des Heiligen Paares wiederholt sich diese schöpferische Opposition in Form der Karo- und Rautenmuster einerseits, der floralen Mustern andererseits. Auch zwischen einzelnen Altarelementen ist dieser Wechsel zu erkennen: Weisen die Flügel das traditionelle Granatapfelmuster auf, so ziert den Hintergrund des Reliefs der Heiligen Drei Könige oder der Predella ein Rautenmuster.

Neben den gravierten und tremolierten Mustern zeigt das Retabel auch aufgemalte Muster, wie sie – vor allem für die Werktagsseiten der Schreinflügel – zu erwarten sind. Entsprechend sind die Schriftzüge sowie das Granatapfelmuster auf dem Kleid Annas gemalt. Ungewöhnlich hingegen ist die Bemalung der Mantelsäume in der Beweinungsgruppe mit geometrischen Mustern, sodass hier von einer fasstechnischen Besonderheit gesprochen werden kann. Da sich die Muster nur matt von der Goldoberfläche absetzen, müssen sie mit einem transparenten, mattierenden Material aufgemalt worden sein, wie etwa einem leim- oder kaseinhaltigen Bindemittel.

Applikationen

Abschließend zu Pressbrokatapplikationen: Gewänder der Schrein- und Schreinflügelfiguren sowie die Hintergründe der Schreinflügel sind mit Pressbrokat prunkvoll verziert. Besonderheiten in der künstlerischen Gestaltung lassen sich hieraus freilich nicht ableiten, weil sie für das ausgehende Mittelalter üblich waren. Beide Flügelrahmen bilden die Applikationen jedoch nicht in der für Pressbrokat typischen Längsrillen aus, sondern beschreiben mit Längs- und Querrillen Quadratfelder, die das gravierte Karomuster der Schreinrahmung imitieren.

Metallfassung

Mattvergoldungen sind selten zu finden, liegen aber auf den Nimben und den plastisch ausgestalteten Haaren. Sie liegen auf einer überwiegend dünnen Grundierung, der eine als gelbes Poliment zu interpretierende ockerfarbene, dünne Farbschicht folgt, bevor das Blattmetall gelegt wurde.

Die polierten Metallfassungen bauen sich über einer mehrschichtigen, weißen Grundierung auf. Darauf liegt ein rotbraunes, mindestens zweischichtig aufgetragenes Poliment, das seinerseits eine Blattmetallaufgabe trägt. Als Blattmetalle dienten Gold, Zwischgold und Silber. Eine Differenzierung zwischen Silber und Zwischgold ist bei der derzeitigen Erhaltung optisch kaum möglich. Im Bereich der Glanzvergoldungen, in Vertiefungen oder auf der Rückseite sind verschwärzte Metallaufgaben zu finden, die stellenweise wegen ihrer bläulich schimmernden Oberfläche als verschwärztes Silber interpretiert werden könnten. Ihre Position innerhalb der Vergoldung lässt jedoch eher auf Zwischgold schließen. Verglichen mit anderen verschwärzten Metallaufgaben, bei denen eine Versilberung vorstellbar wäre, sind keine entscheidenden Unterschiede festzustellen.²⁰¹

Nur bei den schablonierten Mustern auf den rot gefassten Rahmen von Predella und Schrein lassen sich die verschwärzten Blattmetallaufgaben in Silber und Zwischgold differenzieren. Die mit Blattmetall belegten Sterne liegen hier im Wechsel nebeneinander und zeigen eine unterschiedliche Farbigekeit des verschwärzten Metalls. Entsprechend ist von einem Wechsel von Silber und Zwischgold auszugehen.

Farbfassungen

Die Fassung ist mit dem Technoskop bei max. 40facher Vergrößerung untersucht worden. So konnten Aufbau, Farbigekeit, Ausmischung und Pigmentgröße festgestellt werden. Festzuhalten bleibt zunächst, dass alle Retabelteile nur eine Fassung besitzen, Teile jedoch übermalt wurden.²⁰² Durch Vergleich dieser Parameter wurde darüber hinaus festgestellt, dass die Fassung von Tafelbildern und Skulpturen des Retabels zeitgleich ausgeführt wurde, weil die gleichen Pigmente bei Malerei und bei Figurenfassungen Verwendung fanden.

Unter der angegebenen Vergrößerung konnten ausgemischte Pigmente nicht zweifelsfrei identifiziert werden. Lediglich bei vier Pigmenten, deren Charakteristika in Aufbau, Farbigekeit oder Erhaltung eindeutig waren, gelang dies. Sie sind im Folgenden näher dargestellt.

²⁰¹ Solche Stellen sind z. B. die Säulen vor den vergoldeten Fensterlaibungen. Hier wäre eine Versilberung der Säule vor Goldgrund durchaus denkbar.

²⁰² Beispiel für eine flächige Übermalung sind die blauen Hintergründe der Schreinflügelaußenseiten, für eine partielle Übermalung sind es die beiden Außenseiten des Schreins.

Gelb

Die gelbe Farbe unterscheidet sich insofern von den anderen, als nur sie einschichtig aufgebaut ist (Abb. 197). Sehr hellgelb erscheinend, ist sie feinpigmentiert und deckend aufgetragen. Am deutlichsten tritt sie an der profilierten Rahmung der Schrein- und Predellenflügeln sowie der Schreinseiten hervor. Der Farbwert deutet zusammen mit dem guten Erhaltungszustand deutlich auf eine Fassung mit Bleizinnigelb hin.

Blau

Für die blauen Fassungspartien wurde ein grobkörniges Blau mit grünen Einschlüssen verwendet. Sowohl die blauen als auch die grünen Pigmentpartikel liegen in unterschiedlicher Größe und Farbintensität vor. Der optische Eindruck lässt auf Azurit mit den typischen Malachit-Anteilen schließen. Dem entspräche auch ein zweischichtiger Aufbau, wie er durch den dickschichtigen Auftrag der Farbe nahe liegt. Allerdings ist die Zweischichtigkeit nicht zweifelsfrei nachzuweisen und die sonst für Azuritfassungen übliche dunkle Untermauerung auf der Grundierung fehlt. Die in der vorliegenden Untersuchung beschriebenen dünnen, dunklen Schichten unter der Blaufassung an der linken Schreinaußenseite und auf dem Mantelfutter Josephs (Abb. 198) als flächige Untermauerung zu interpretieren, wäre vorschnell, da es sich nur um zwei derartige Stellen handelt.

Rot

Das Rot ist wie das Blau überwiegend zweischichtig und entspricht damit dem typisch mittelalterlichen Aufbau. Es handelt sich um ein feines Rotpigment intensiver Farbigeit, das teils leicht orange wirkt (Abb. 149, 199). Die Farbe ist deckend aufgetragen und stets von einer dünnen, intensiv roten Schicht bedeckt, die wegen ihres Oberflächenglanzes, durchscheinenden Charakters und feinen Craquelés als roter Farblack anzusehen ist. Auf den Schreinrahmenseiten oder dem Futter von Josefs Untergewand ist der Lack flächig aufgelegt, während er auf den Tafelgemälden zur Abschattierung diente. Hierzu wurde die Ausarbeitung mehrschichtig vorgenommen und die Schichtstärke entsprechend variiert (Abb. 154).

Grün

Die grünen Farbschichten – ein Beispiel dafür wären die Grasnarbengründe²⁰³ – sind durch ein bläuliches, hellgrünes Pigment deckend gestaltet worden (Abb. 200). Zur Steigerung der Farbintensität wurden die Flächen mit einer dünnen, grünen Schicht überzogen: Oberflächenglanz, durchscheinender Charakter und feines Craquelé legen wie schon beim Rot die Kategorisierung als Farblack nahe. Heute liegt darüber in der Regel ein verbräunter Überzug, der

²⁰³ Vgl. Abbildung.

sich nicht immer optisch vom grünen Farblack unterscheidet. Aussagen zum grünen Malschichtaufbau können nur durch Querschliffe gesichert werden.

Abschließend gilt es auf eine Besonderheit hinzuweisen: Die Blüten im Gesprenge von Schrein und Schreinflügeln sind abwechselnd rot gelüstert und deckend grün bestrichen. Das relative dicke, heute opake Grün entspricht dem beschriebenen Grünton, hat eine bemerkenswert gut erhaltene Farbbrillanz, verdeckt aber das darunter liegende Zwischgold. Möglich ist, dass es sich um einen mit Kreide ausgemischten Farblack handelt, der durch den Überzug eines Bindemittels einen durchscheinenden Charakter erhielt, den er durch Alterungsprozesse verloren haben könnte.

UV-Untersuchung

Eine UV-Untersuchung versprach Aufschlüsse über Grad und Lage von Übermalungen sowie von Überzügen. Tatsächlich konnten Restaurierungsmaßnahmen nachgewiesen werden. Erfreulich ist, dass neben den erwähnten großflächigen Übermalungen auf den Schreinflügelaußenseiten Retuschen und Übermalungen lediglich punktuell – an Ansatzfugen von Ergänzungen oder an Malschichtausbrüchen – vorgenommen wurden. Gereinigte Fassungspartien, wie das Gesicht der Maria in der Anbetungsgruppe oder die Gesichter der Heiligen auf den Schreinflügelinnenseiten, treten auf UV-Aufnahmen hell hervor.

Aussagen über Überzüge müssen noch vage bleiben: In Anbetracht des starken Verschmutzungsgrades der Oberfläche bleiben sie zwar erkennbar, sind aber nicht näher zu klassifizieren.

Abschließend gilt es festzuhalten, dass das Retabel, gemessen an seinem Alter und den verschiedenen Aufstellungsorten, außergewöhnlich gut erhalten ist. Die kunsttechnologische Untersuchung bekräftigt die von der Kunstgeschichte festgelegte zeitliche und geografische Provenienz: Die Fasstechniken weisen ebenso wie die angewandten Zierformen auf eine spätmittelalterlich-traditionelle Technik hin. Hatte die Ikonographie eine Anfertigung *für* Tramin bereits nahe gelegt²⁰⁴, konnte die Herstellung *in* Südtirol durch die Analyse der verwendeten Hölzer untermauert werden.

Der wichtigste Aspekt der vorliegenden Untersuchung, die Frage nach der Zusammengehörigkeit der Altarteile, wurde aufgrund verschiedener Aspekte wesentlich erhärtet: Die immer wiederkehrende Technik bei der Ausarbeitung der plastischen Bildwerke, die Verwendung einheitlicher Hölzer für die Werkblöcke oder der gleiche Malschichtaufbau der Metall- und

²⁰⁴ Die selten dargestellte Heilige Julitta ist Kirchenpatronin von Tramin.

Farbfassungen machen die Herkunft aus einer Werkstatt wahrscheinlich. Die durchgeführte UV-Untersuchung belegte den niedrigen Grad an nachträglichen Eingriffen und das Aufmaß geringe Verformungen.

Einzelfragen bleiben aus kunsttechnologischer Sicht auch nach dieser Untersuchung offen und sollten durch weitere Analysen geklärt werden. Jedoch konnte durch technologische Untersuchungen ausreichende Indizien für die Einordnung des Retabels in die Südtiroler Gotik aufgezeigt werden.

Der Traminer Altar HANS KLOCKERS bleibt ein Prunkstück der Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums, das sogar das in Fragen modischer Adaption wenig sensible 19. Jahrhundert in hervorragender Erhaltung überstanden hat.

Erklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit selbständig und nur unter Verwendung der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt zu haben. Wörtlich oder sinngemäß übernommene Quellen wurden als solche kenntlich gemacht.

München, 24. April 2004

Kerstin Wittenburg

LITERATURVERZEICHNIS

- [O.AUTOR], Tramin, in: Der Kunstfreund, Neue Folge 1 (1885), S.77
- [O.AUTOR], Der Klocker-Altar. Franziskanerkirche Bozen, o.O. o.J. [Kirchenführer der Franziskanerkirche Bozen]
- KÖNIGLICH-BAYERISCHES NATIONALMUSEUM (Hg.), Führer durch das Königlich-bayerische Nationalmuseum, München 1881, S. 39.
- ANDERGASSEN, LEO, Südtirol. Kunst vor Ort, Bozen 2002.
- APPUHN, HORST (Hg.), Meister E. S. Alle 320 Kupferstiche, Dortmund 1989 (= Die bibliophilen Taschenbücher; 567).
- ATZ, KARL, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, ²1909.
- ATZ, KARL/ADELGOTT SCHATZ (Hg.), Der Deutsche Antheil des Bisthums Trient. Topographisch-historisch-statistisch und archaeologisch beschrieben, Bozen 1902.
- BEGEMANN, HELMUT, Das große Lexikon der Nutzhölzer. Gernsbach 1988
- BEVERS, HOLM (Bearbeiter), Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, München 1987 (= Katalog der Staatlichen Graphischen Sammlung München zur Ausstellung vom 10. Dezember 1986 - 15. Februar 1987).
- BODE, WILHELM, Geschichte der Deutschen Plastik, Berlin 1885 (Geschichte der deutschen Kunst; 2).
- BRAUN, JOSEPH, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, München 1924.
- BRAUN, JOSEPH, Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst, Berlin ⁴1992.
- BUCHENRIEDER, FRITZ, Gefaßte Bildwerke. Untersuchung und Beschreibung von Skulpturenfassungen mit Beispielen aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1958 – 1986 (= Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege; 40).
- CENNINO CENNINI, Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei, Osnabrück 1970.
- DREHSEN, VOLKER/HERMANN HÄRING/KARL-JOSEF KUSCHEL u.a. (Hg.), Wörterbuch des Christentums, Düsseldorf 1988.
- EGG, ERICH, Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre, Innsbruck 1985.
- EGG, ERICH, Hans Klocker, Bildschnitzer in Sterzing, in: Der Schlern 75 (2001), Nr. 9, S. 651f.

- EGG, ERICH, Spätgotische Kunst aus den Studiensammlungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Innsbruck 1968.
- EGG, ERICH/OSWALD KOFLER, Kunst im Südtiroler Unterland, Bozen 1988.
- EIKELMANN, RENATE (Hg.), Bayerisches Nationalmuseum. Handbuch der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen, München 2000.
- FAHLBUSCH, ERWIN (Hg.), Taschenlexikon Religion und Theologie, Berlin 2002.
- FALK, TILMANN/THOMAS HIRTHE (Bearbeiter), Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk. Ausstellung zum 500. Todesjahr, München 1991 (= Katalog der Staatlichen Graphischen Sammlung München zur Ausstellung vom 11. September – 10. November 1991).
- FÖRSTER, ERNST, „Michael Pacher, ein deutscher Maler und Bildschnitzer“ in: Deutsches Kunstblatt 4 (1853), Nr.15, S. 132 – 136.
- FÖRSTER, ERNST, Kunstschatze aus dem bayerischen Nationalmuseum, in, GEORG MOLLER (Hg.), Denkmäler der Deutschen Baukunst, Leipzig 1855, S. 17-20.
- GOMBRICH, ERNST, Die Geschichte der Kunst, Frankfurt am Main ¹⁶1997.
- HARTMANN, KROHM/EIKE OELLERMANN (Hgg.), Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992.
- HESSIG, EDITH, Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik, Berlin 1935 (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte; 1).
- HUTH, HANS, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1967.
- ISENMANN, EBERHARD, Die deutsche Stadt im Spätmittelalter, Stuttgart 1988.
- KAMMEL, FRANK MATTHIAS, Der Brixner Altar. ein spätgotisches Retabel zwischen Bildtradition und Wirklichkeitserfahrung, Berlin 1991 (= Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin).
- KELLER, HILTGART, Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart ⁸1996.
- KOLLER, MANFRED/NORBERT WIBIRAL (Hg.), Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969 – 1976, Wien/Köln/Graz 1981 (= Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege; XI).
- KÜHN, HERMANN/HEINZ ROOSEN-RUNGE/ROLF STRAUB/MANFRED KOLLER, Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart ²1988 (= Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken; 1).
- LCI [Lexikon der christlichen Ikonographie], hg. von ENGELBERT KIRSCHBAUM, Freiburg 1990.
- LÖSCHEK, INGRID, Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart 1988.

- MACKOWITZ, HEINZ VON, Der Heiligenbluter Hochaltar und die Tiroler Altarbaukunst nach Pachers Tod, Innsbruck o.J. [1950] (= Schriftenreihe des Kunsthistorischen Institutes der Universität Innsbruck).
- MAURER, ANTON, Kirchen in Tramin, Südtirol, München 1966 (= Kleine Kunstführer; 843).
- MÜLLER, THEODOR (Bearbeiter), Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts, München ²1959 (= Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Band XIII, 2: Die Bildwerke).
- MÜLLER, THEODOR, Gotische Skulptur in Tirol, Bozen 1976.
- MÜLLER, THEODOR, Kunst und Kunsthandwerk. Meisterwerke im Bayerischen Nationalmuseum München. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Museums. MDCCCLV-MCMLV, München 1955.
- MÜLLER, THEODOR, Mittelalterliche Plastik Tirols. Von der Frühzeit bis zur Zeit Michael Pachers, Berlin 1935 (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte. Schriften der Deutschen Akademie; 25).
- MÜLLER, THEODOR, Spätgotische Plastik Tirols, in: Veröffentlichung des Museum Ferdinandeum 20 – 25 (1940 – 1945), S. 79.
- MÜLLER, THEODOR, Zwei Brixner Werke von Hans Klocker, in: Der Schlern 25 (1951), S. 50.
- OLBRICH, HARALD/DIETER DOLGNER/HUBERT FAENSEN u.a. (Hg.), Lexikon der Kunst, Band 5, München 1996.
- RASMO, NICOLÓ (Bearbeiter), Mittelalterliche Kunst Südtirols, Bozen 1949 (= Katalog der Bozner Kunstaussstellung 1948/49).
- RASMO, NICOLÓ, Hans Klocker die Bressanone e la sua opera a Pieve di Cadore, in: Cultura Atesin VI (1952), S. 34.
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, München 2003 (Sonderdruck aus Band IX; nicht im Handel).
- RIEF, JULIA/MICHAEL RIEF/SEBASTIAN GIESEN, Tiroler Schnitzbänke des 19. und 20. Jahrhunderts. Bemerkungen zum Fortleben einer spätmittelalterlichen Bildhauertechnik, in: Restauratorenblätter, Band 18, Klosterneuburg/Wien o.J. [1997], S. 67 – 76.
- RIEF, MICHAEL /SEBASTIAN GIESEN, Mittelalterliche Bildhauer und ihre Werkzeuge in zeitgenössischen Darstellungen, in: Restauratorenblätter, Band 18, Klosterneuburg/Wien o.J. [1997], S. 43 – 51.

- SACH, HANNELORE/ERNST BADSTÜBNER/HELGA NEUMANN, Christliche Ikonographie in Stichworten, München/Berlin ⁶1996.
- SCHEFFLER, GISELA, Hans Klocker. Beobachtungen zum Schnitzaltar der Pacherzeit in Südtirol, Innsbruck 1967 (= Schlern-Schriften; 248).
- SCHILLER, GERTRUD, Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1968.
- SCHRAMM, HANS-PETER/BERND HERING, Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung, Stuttgart 1995 (= Bücherei des Restaurators; 1).
- SEIDEL, KATRIN, Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie, Hildesheim/Zürich/New York 1996.
- SEMPER, HANS, Michael und Friedrich Pacher. Ihr Kreis und ihre Nachfolger. Zur Geschichte der Malerei und Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts in Tirol, Esslingen 1911.
- SEMPER, HANS: Studien zur Kunstgeschichte, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, Heft 39 (1895), S. 335.
- STANGE, ALFRED, Deutsche Malerei der Gotik, München/Berlin 1960.
- STIABNY, ROBERT, Michael Pacher's St. Wolfgang Altar, Wien 1919.
- Südtiroler Landesregierung (Hg.), Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik, 1498 – 1998, Bozen/Neustift 1998 (= Katalog zur Ausstellung vom 25. Juli – 31. Oktober 1998).
- Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck (Hg.), Gotik in Tirol. : Malerei und Plastik des Mittelalters, Innsbruck, 1950 (= Katalog zur Ausstellung vom 24. Juni bis 30 September 1950).
- ULLMAN, ARNULF VON, Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance, Darmstadt ²1994.
- VOGLER, KARL, Die Ikonographie der Flucht nach Ägypten, Arnstadt 1930.
- VOLLMER, ELISABETH, Ein Klocker-Altar in Rheingau, in: Der Schlern 70 (1996), Nr. 4, S. 222–232.
- WEINGARTNER, JOSEPH, Die Kunstdenkmäler Südtirols, Innsbruck/Wien/München 1956.
- WILM, HUBERT, Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Entstehung, Stuttgart ³1942.
- Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hg.), Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Stuttgart 1993 (= Katalog zur Ausstellung vom 11. Mai – 1. August 1993).
- ZWERGER, ROLAND: Sakrale Kunst und Kirchengeschichte von Tramin. Kirchliche Kunst in Südtirol, Bozen 1992.



Abbildung 1 Traminer Altar, Gesamtaufnahme; Vorderseite, geöffnet
Aufnahme vom Walter Haberland (BNM), Mai 2003



Abbildung 2 Traminer Altar, Gesamtaufnahme; Vorderseite, geschlossen
Aufnahme vom Michel Vettters (BNM), Juni 2003

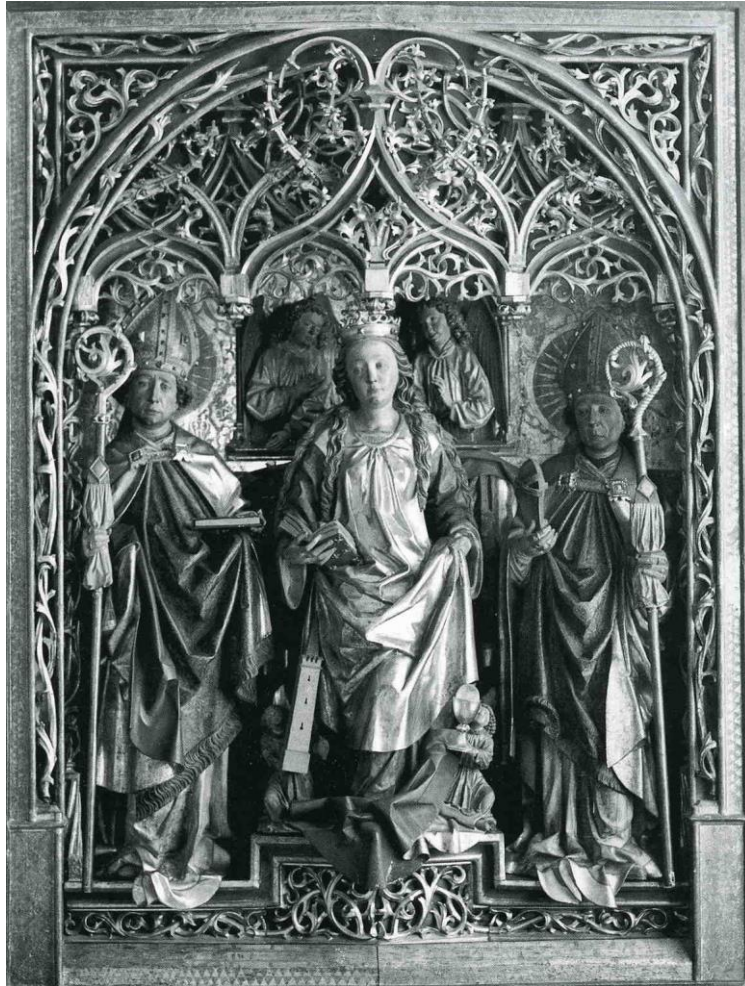


Abbildung 3 Barbaraaltar von Montan (um 1495)
Aufnahme aus der Fotosammlung des BNM

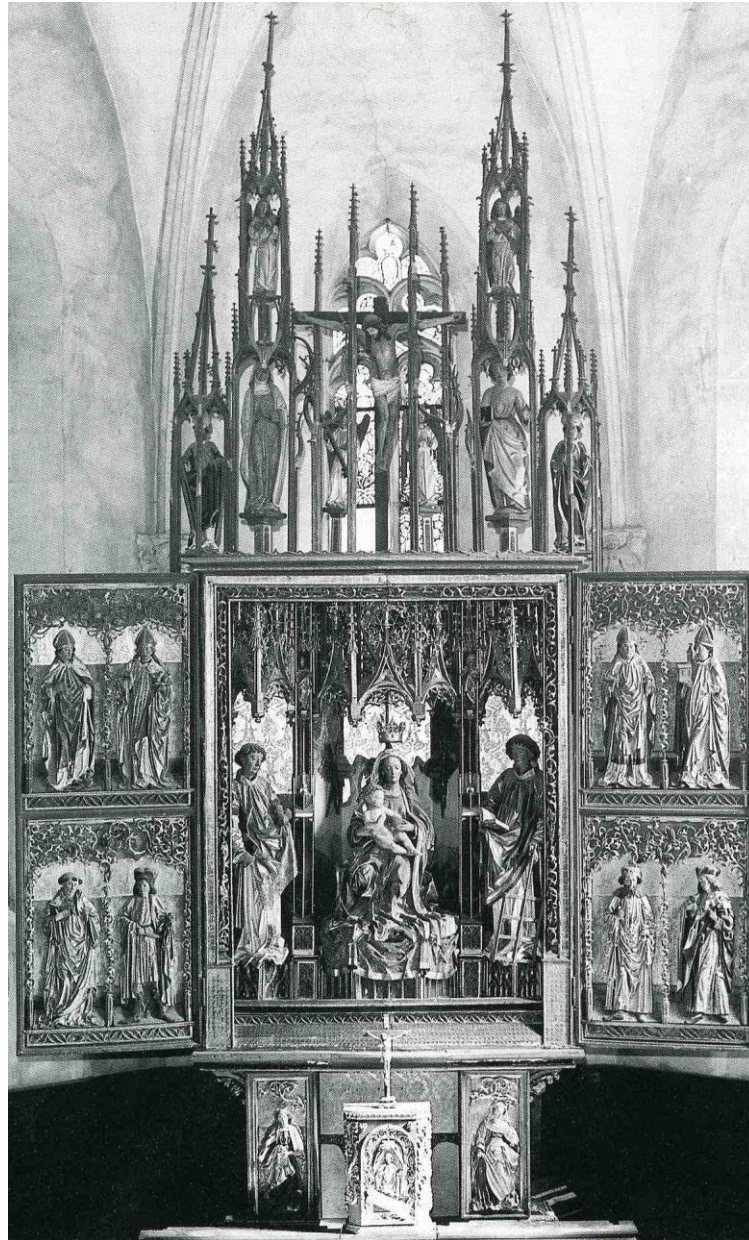


Abbildung 4 Hochaltar der St. Stephanuskirche bei Pinzon (1490/95)
Aufnahme aus der Fotosammlung des BNM

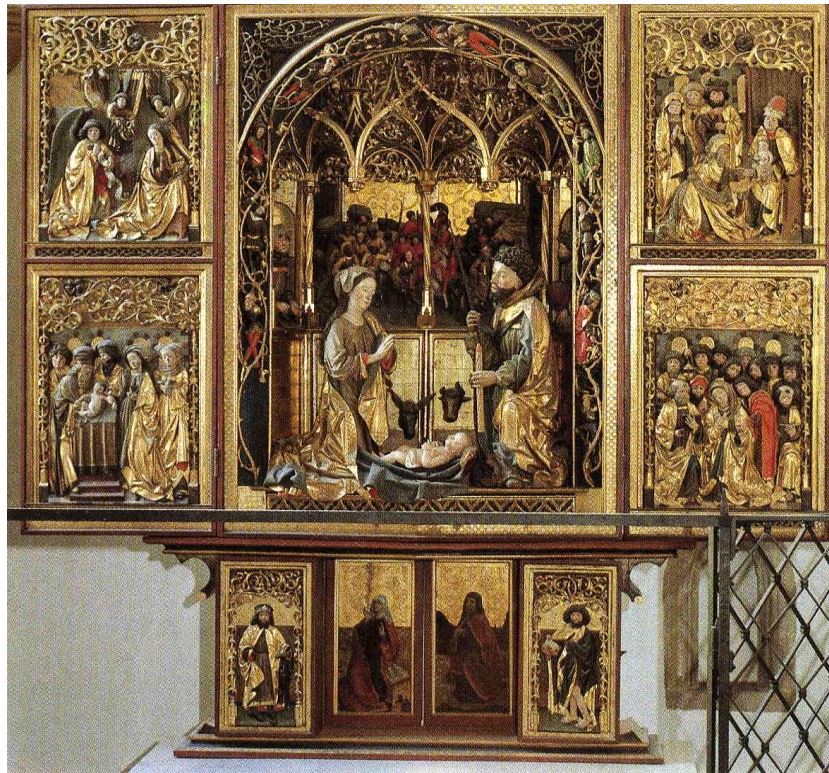


Abbildung 5 Flügelaltar aus der Franziskanerkirche in Bozen (um 1500)
Erich Egg, *Gotik in Tirol*, S. 104



Abbildung 6 Marienfigur des Hochaltars von St. Leonhard in Passeier (1486-1490)
Aufnahme aus der Fotosammlung des BNM



Abbildung 7 Joseffigur des Hochaltares von St. Leonhard in Passeier (1486-1490)
Aufnahme aus der Fotosammlung des BNM



Abbildung 8 Martin Schongauer, Geburt Christi (1470/73)
Ernst H. Gombrich, Abb. 185



Abbildung 9 Meister E.S, Geburt Christi, L21 (1470/73)
Horst Appuhn, Abb. 26



Abbildung 10 Meister E.S., Geburt Christi, L 23 (1470/73)
Hubert Wilm, Abb. 54



Abbildung 11 Traminer Altar, Stich von L. Friedrich nach einer Fotografie Schlossgärtners von 1855



Abbildung 12 Traminer Altar, Gesamtaufnahme; Vorderseite, geöffnet, aufgenommen von Hr. Beringer (BNM) am 4.12.1920



Abbildung 13 Traminer Altar, Schrein mit Anbetungsgruppe; Vorderseite

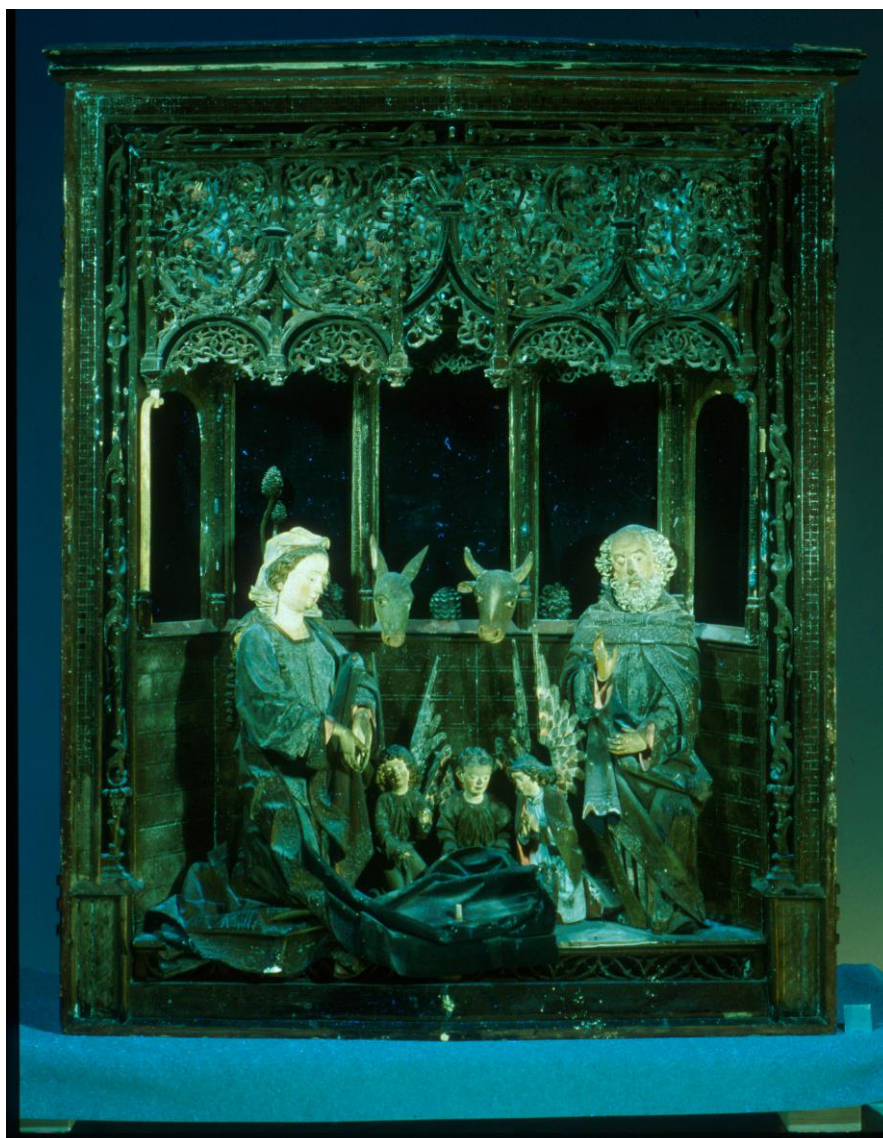


Abbildung 14 Traminer Altar, Schrein mit Anbetungsgruppe; Vorderseite im UV-Licht



Abbildung 15 Traminer Altar, linke Schreinseite



Abbildung 16 Traminer Altar, rechte Schreinseite



Abbildung 17 Traminer Altar, Rückseite des Schreins



Abbildung 18 Traminer Altar, Vorderseite des Schreins

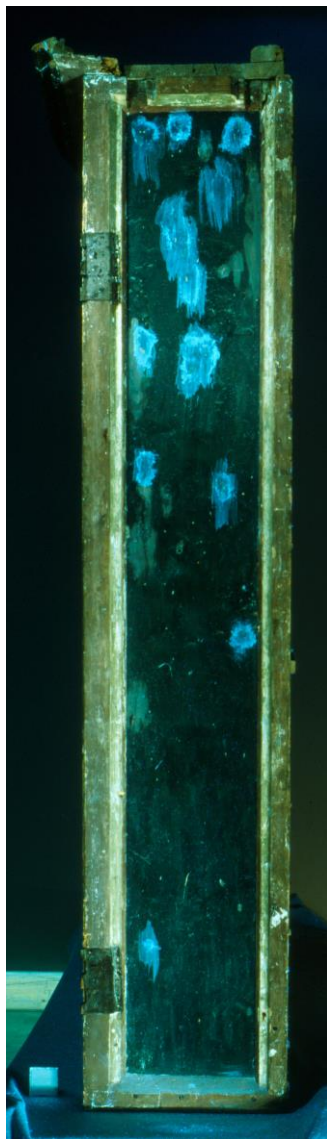


Abbildung 19 Traminer Altar, rechte Schreinseite im UV-Licht

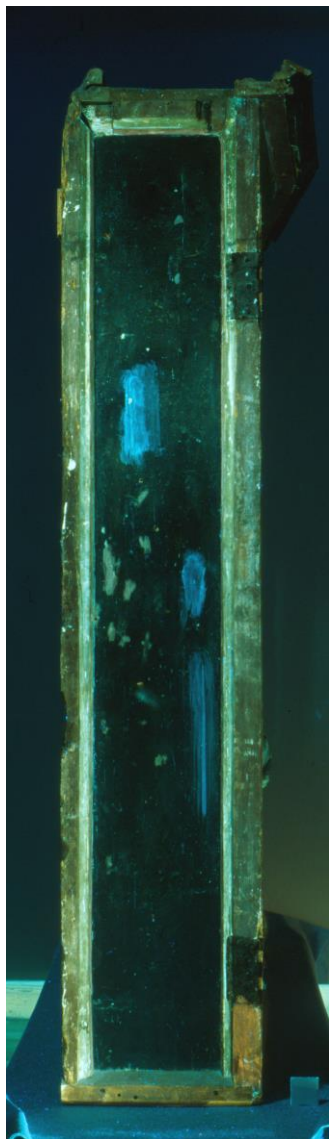


Abbildung 20 Traminer Altar, linke Schreinseite im UV-Licht



Abbildung 21 Traminer Altar, Schrein; Aufsicht



Abbildung 22 Traminer Altar, Schreininnenraum; Aufsicht

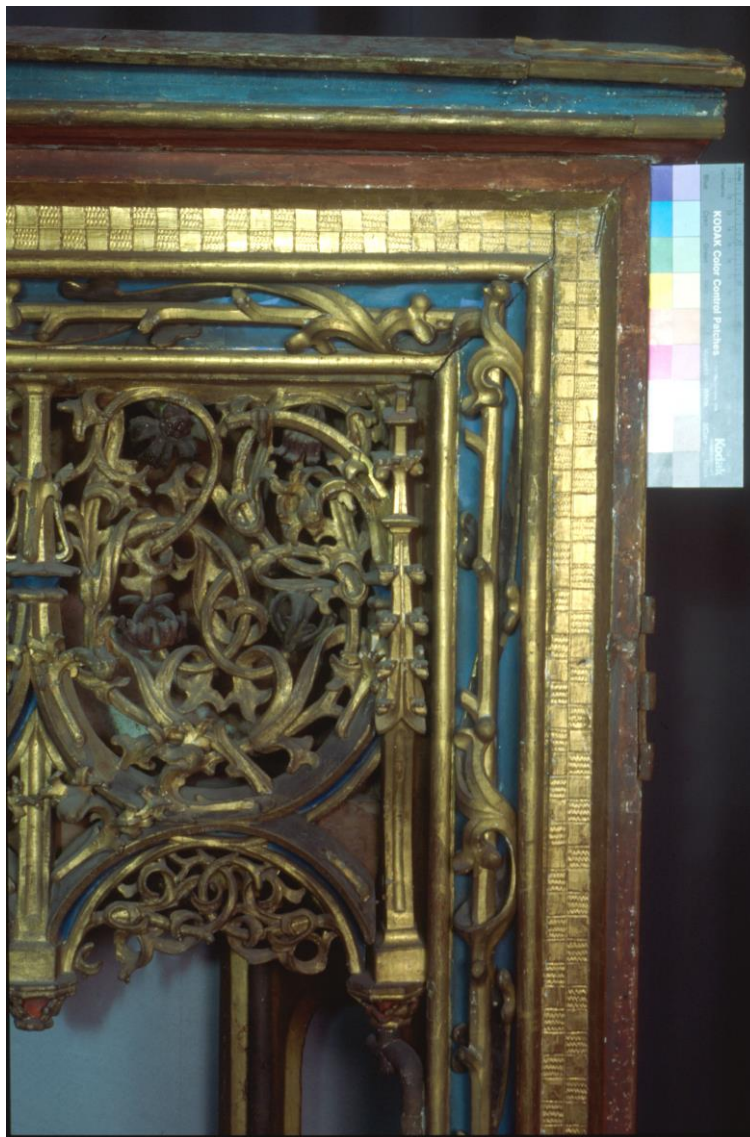


Abbildung 23 Traminer Altar, Schrein; Vorderseite, Detail, rechts oben

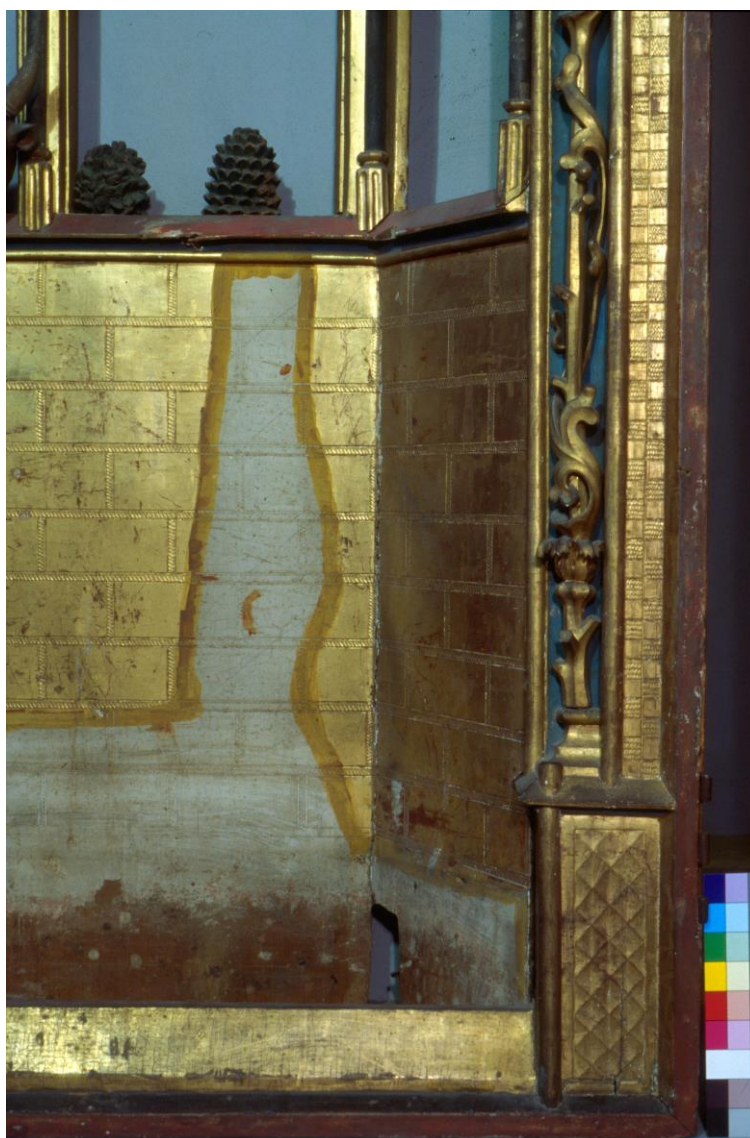


Abbildung 24 Traminer Altar, Schrein; Vorderseite, Detail, rechts unten



Abbildung 25 Traminer Altar, Schreinrückseite, Detail, rechts unten



Abbildung 26 Traminer Altar, Schrein; rechte Seite, Detail



Abbildung 27 Traminer Altar, Schrein; rechte Seite, Detail, oben

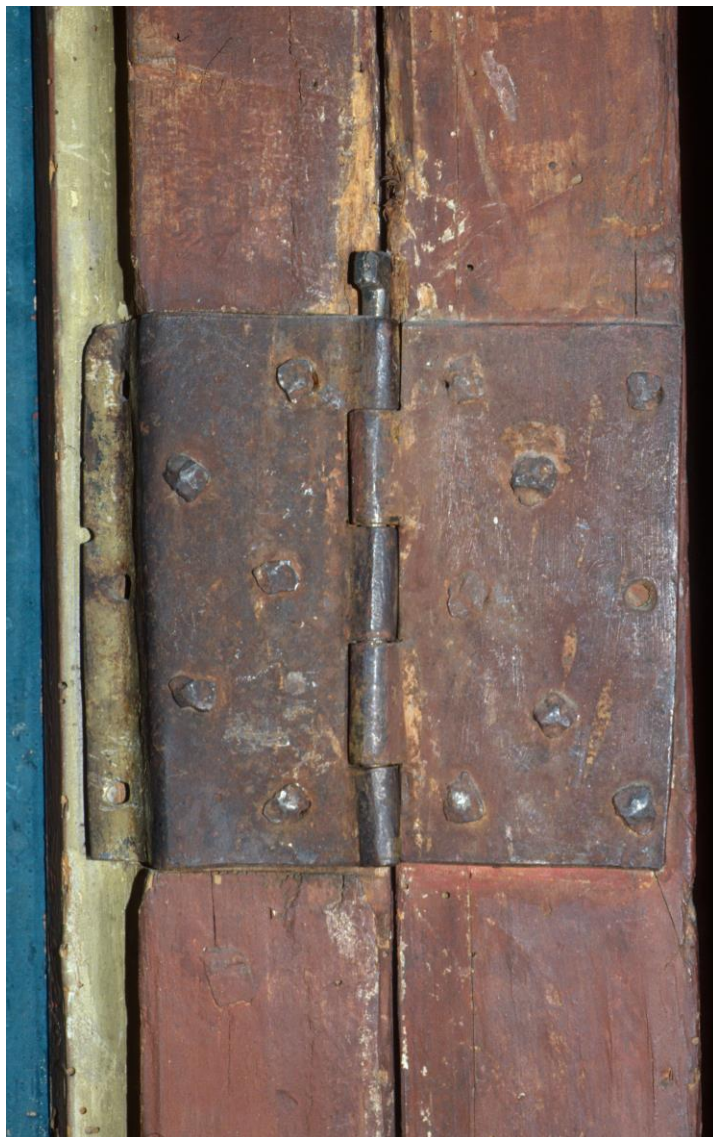


Abbildung 28 Traminer Altar, Schrein; linke Seite, Detail, unteres Scharnier



Abbildung 29 Traminer Altar, Schrein; Vorderseite, Detail, Schreininnenraum, links



Abbildung 30 Traminer Altar, Schreinrückwand; Vorderseite, Detail, unten



Abbildung 31 Traminer Altar, Anbetungsgruppe; Vorderseite



Abbildung 32 Traminer Altar, Anbetungsgruppe; Vorderseite



Abbildung 33 Traminer Altar, Podest der Anbetungsgruppe; Detail, Schleierbretter



Abbildung 34 Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Vorderseite



Abbildung 35 Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; rechte Seite



Abbildung 36 Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Rückseite



Abbildung 37 Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; linke Seite



Abbildung 38 Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Detail, Pressbrokat

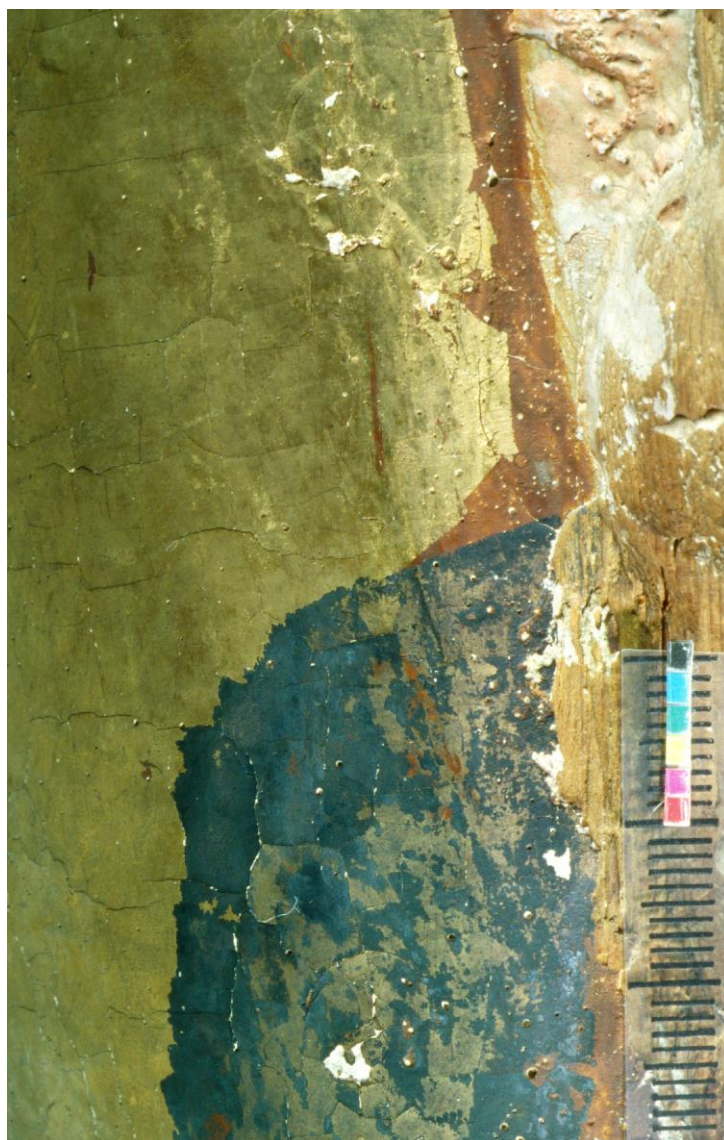


Abbildung 39 Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Rückseite, Detail



Abbildung 40 Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail

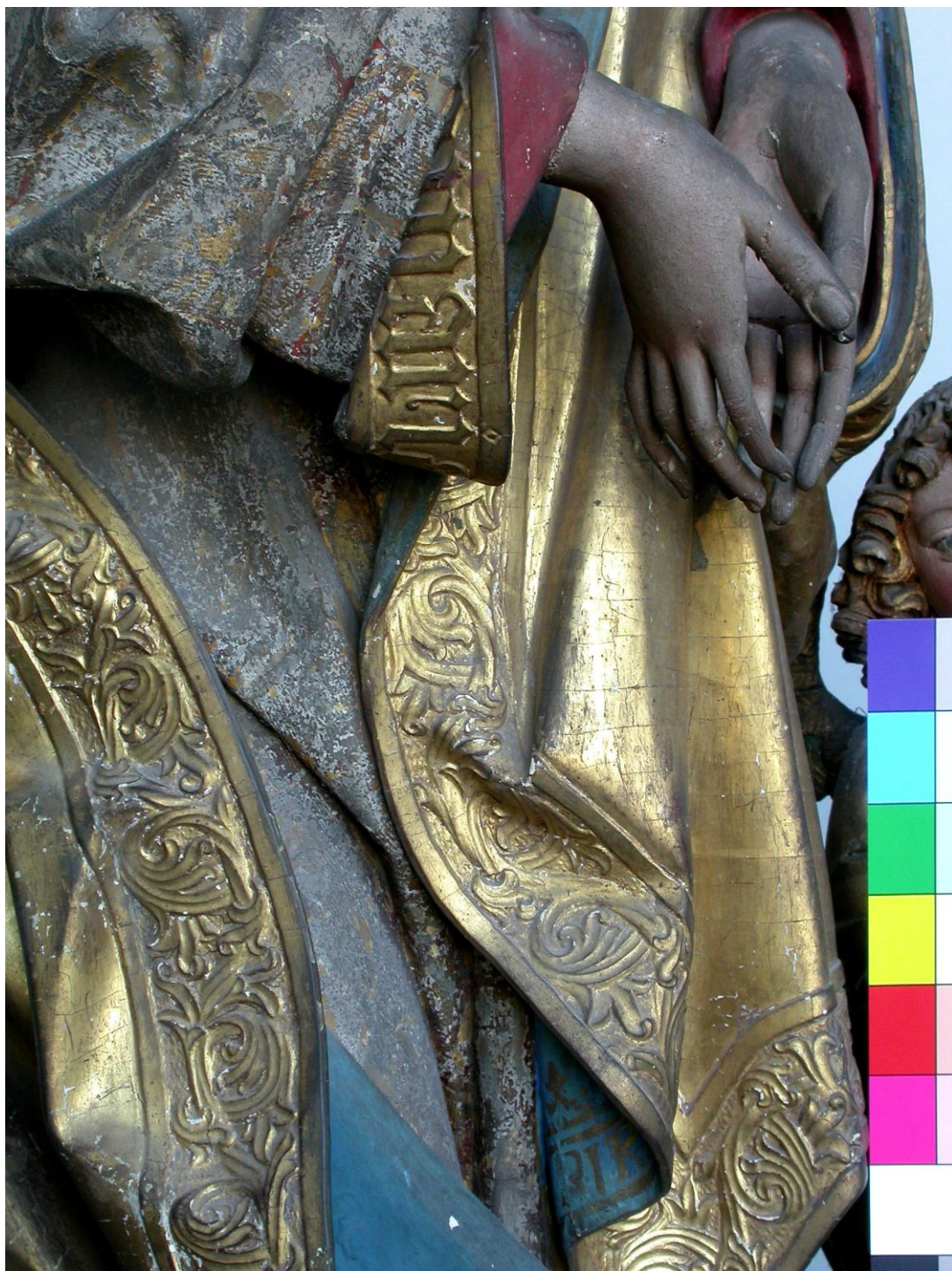


Abbildung 41 Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail



Abbildung 42 Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail der Mantelinnenseite



Abbildung 43 Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail, Matelinnenseite



Abbildung 44 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Vorderseite



Abbildung 45 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; linke Seite



Abbildung 46 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Rückseite



Abbildung 47 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; rechte Seite



Abbildung 48 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Aufsicht

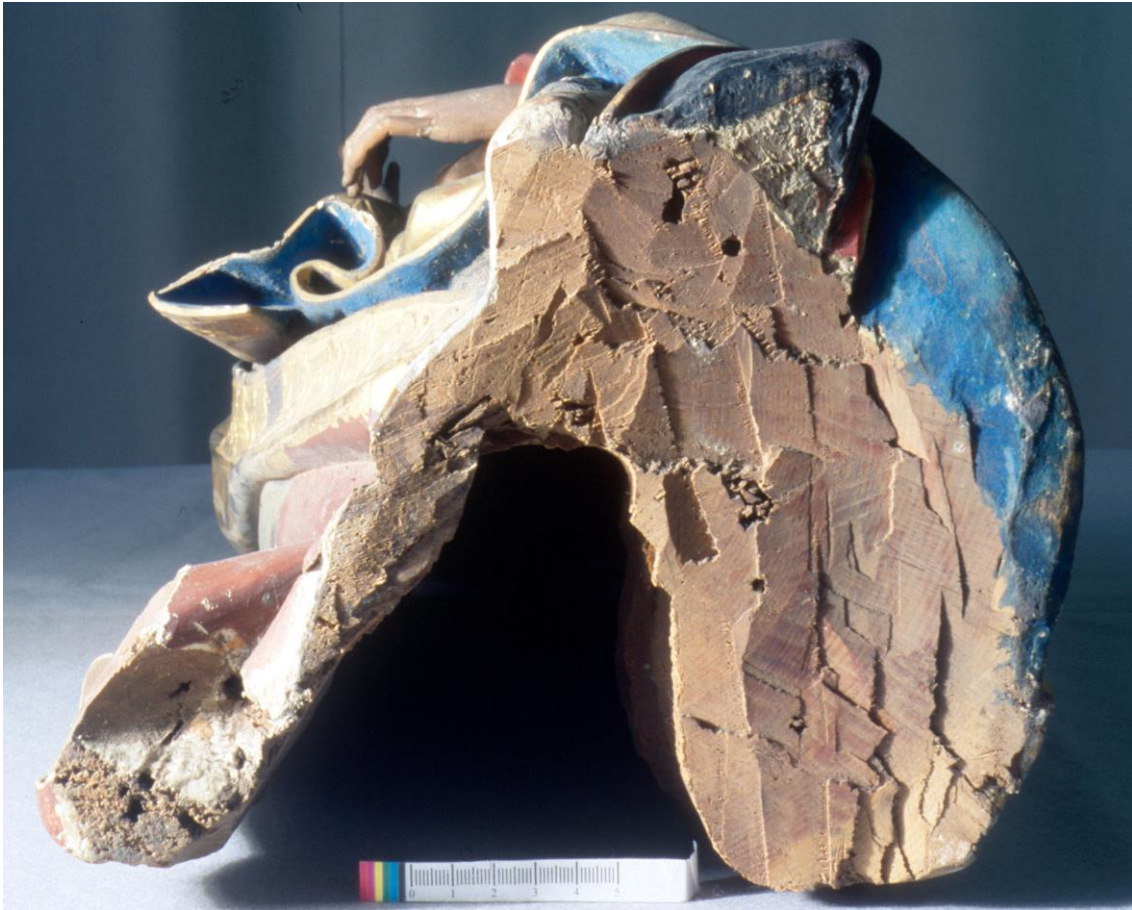


Abbildung 49 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Standfläche



Abbildung 50 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Rückseite, Detail



Abbildung 51 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail



Abbildung 52 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail



Abbildung 53 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; linke Seite, Detail

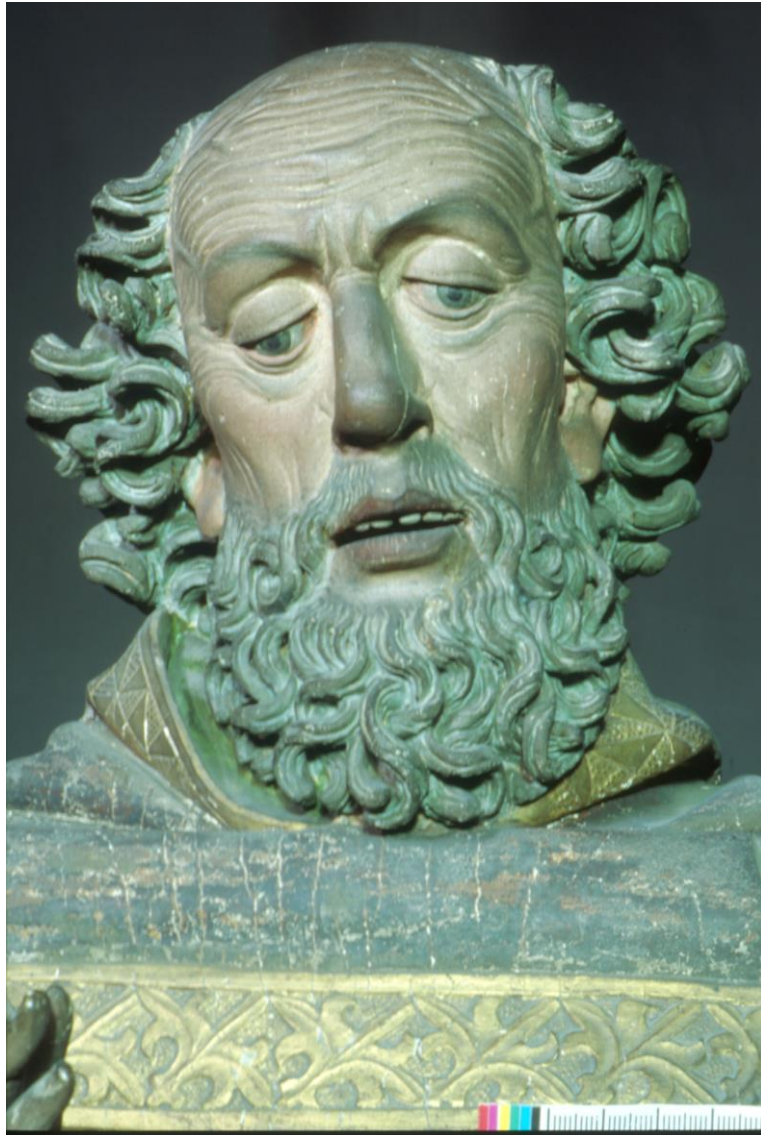


Abbildung 54 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail



Abbildung 55 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail, linker Mantelsaum



Abbildung 56 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail, rechter Fuß



Abbildung 57 Traminer Altar, Christuskind der Anbetungsgruppe; Rückseite



Abbildung 58 Traminer Altar, Christuskind der Anbetungsgruppe; Vorderseite



Abbildung 59 Traminer Altar, Engel I-III der Anbetungsgruppe; Vorderseite



Abbildung 60 Traminer Altar, Engel I-III der Anbetungsgruppe; Rückseite

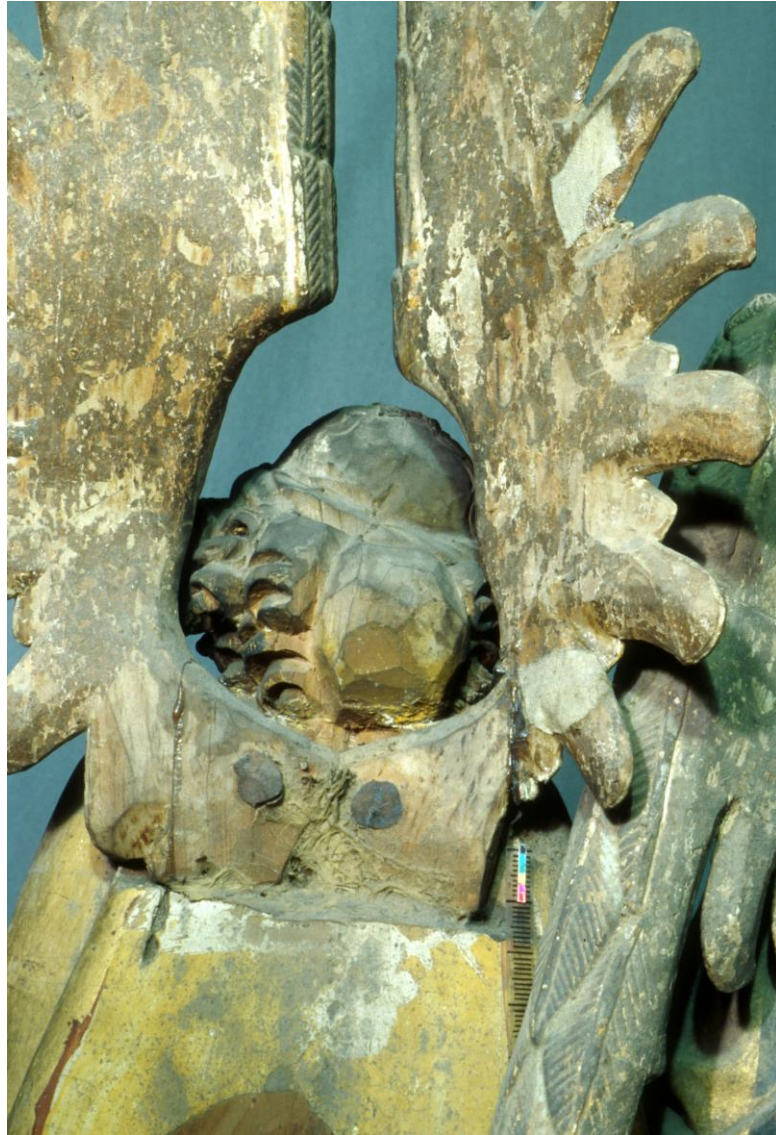


Abbildung 61 Traminer Altar, Engel III der Anbetungsgruppe; Rückseite, Detail

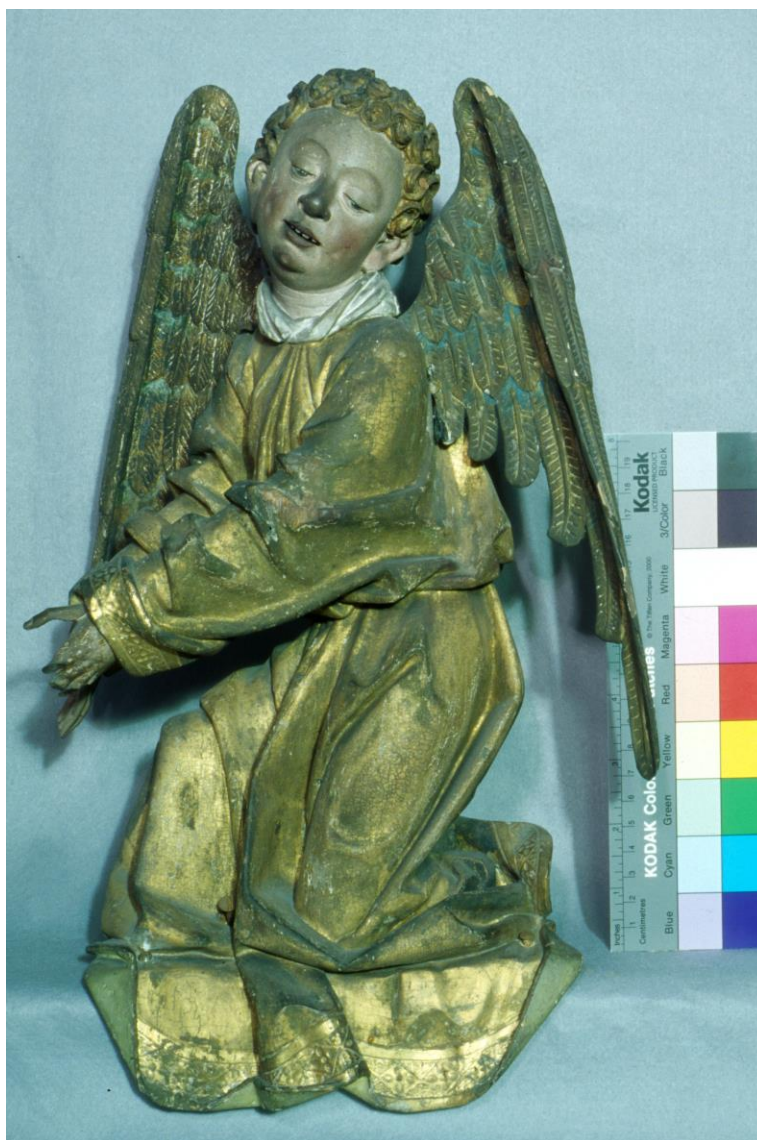


Abbildung 62 Traminer Altar, Engel IV der Anbetungsgruppe; Vorderseite



Abbildung 63 Traminer Altar, Engel IV der Anbetungsgruppe; Rückseite



Abbildung 64 Traminer Altar, Engel IV der Anbetungsgruppe; Aufsicht



Abbildung 65 Traminer Altar, Engel IV der Anbetungsgruppe; Standfläche



Abbildung 66 Traminer Altar, linker Hirte; Vorderseite



Abbildung 67 Traminer Altar, linker Hirte; Rückseite

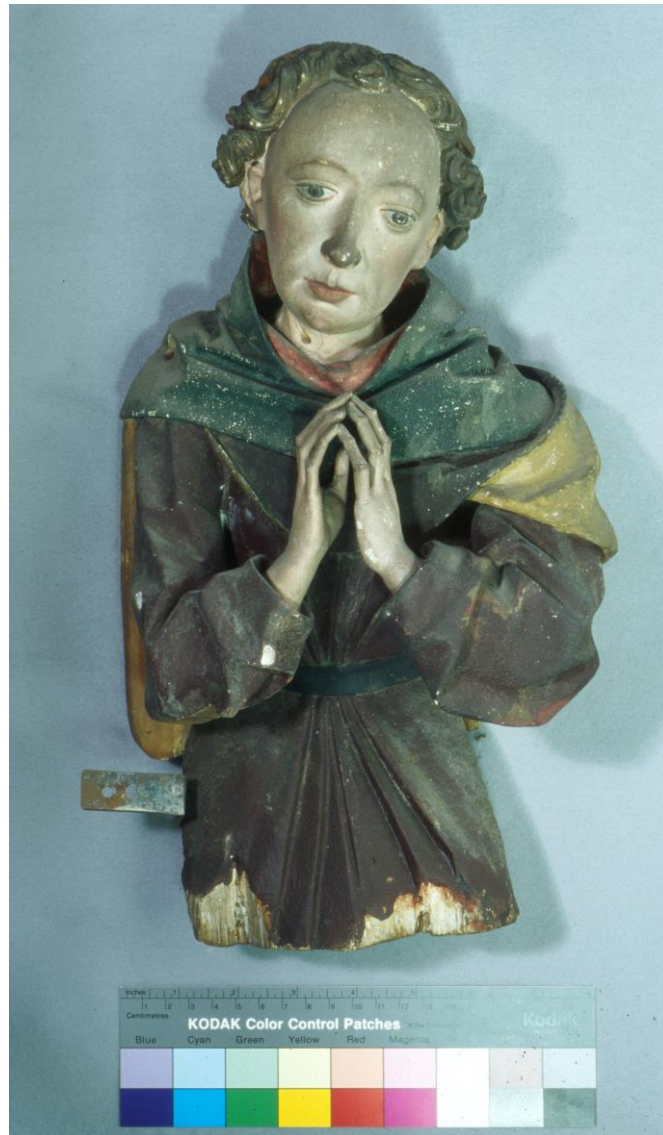


Abbildung 68 Traminer Altar, rechter Hirte; Vorderseite



Abbildung 69 Traminer Altar, rechter Hirte; Rückseite



Abbildung 70 Traminer Altar, Flucht nach Ägypten; Vorderseite



Abbildung 71 Traminer Altar, linker Hirte; Rückseite



Abbildung 72 Traminer Altar, Engelgruppe des Schreins; Vorderseite



Abbildung 73 Traminer Altar, Engelgruppe des Schreins; Aufsicht



Abbildung 74 Traminer Altar, linker und rechter Engel des Schreins; Vorderseite



Abbildung 75 Traminer Altar, linker und rechter Engel des Schreins; Rückseite



Abbildung 76 Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Vorderseite



Abbildung 77 Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Vorderseite im UV-Licht



Abbildung 78 Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Rückseite



Abbildung 79 Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Vorderseite, Detail, rechter Königszug



Abbildung 80 Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Vorderseite, Detail, Grasnarbengrund unterhalb der rechten Stadt



Abbildung 81 Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Vorderseite, Detail, linker König



Abbildung 82 Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Vorderseite, Detail, linker König

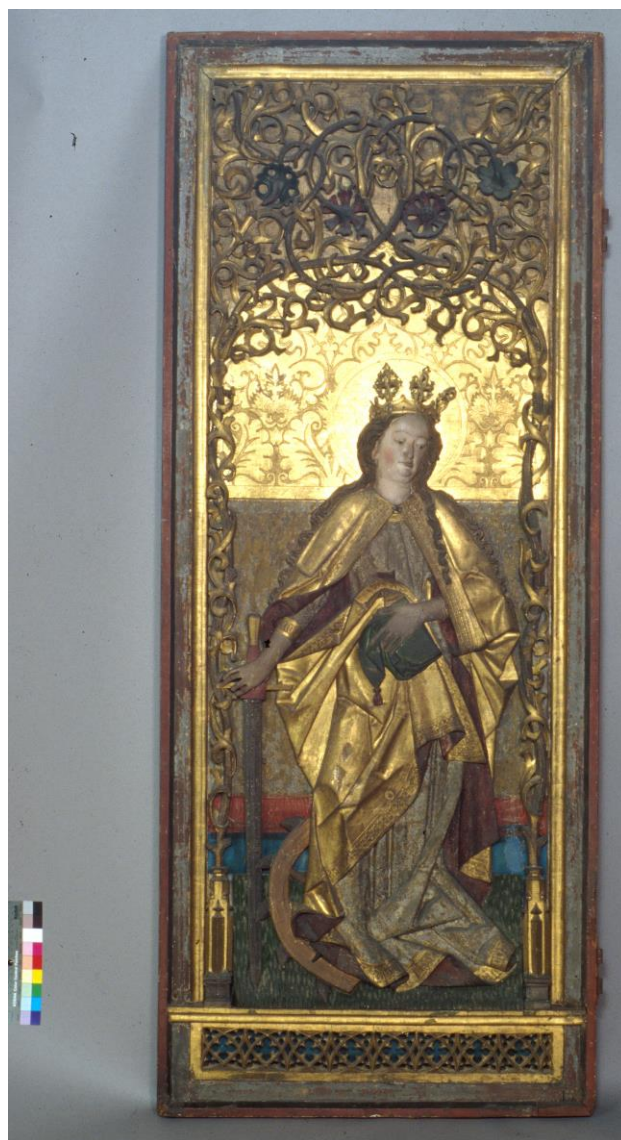


Abbildung 83 Traminer Altar, linker Schreinflügel

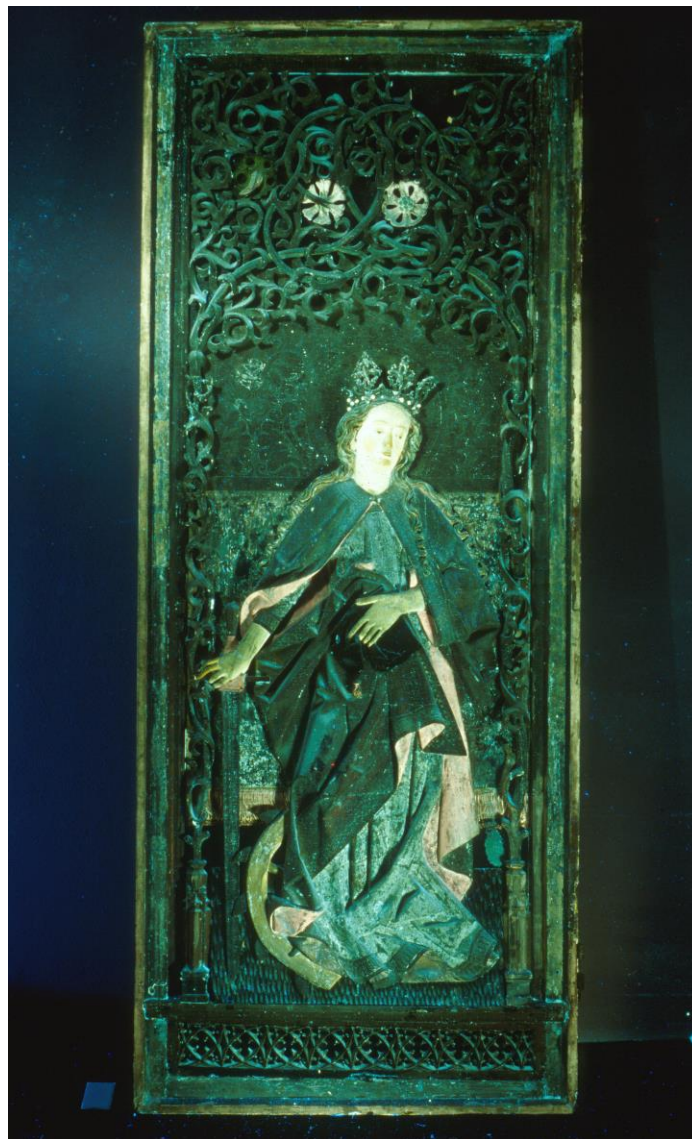


Abbildung 84 Traminer Altar, linker Schreinflügel; im UV-Licht



Abbildung 85 Traminer Altar, linker Schreinflügel; Detail



Abbildung 86 Traminer Altar, linker Schreinflügel; Detail

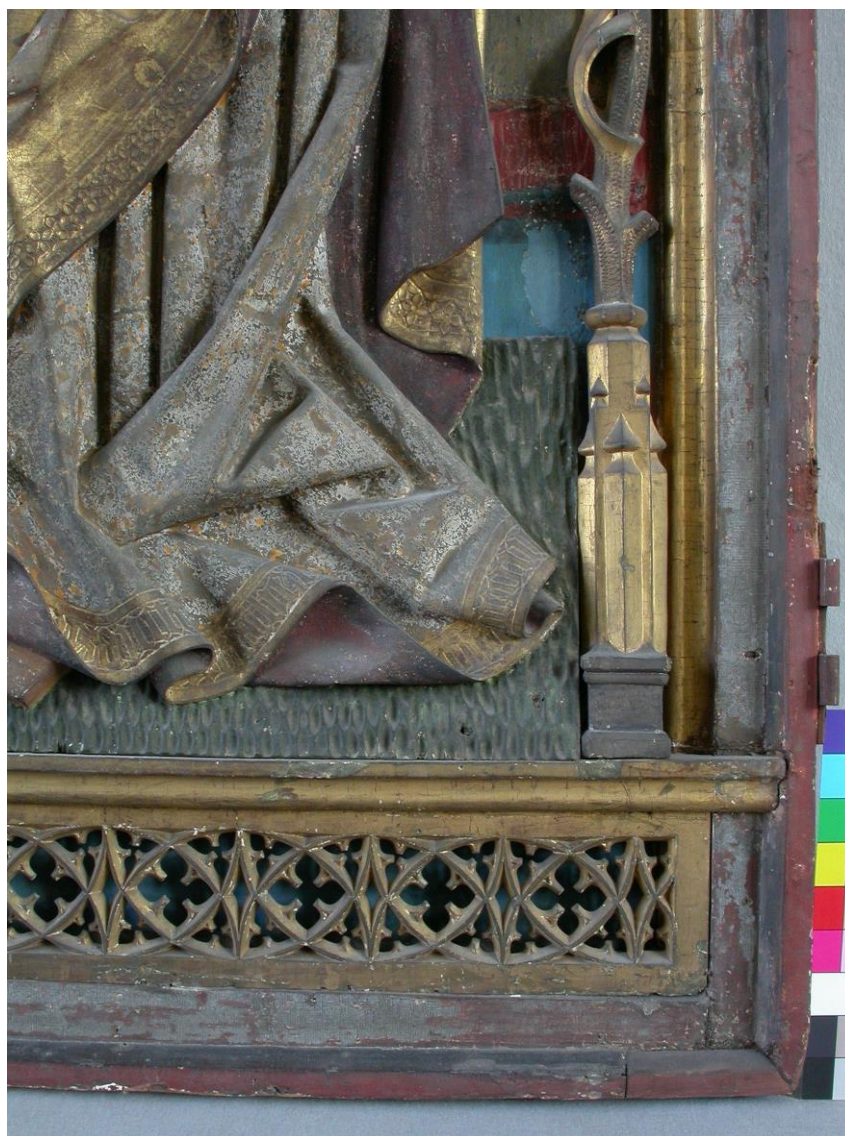


Abbildung 87 Traminer Altar, linker Schreinflügel; Detail



Abbildung 88 Traminer Altar, Innenseite des rechten Schreinflügels

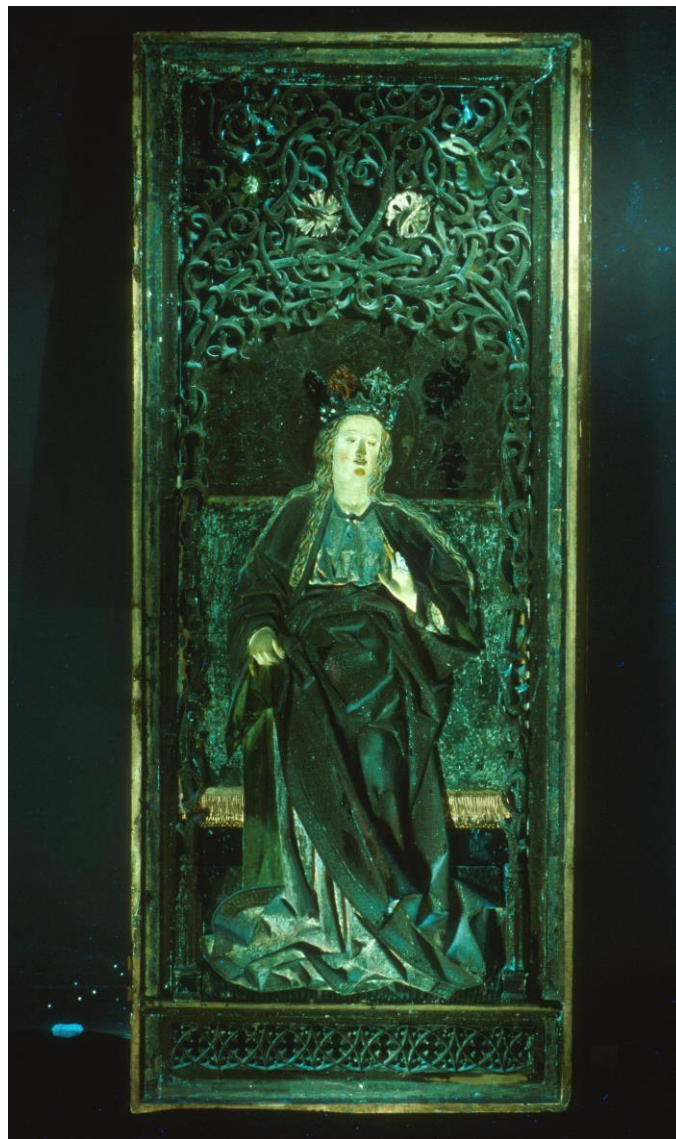


Abbildung 89 Traminer Altar, Innenseite des rechten Schreinflügels; im UV-Licht



Abbildung 90 Traminer Altar, Innenseite des rechten Schreinflügels; Detail



Abbildung 91 Traminer Altar, Innenseite des rechten Schreinflügels; Detail

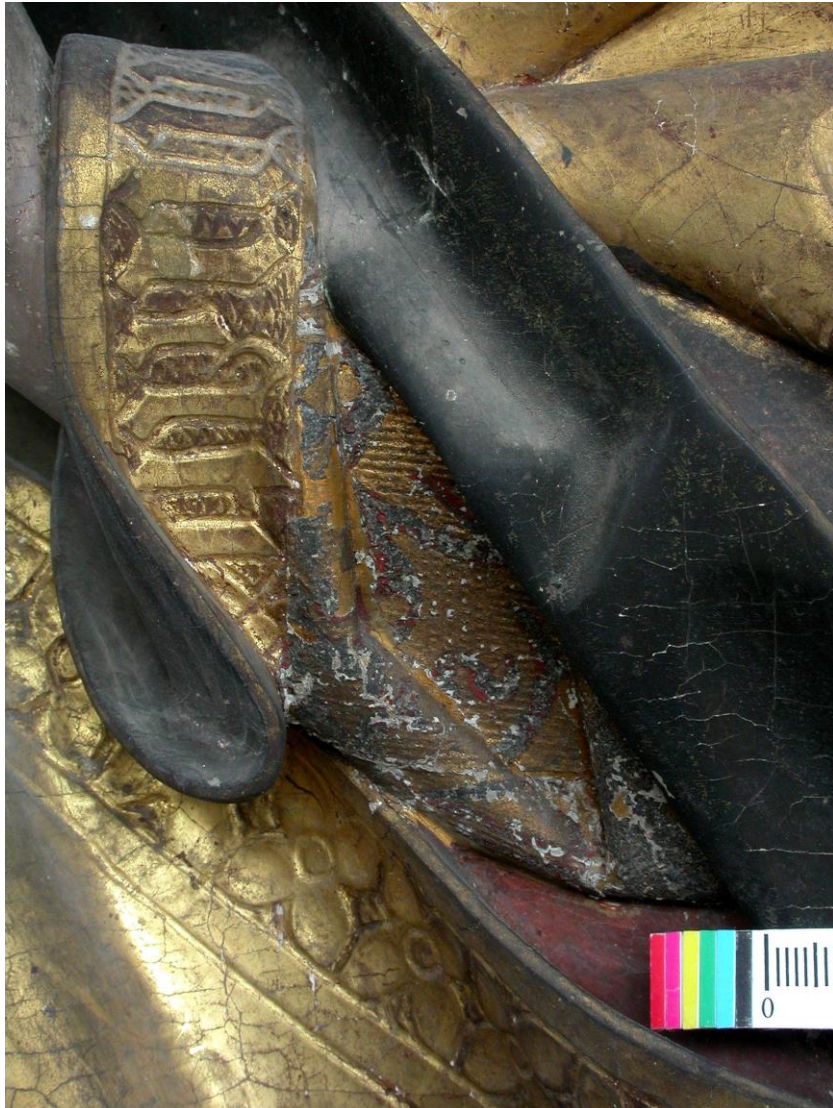


Abbildung 92 Traminer Altar, Innenseite des rechten Schreinflügels; Detail Pressbrokat



Abbildung 93 Traminer Altar, Innenseite des rechten Schreinflügels; Detail



Abbildung 94 Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels

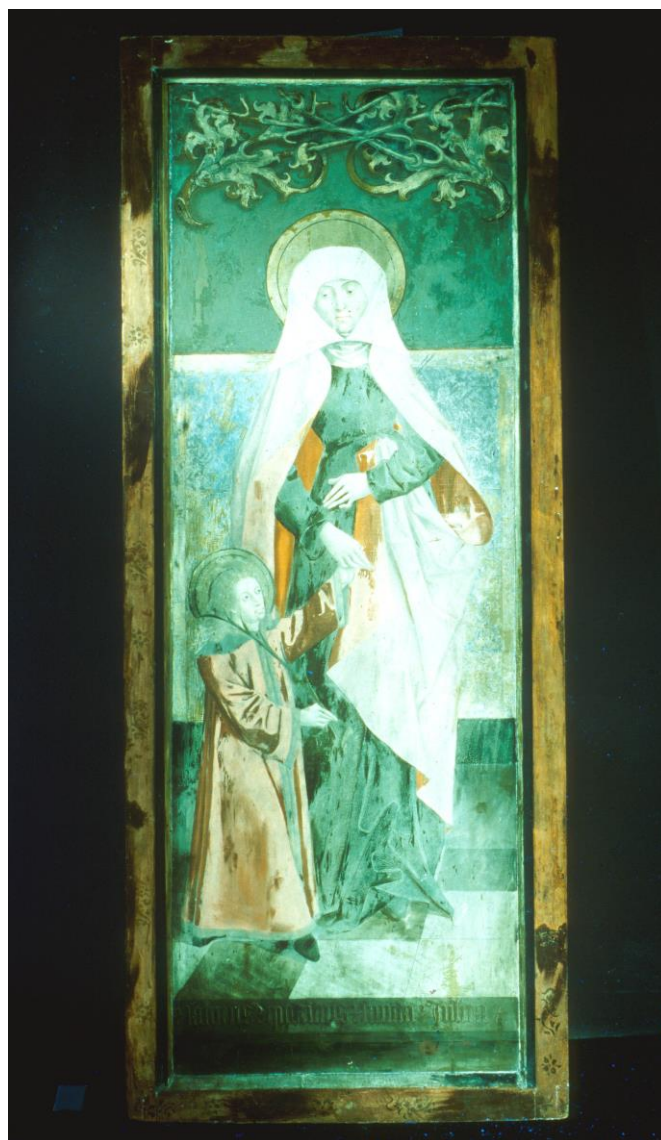


Abbildung 95 Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels



Abbildung 96 Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Infrarotaufnahme
Detail des Mantels von der Heiligen Anna Selbstritt

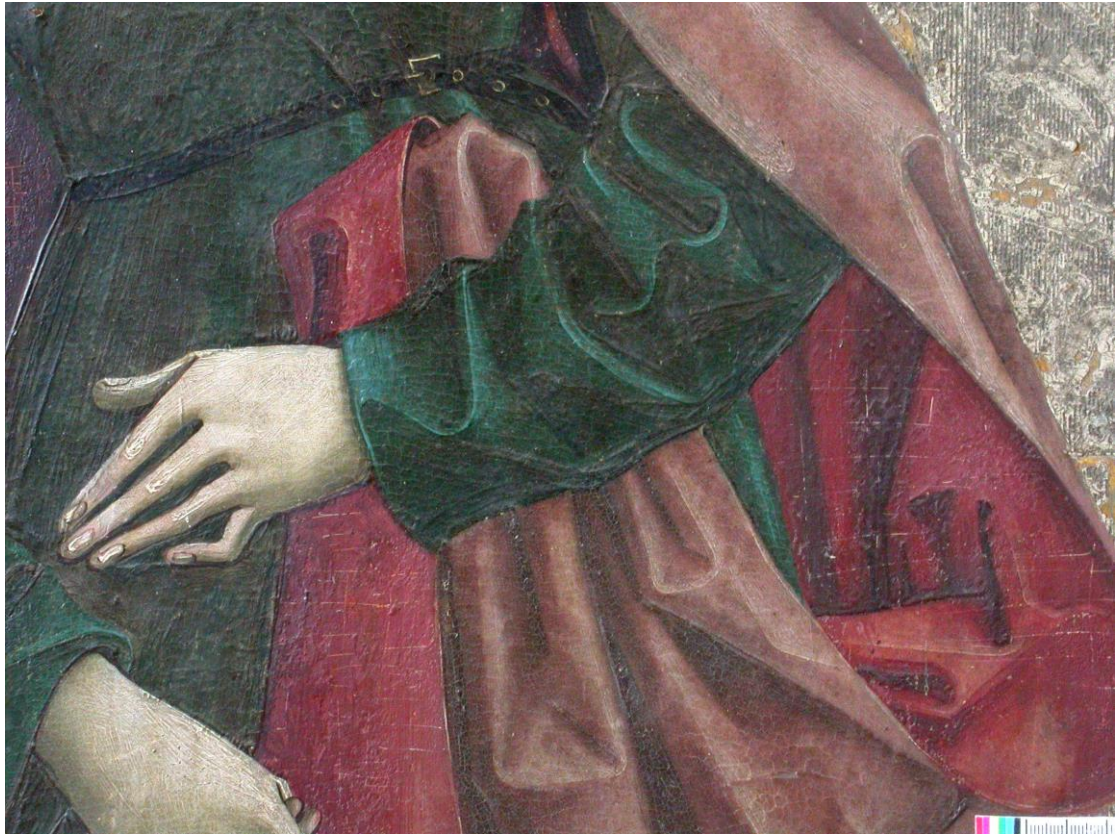


Abbildung 97 Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Detail



Abbildung 98 Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Infrarotaufnahme
Detail des Heiligen Quiricus



Abbildung 99 Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Detail



Abbildung 100 Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Detail



Abbildung 101 Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Detail der Rahmung



Abbildung 102 Traminer Altar, Außenseite des rechten Schreinflügels

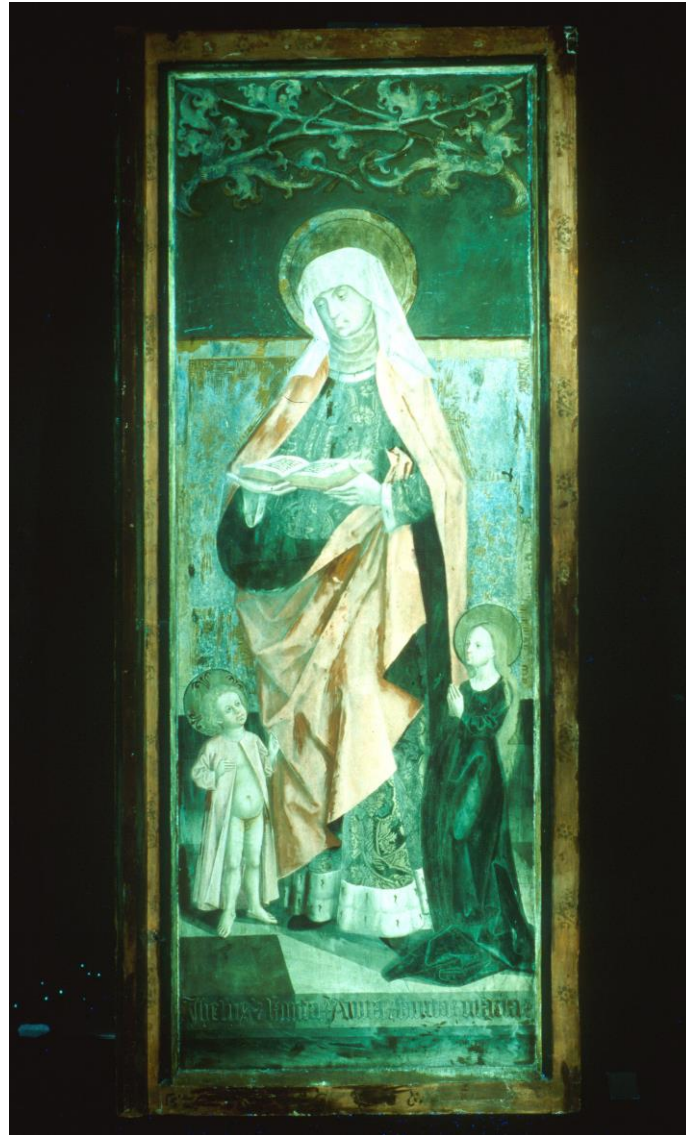


Abbildung 103 Traminer Altar, Außenseite des rechten Schreinflügels im UV-Licht



Abbildung 104 Traminer Altar, Außenseite des rechter Schreinflügel; Detail

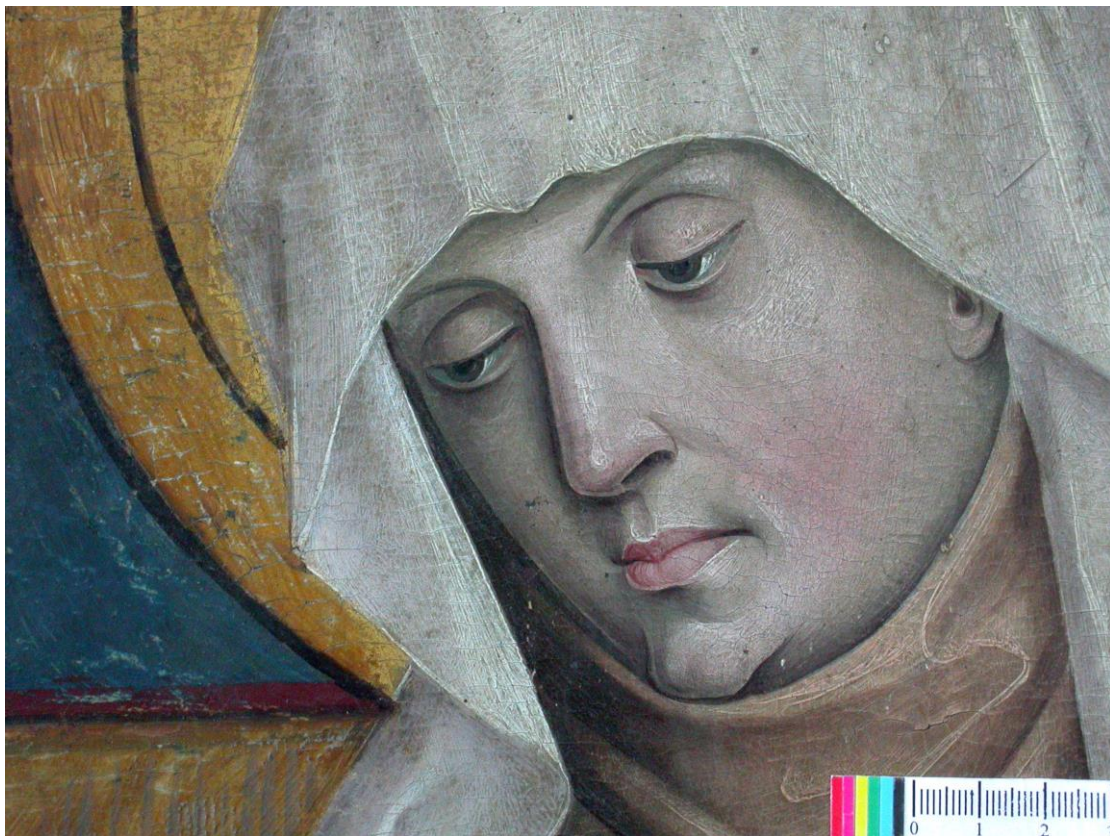


Abbildung 105 Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Detail



Abbildung 106 Traminer Altar, Außenseite des rechten Schreinflügels; Detail

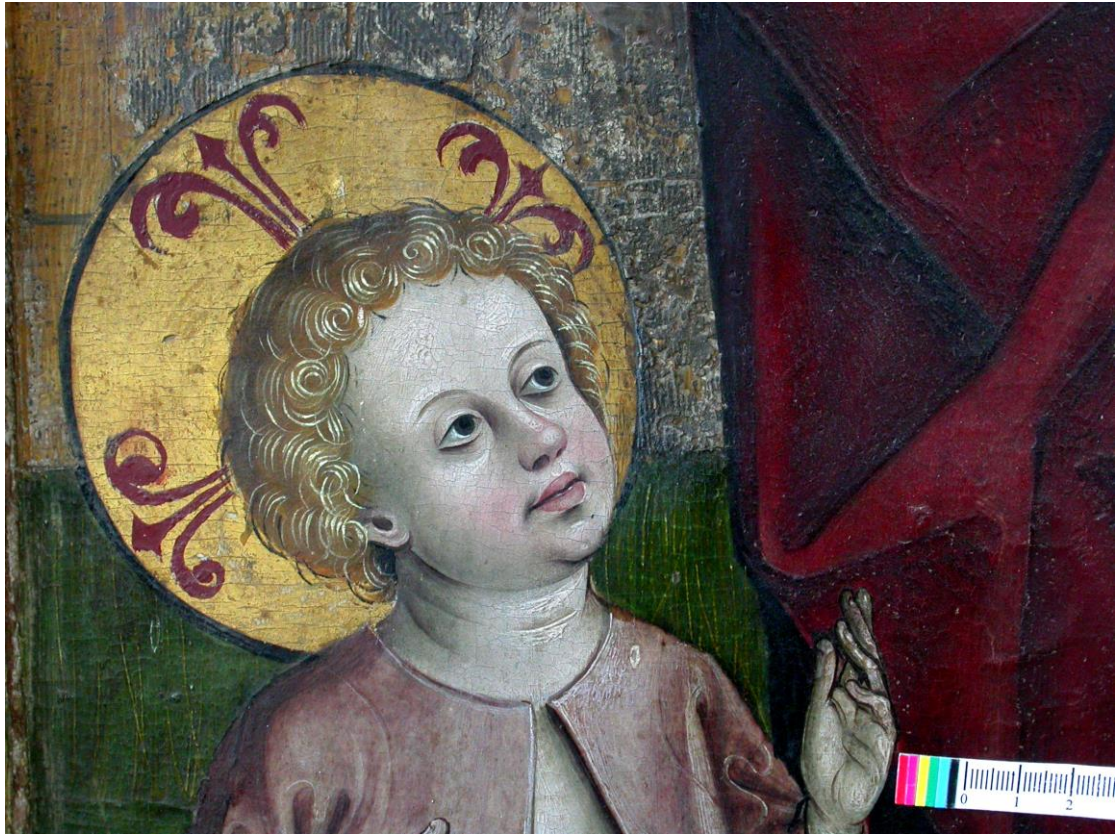


Abbildung 107 Traminer Altar, Außenseite des rechten Schreinflügels ; Detail



Abbildung 108 Traminer Altar, Predella; Vorderseite, geöffnet



Abbildung 109 Traminer Altar, Predella; Vorderseite, geöffnet im UV-Licht



Abbildung 110 Traminer Altar, Predella; Vorderseite, geschlossen



Abbildung 111 Traminer Altar, Predella; Vorderseite, geschlossen im UV-Licht



Abbildung 112 Traminer Altar, Predella; linke Seite



Abbildung 113 Traminer Altar, Predella; linke Seite im UV-Licht



Abbildung 114 Traminer Altar, Predella; rechte Seite



Abbildung 115 Traminer Altar, Predella; rechte Seite im UV-Licht



Abbildung 116 Traminer Altar, Predella; Rückseite

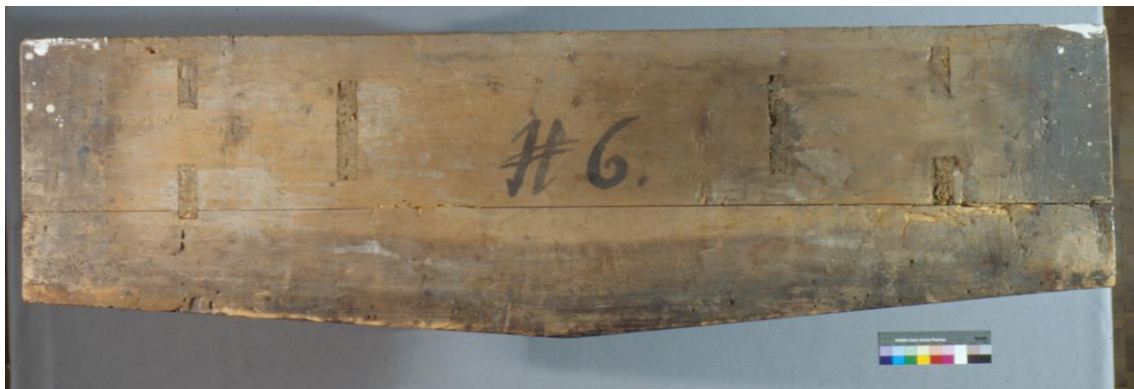


Abbildung 117 Traminer Altar, Predella; Aufsicht



Abbildung 118 Traminer Altar, Predella; Standfläche

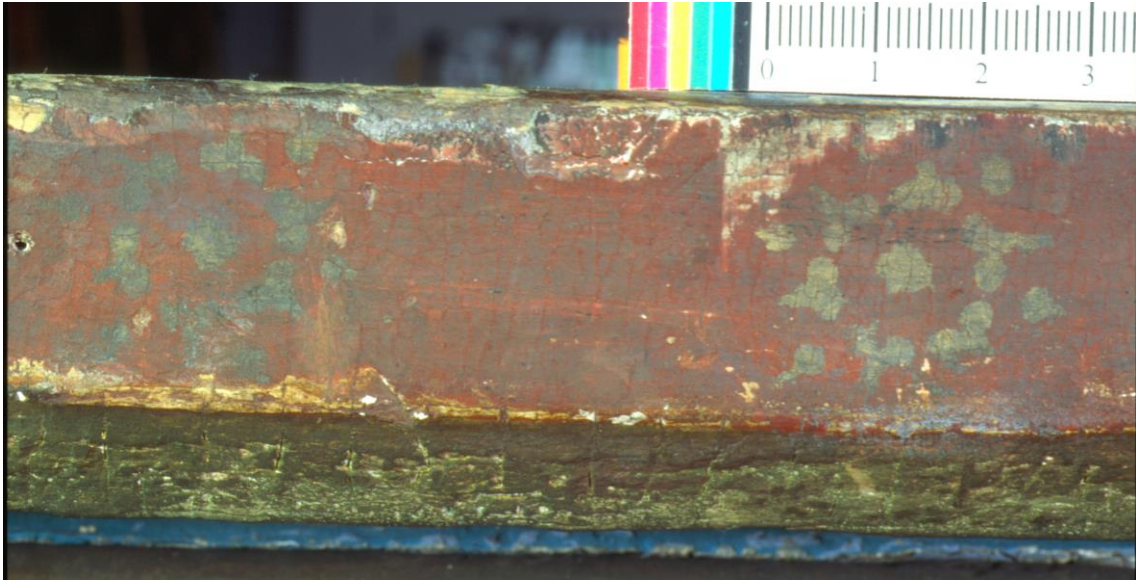


Abbildung 119 Traminer Altar, Predella; Detail der vorderen Rahmung



Abbildung 120 Traminer Altar, Predella; Detail der Rahmung des linken Rankenfeldes



Abbildung 121 Traminer Altar, Predella; Detail der Rahmung des rechten Rankenfeldes



Abbildung 122 Traminer Altar, Predella; Rahmung der Predellenöffnung, Vorderseite



Abbildung 123 Traminer Altar, Predella; Rahmung der Predellenöffnung, Rückseite



Abbildung 124 Traminer Altar, Predella; Rahmung der Predellenöffnung, Vorderseite, Detail



Abbildung 125 Traminer Altar, Predella; Rahmung der Predellenöffnung, Rückseite, Detail



Abbildung 126 Traminer Altar, Predella; Rahmung der Predellenöffnung, Detail



Abbildung 127 Traminer Altar, Predella; Predellenöffnung, Detail unteres Scharnier der rechten Seite

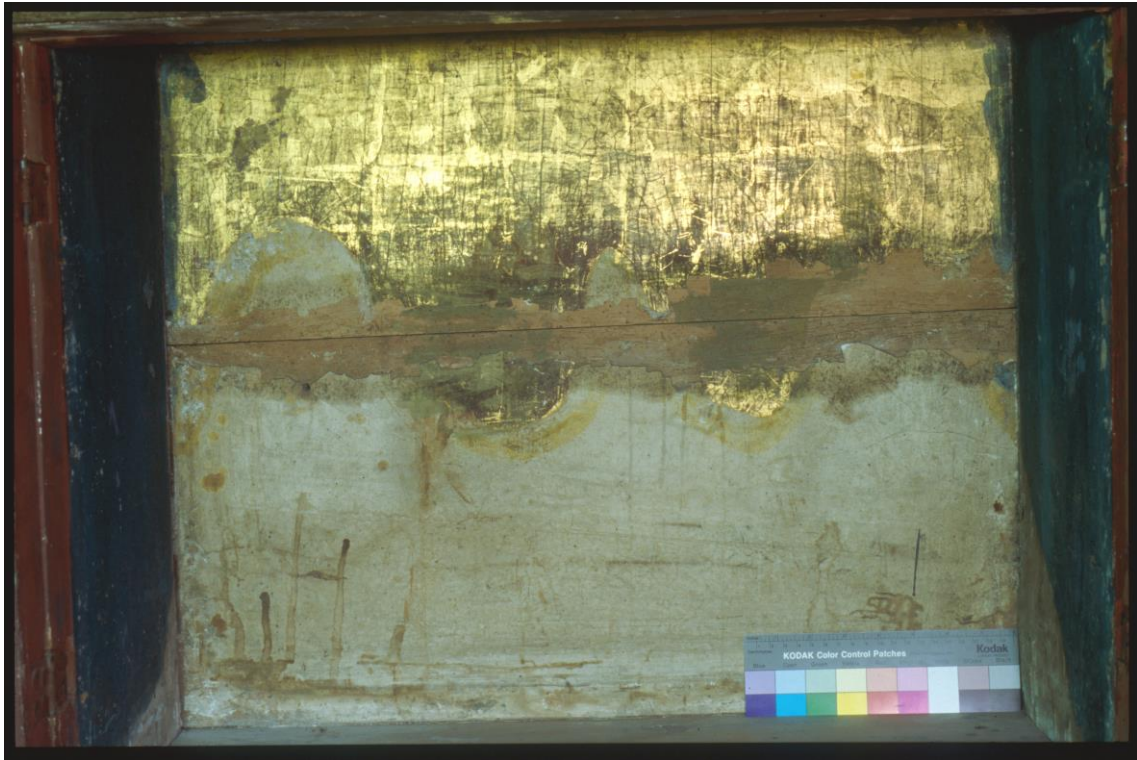


Abbildung 128 Traminer Altar, Predella; Predellenöffnung



Abbildung 129 Traminer Altar, Predella; Predellenöffnung mit Bodenplatte der Beweinungsgruppe

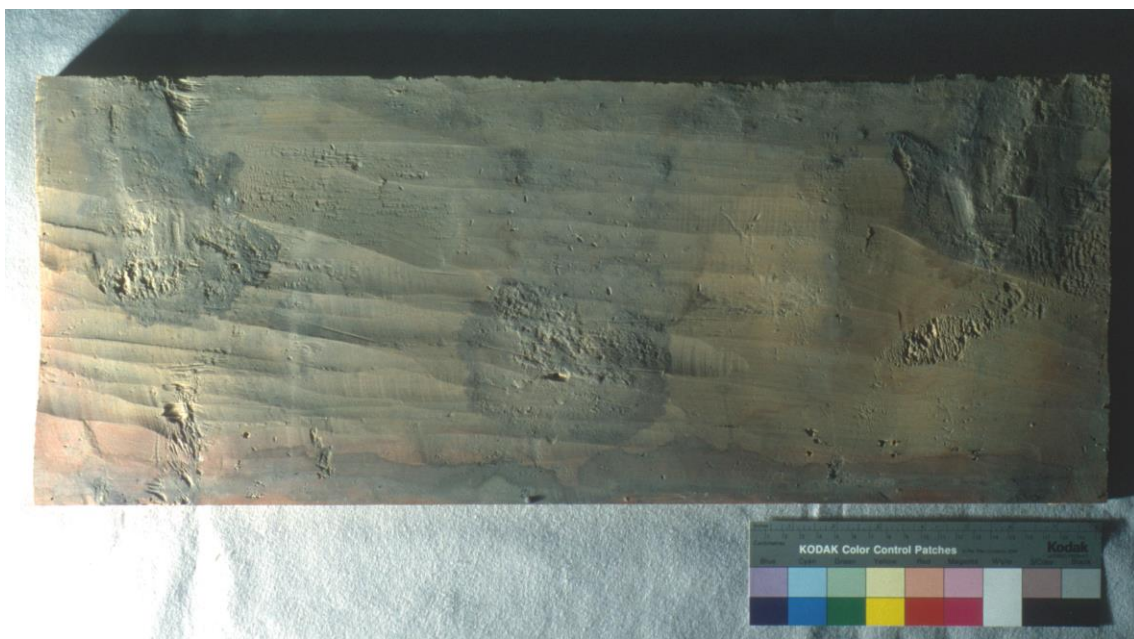


Abbildung 130 Traminer Altar, Predella; Bodenplatte der Beweinungsgruppe, Aufsicht im Streiflicht



Abbildung 131 Traminer Altar, Predella; Bodenplatte der Beweinungsgruppe, Unterseite im Streiflicht



Abbildung 132 Traminer Altar, Predella; rechtes Rankenfeld



Abbildung 133 Traminer Altar, Predella; rechtes Rankenfeld im UV-Licht



Abbildung 134 Traminer Altar, Predella; rechtes Rankenfeld, Detail

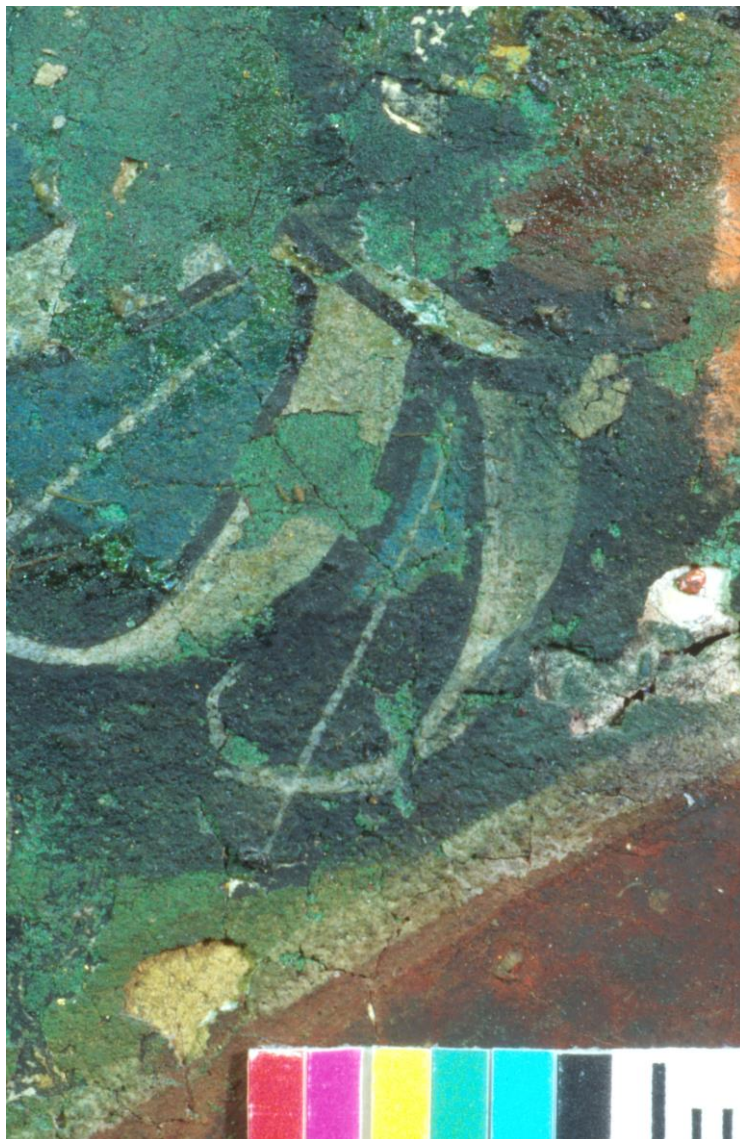


Abbildung 135 Traminer Altar, Predella; rechtes Rankenfeld, Detail



Abbildung 136 Traminer Altar, Predella; rechtes Rankenfeld, Detail

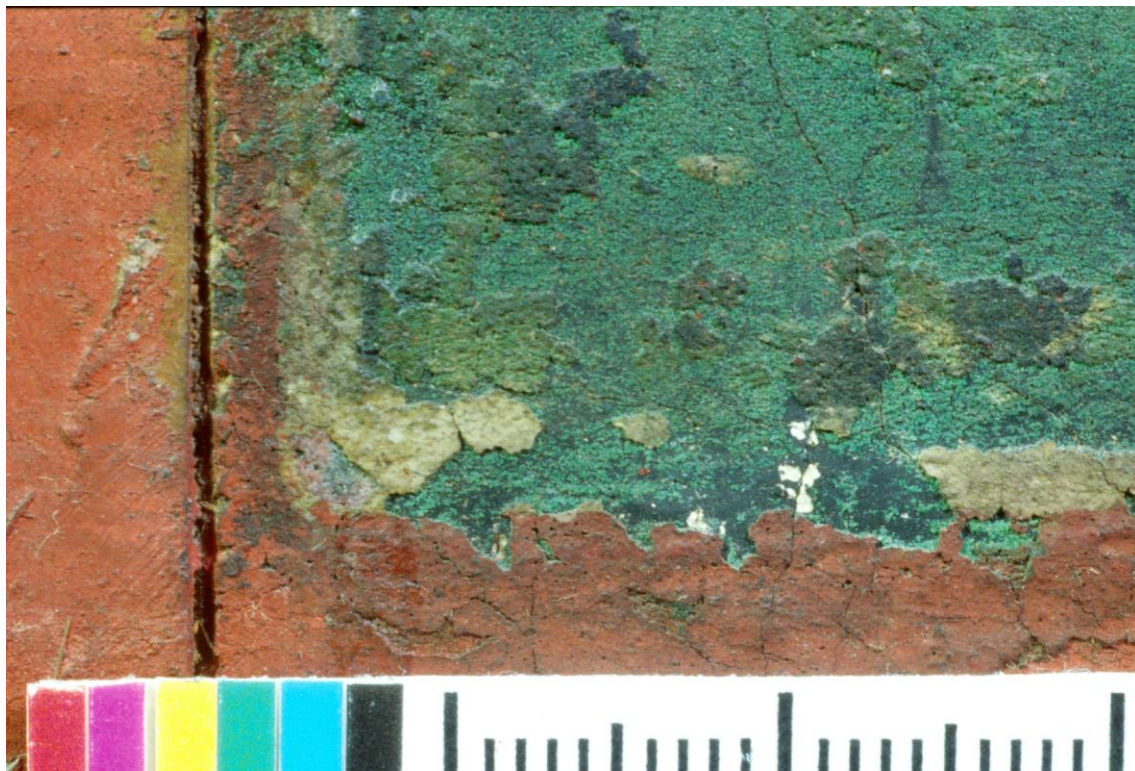


Abbildung 137 Traminer Altar, Predella; rechtes Rankenfeld, Detail



Abbildung 138 Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels



Abbildung 139 Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels im UV-Licht



Abbildung 140 Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels, Detail



Abbildung 141 Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels, Detail

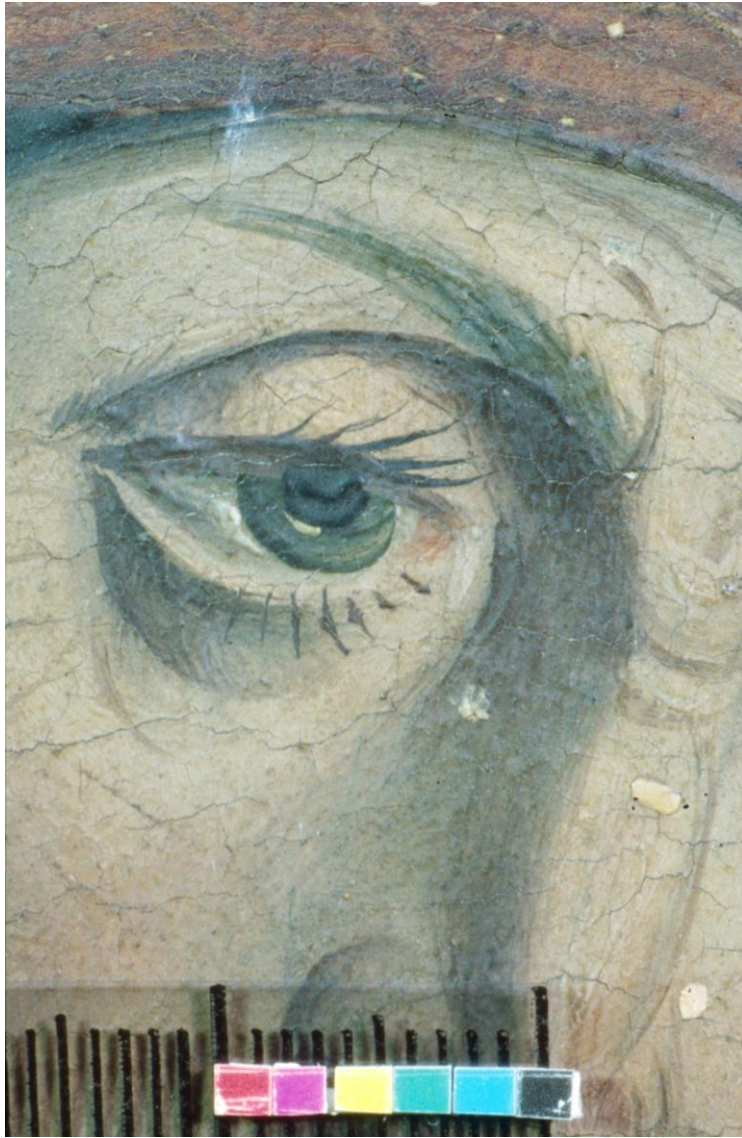


Abbildung 142 Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels, Detail

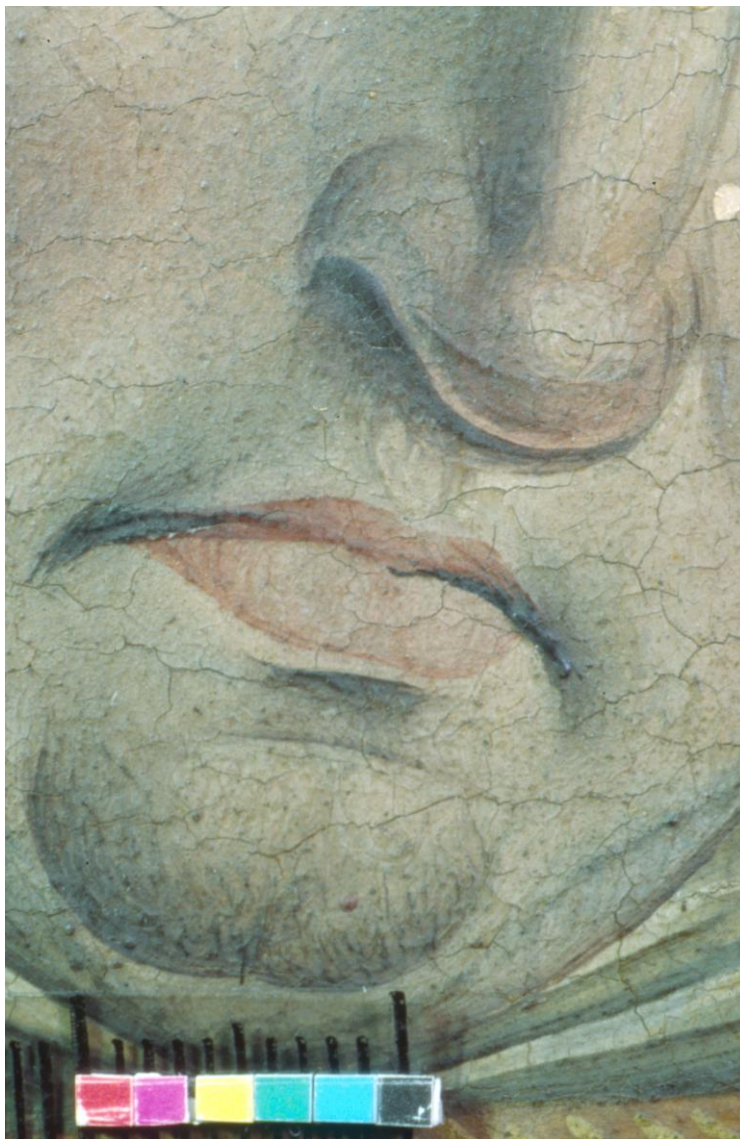


Abbildung 143 Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels, Detail



Abbildung 144 Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels, Detail



Abbildung 145 Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels, Detail



Abbildung 146 Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels



Abbildung 147 Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels im UV-Licht



Abbildung 148 Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail

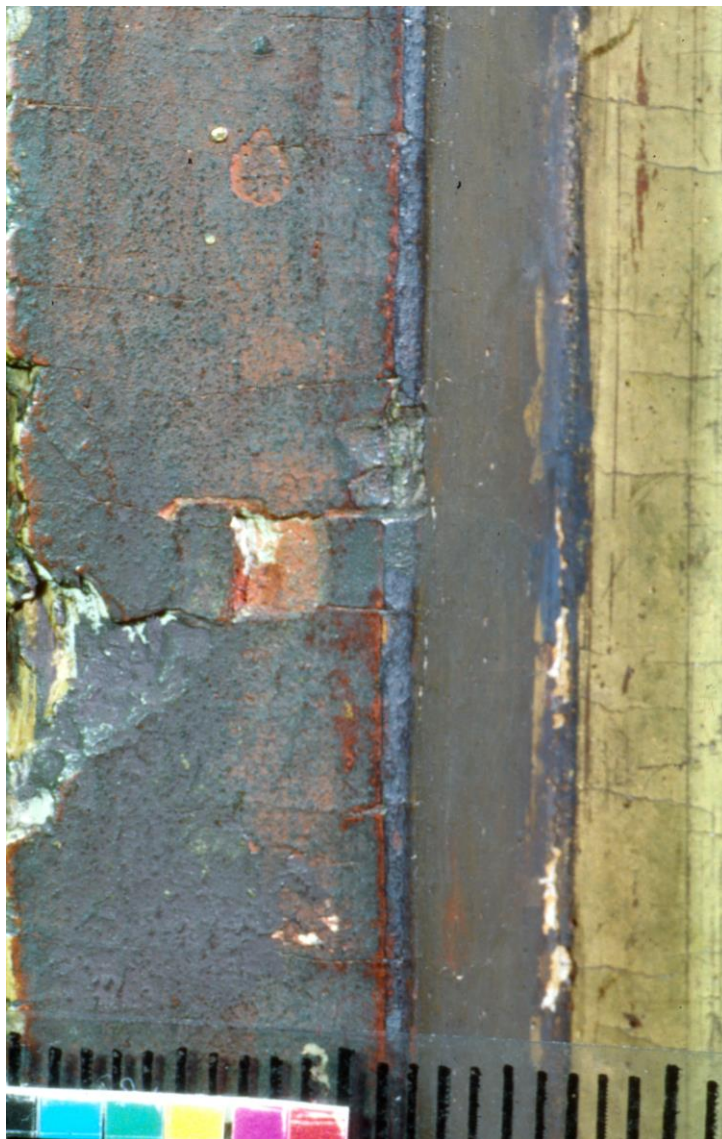


Abbildung 149 Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail

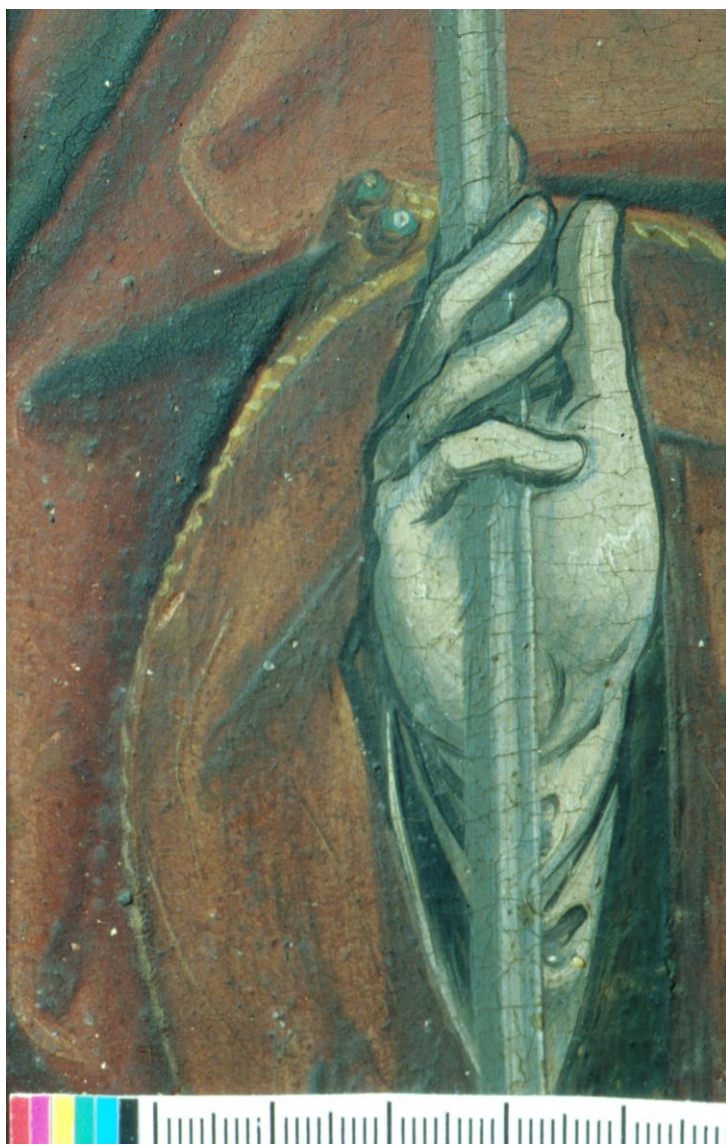


Abbildung 150 Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail



Abbildung 151 Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail

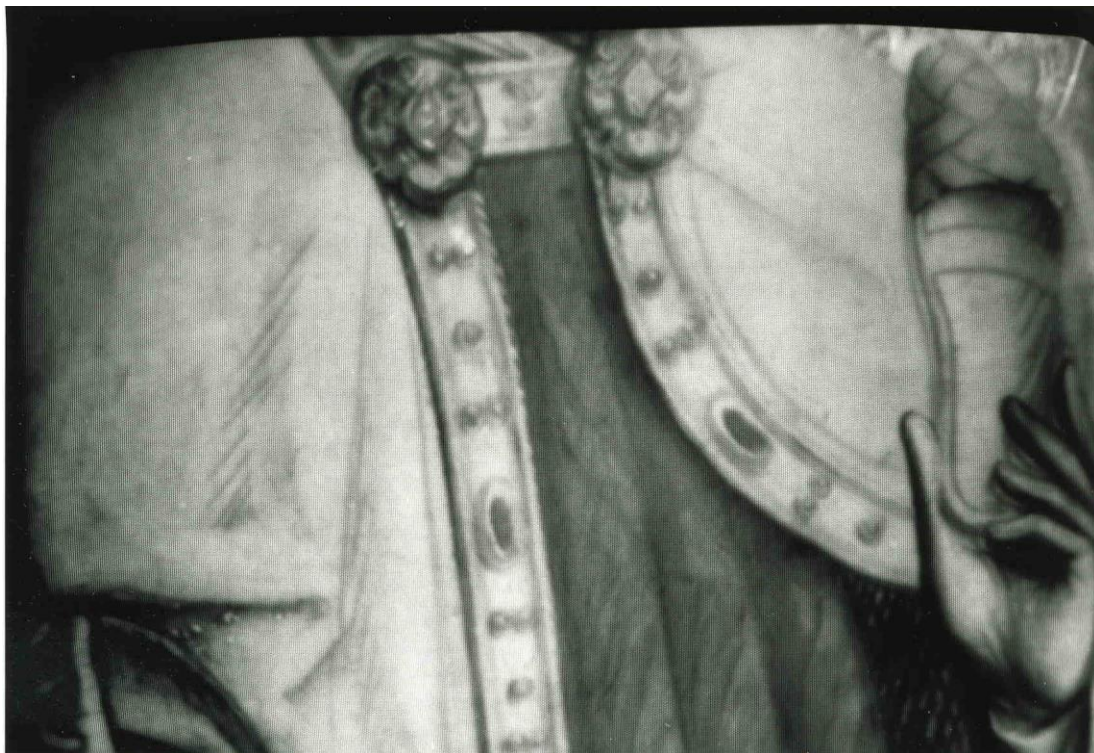


Abbildung 152 Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail, Infrarotaufnahme

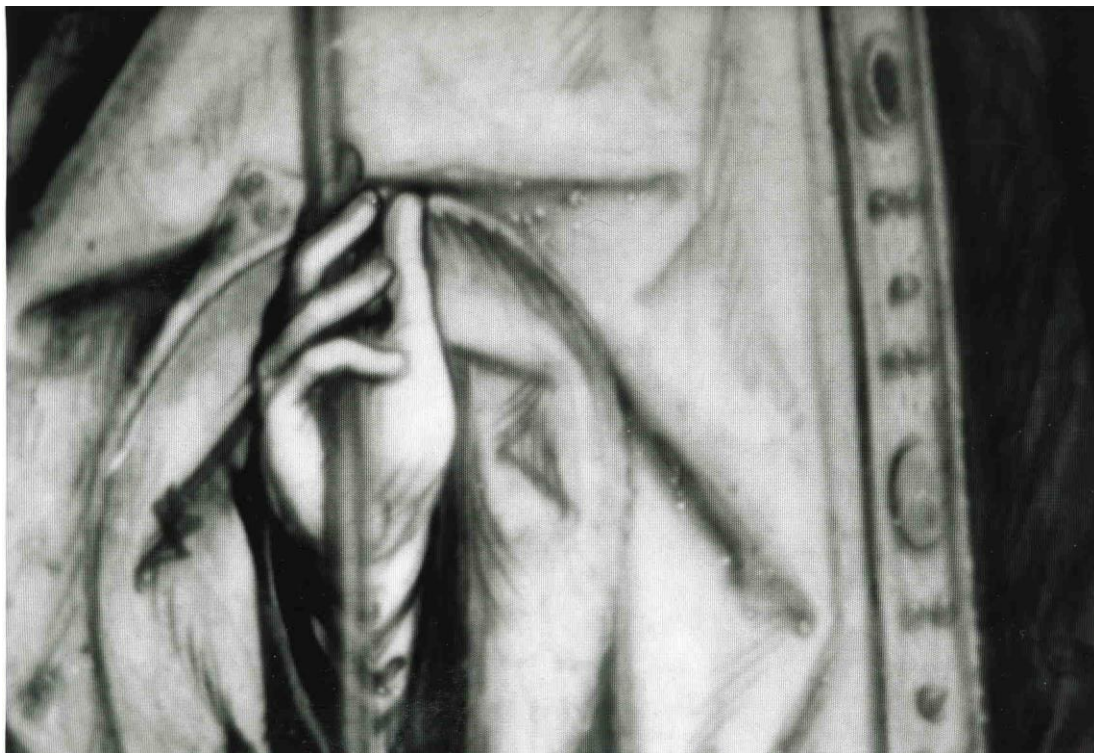


Abbildung 153 Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail, Infrarotaufnahme

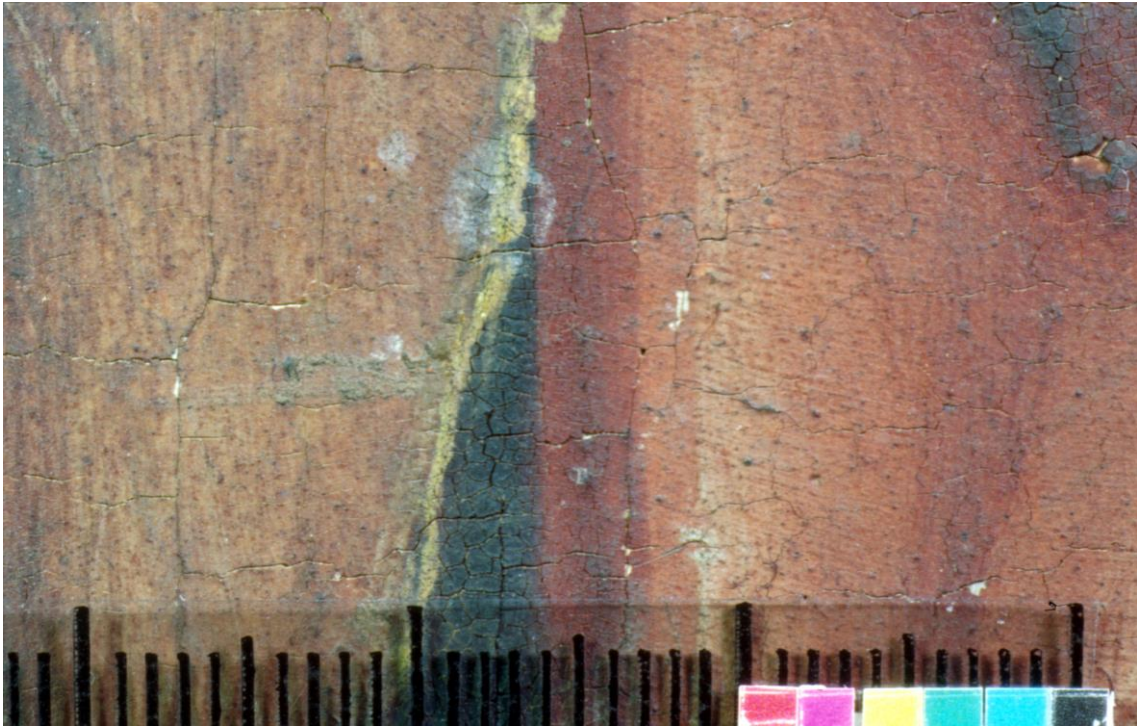


Abbildung 154 Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail des Pluviale

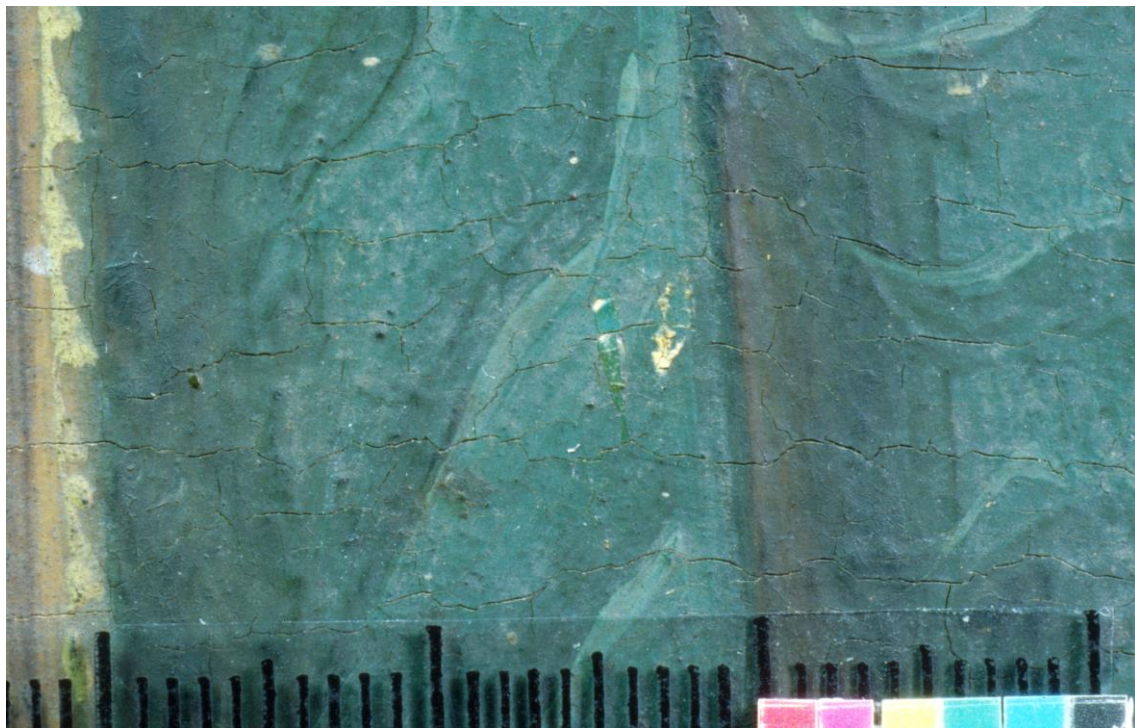


Abbildung 155 Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail des Untergewandes



Abbildung 156 Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels



Abbildung 157 Traminer Altar, Außenseite des linken Predellenflügels im UV-Licht



Abbildung 158 Traminer Altar, Außenseite des linken Predellenflügels, Detail



Abbildung 159 Traminer Altar, Außenseite des linken Predellenflügels, Detail

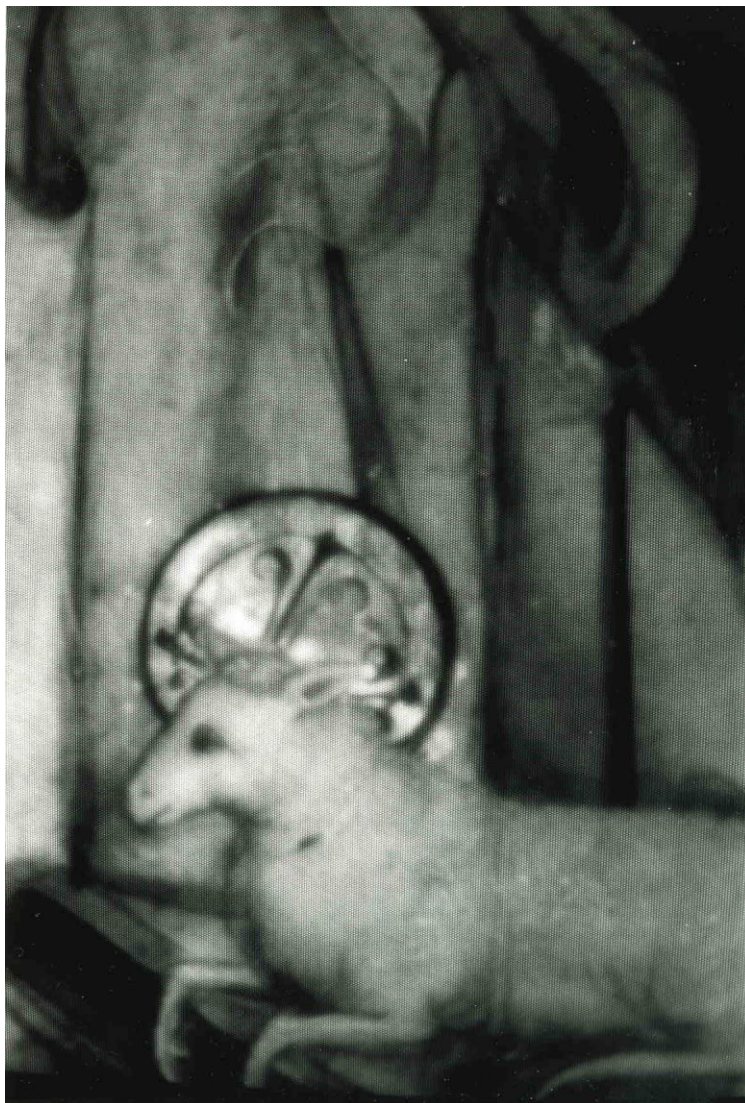


Abbildung 160 Traminer Altar, Außenseite des linken Predellenflügels, Detail



Abbildung 161 Traminer Altar, Außenseite des linken Predellenflügels, Detail

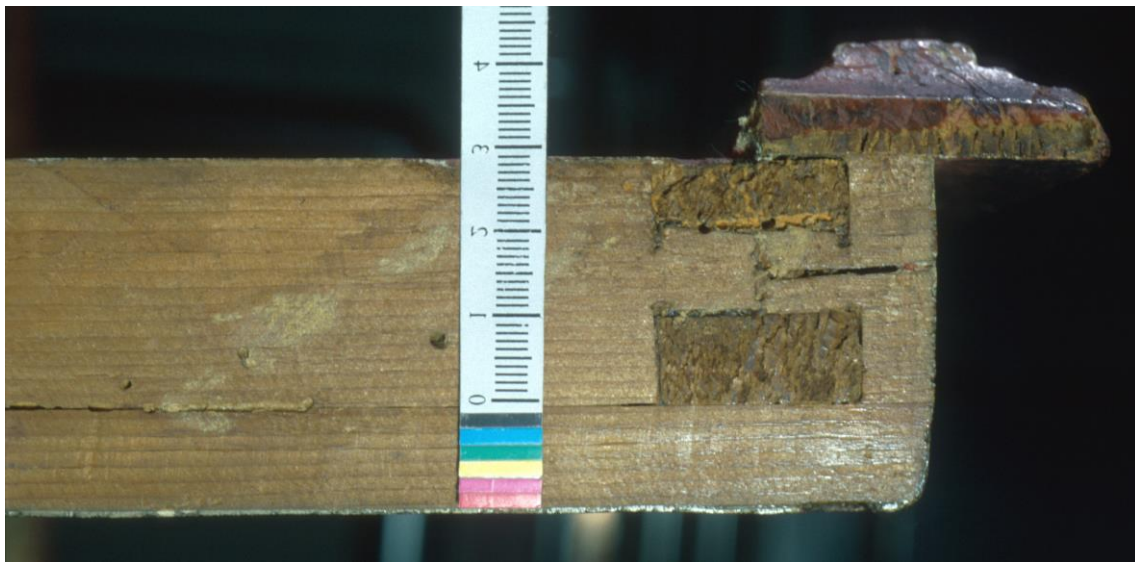


Abbildung 162 Traminer Altar, rechter Predellenflügel, Unteransicht



Abbildung 163 Traminer Altar, Außenseite des linken Predellenflügels, Detail

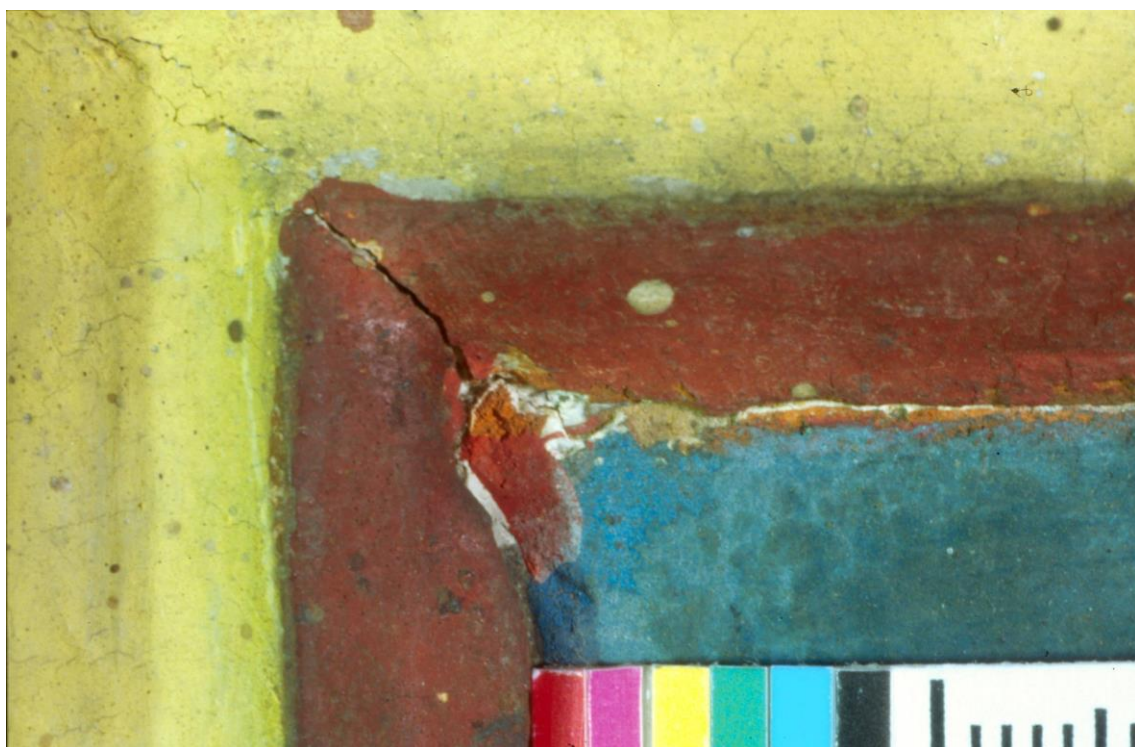


Abbildung 164 Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels, Detail



Abbildung 165 Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels



Abbildung 166 Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels



Abbildung 167 Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels, Detail

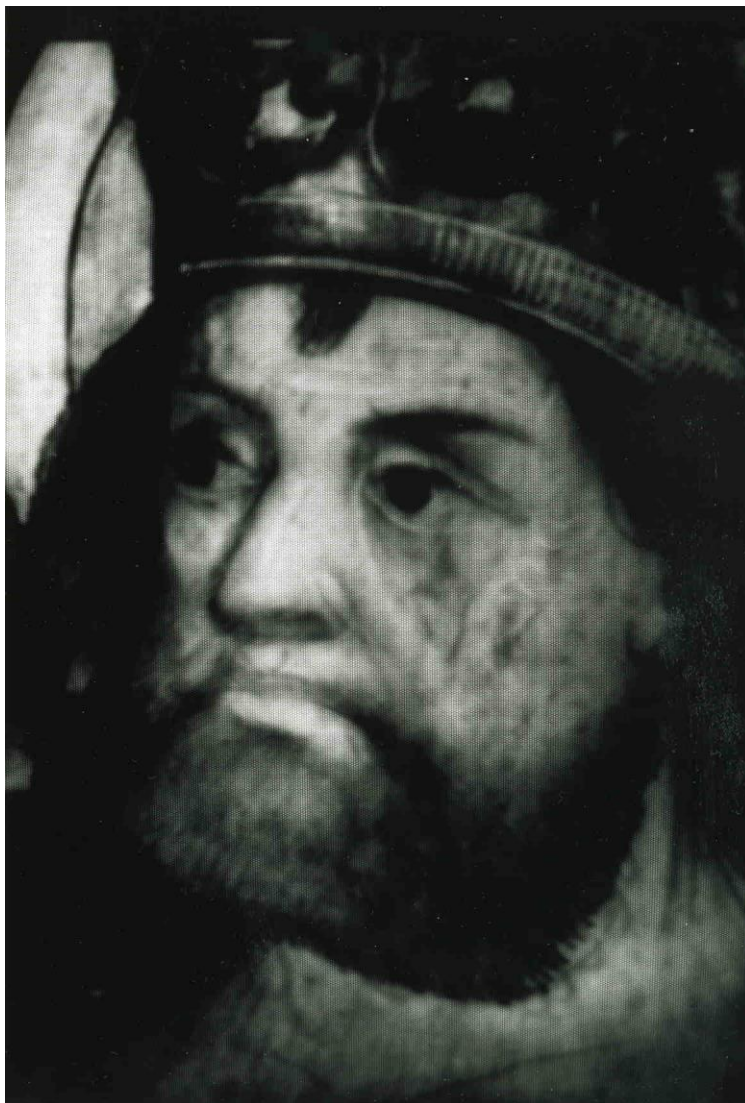


Abbildung 168 Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels, Infrarotaufnahme



Abbildung 169 Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels, Detail



Abbildung 170 Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels, Detail



Abbildung 171 Traminer Altar, Beweinungsgruppe in der Predellennische



Abbildung 172 Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Vorderseite



Abbildung 173 Traminer Altar, Beweinungsgruppe, Vorderseite im UV-Licht



Abbildung 174 Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Rückseite



Abbildung 175 Traminer Altar, Beweinungsgruppe; rechte Seite



Abbildung 176 Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Linke Seite



Abbildung 177 Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Aufsicht



Abbildung 178 Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Aufsicht, Detail



Abbildung 179 Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Detail, Dübel im Kopf der Maria

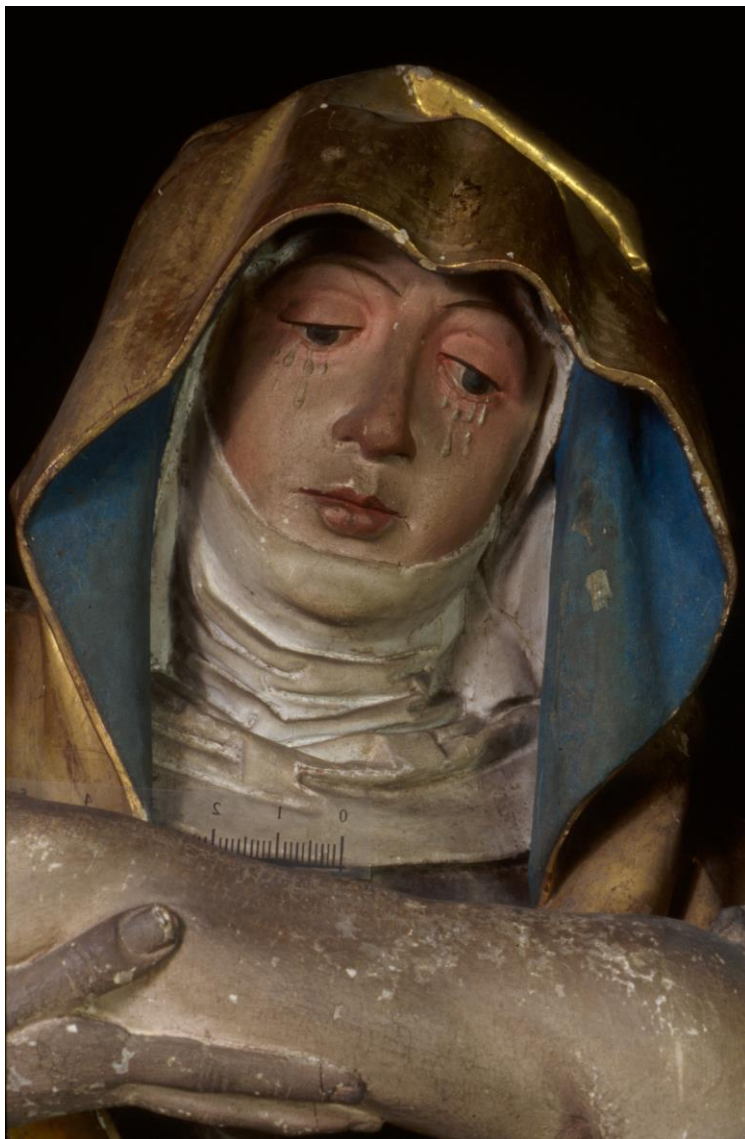


Abbildung 180 Traminer Altar, Maria der Beweinungsgruppe; Detail

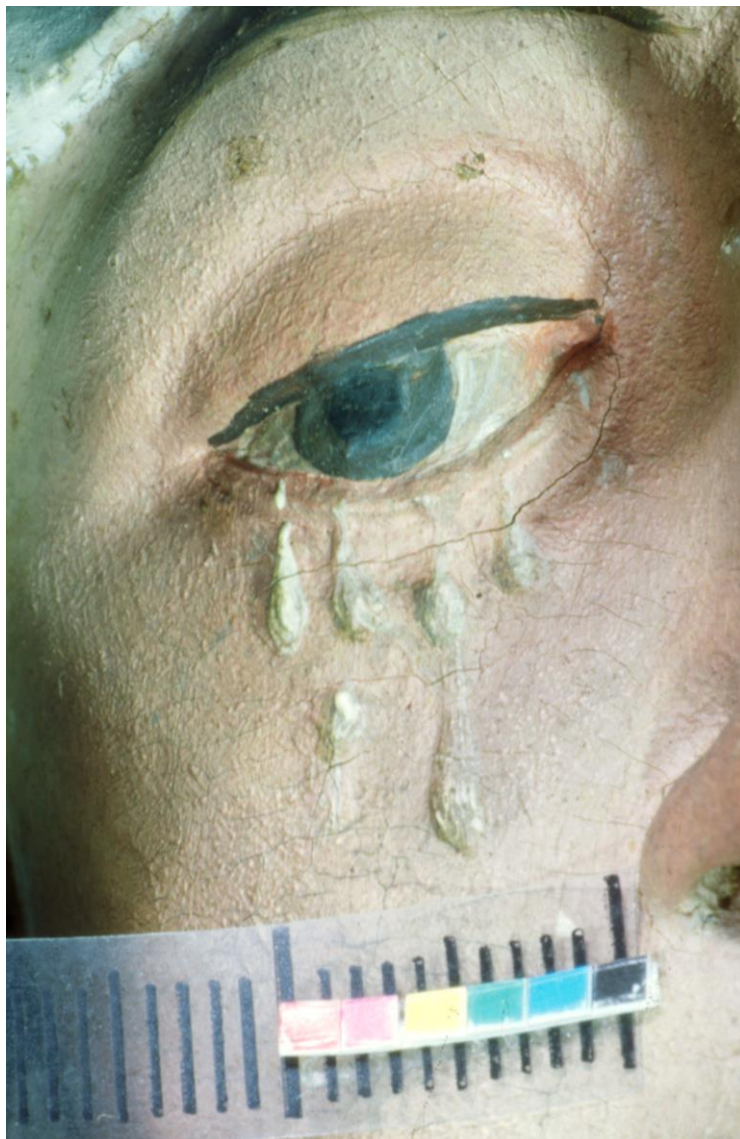


Abbildung 181 Traminer Altar, Maria der Beweinungsgruppe; Detail



Abbildung 182 Traminer Altar, Maria der Beweinungsgruppe; Detail, Mantelsaum

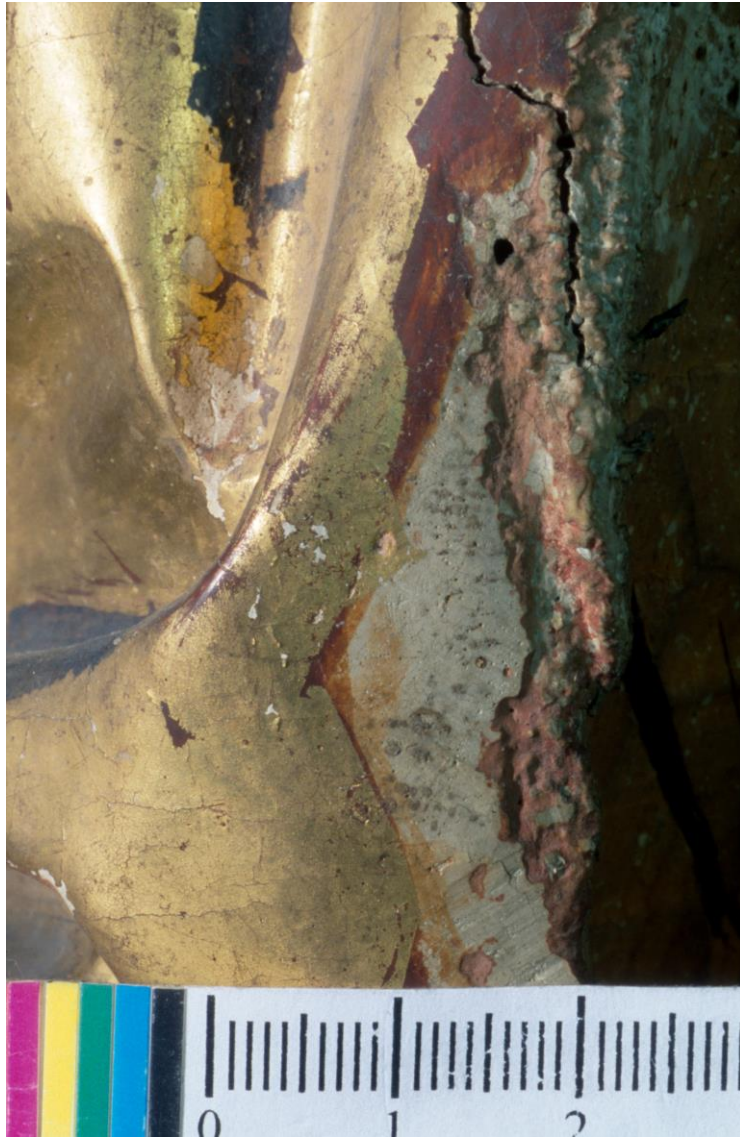


Abbildung 183 Traminer Altar, Maria der Beweinungsgruppe; Detail der Rückseite



Abbildung 184 Traminer Altar, Magdalena der Beweinungsgruppe; Detail



Abbildung 185 Traminer Altar, Magdalena der Beweinungsgruppe; Detail

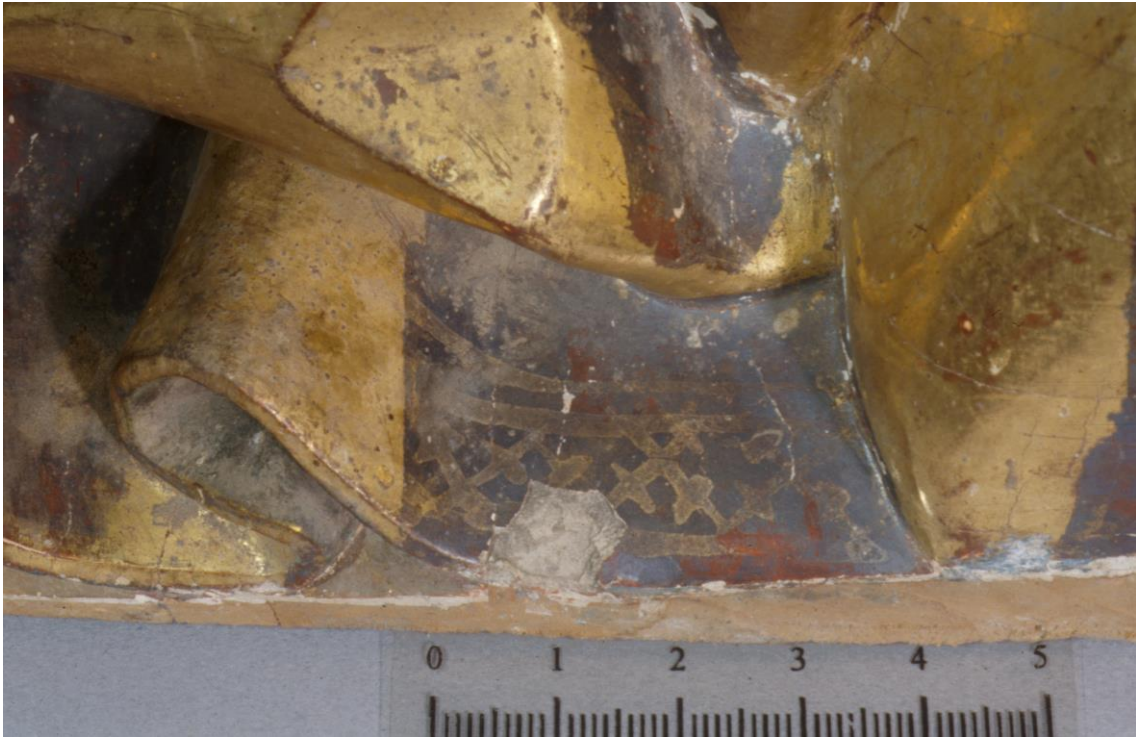


Abbildung 186 Traminer Altar, Magdalena der Beweinungsgruppe; Detail des Mantelsaums



Abbildung 187 Traminer Altar, Christus der Beweinungsgruppe; Detail



Abbildung 188 Traminer Altar, Christus der Beweinungsgruppe; Detail



Abbildung 189 Traminer Altar, Christus der Beweinungsgruppe; Detail der rechten Hand



Abbildung 190 Traminer Altar, Christus der Beweinungsgruppe; Detail, Stigma an der Brust



Abbildung 191 Traminer Altar, Johannes der Beweinungsgruppe; Detail

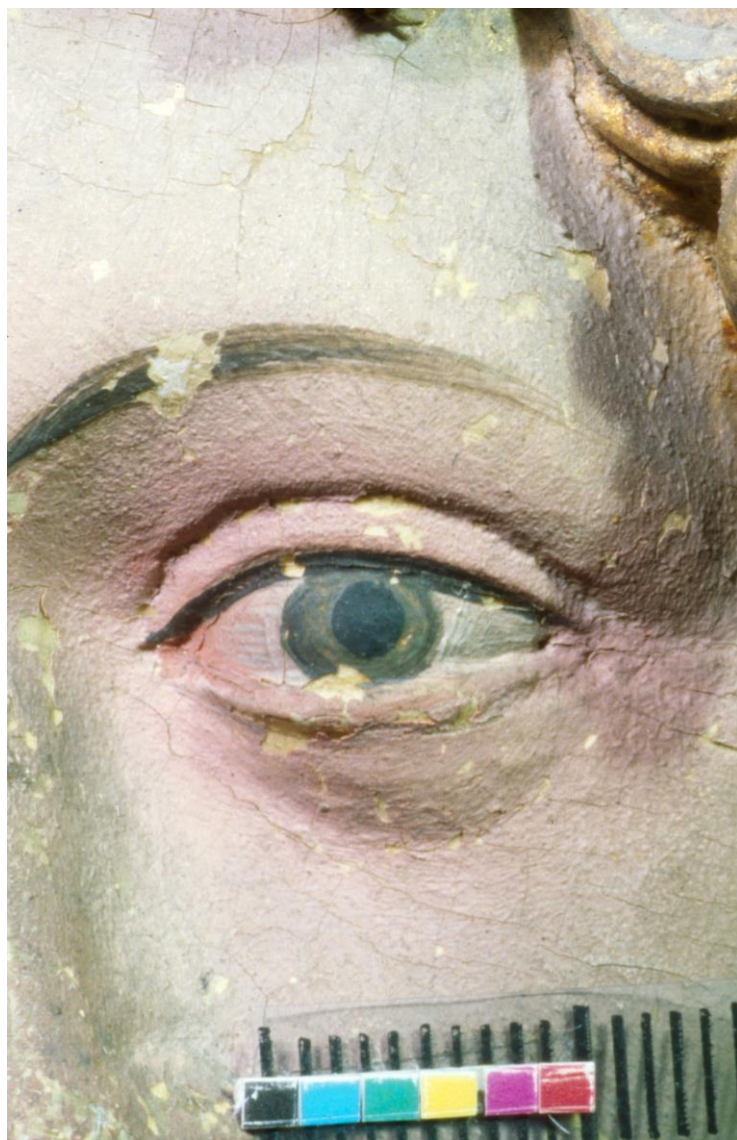


Abbildung 192 Traminer Altar, Johannes der Beweinungsgruppe; Detail

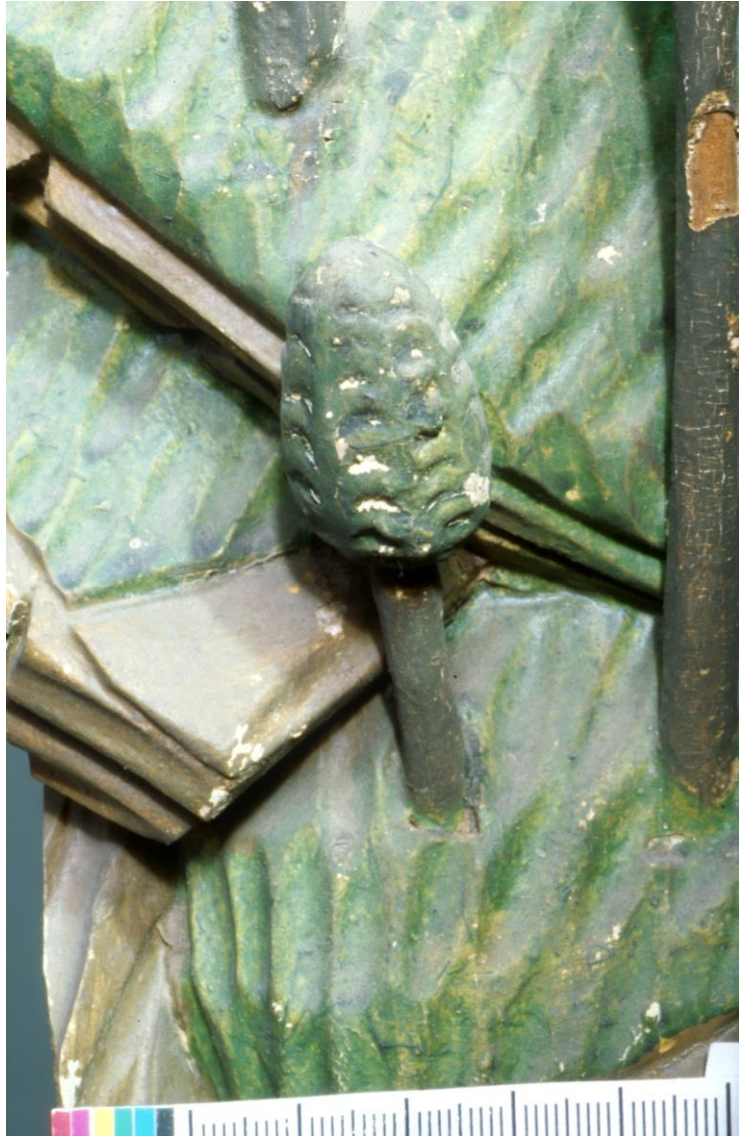


Abbildung 193 Traminer Altar, Johannes der Beweinungsgruppe; Detail, Hintergrund



Abbildung 194 Traminer Altar, Johannes der Beweinungsgruppe; Detail der Rückseite, Gewebe- und Wergüberklebung



Abbildung 195 Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Detail, linke Hand von Christus
in der Rechten von Magdalena

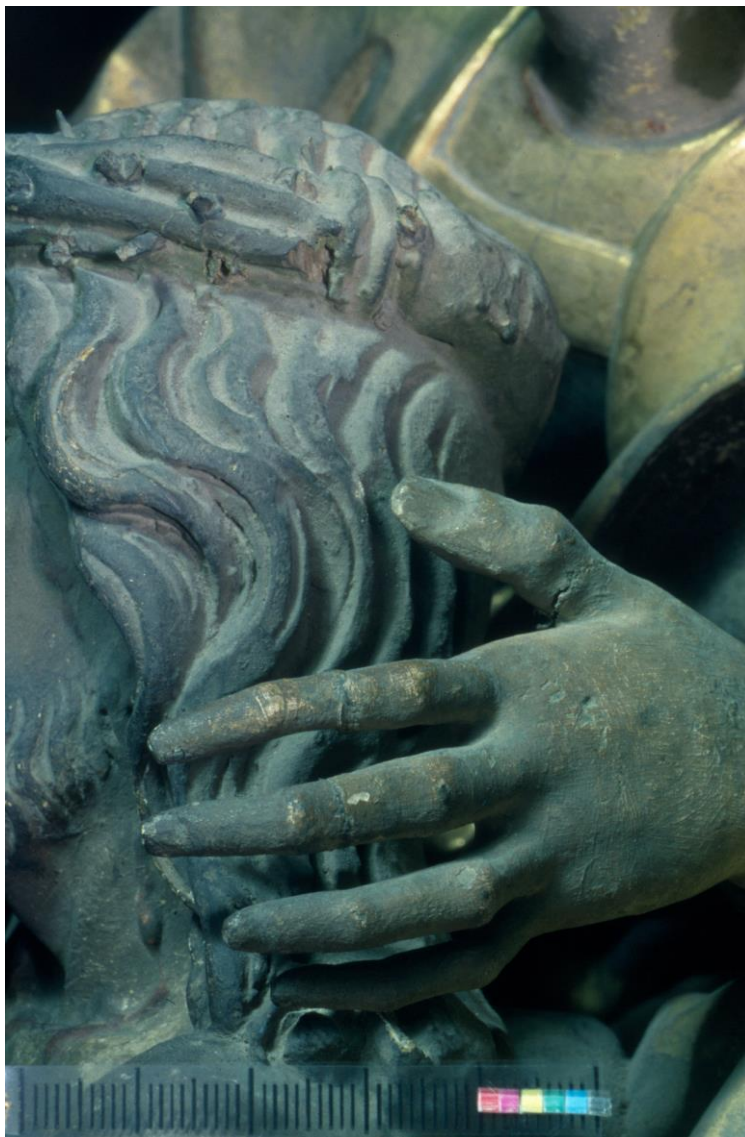


Abbildung 196 Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Detail, linke Hand des Johannes



Abbildung 197 Traminer Altar, rechter Predellenflügel; Detail, Gelbfassung des Rahmens



Abbildung 198 Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Detail des Mantelfutters, Blaufassung



Abbildung 199 Traminer Altar, Schrein; Detail, Gesims im Hintergrund, Rotfassung



Abbildung 200 Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Detail, Grasnarbengrund, Grünfassung

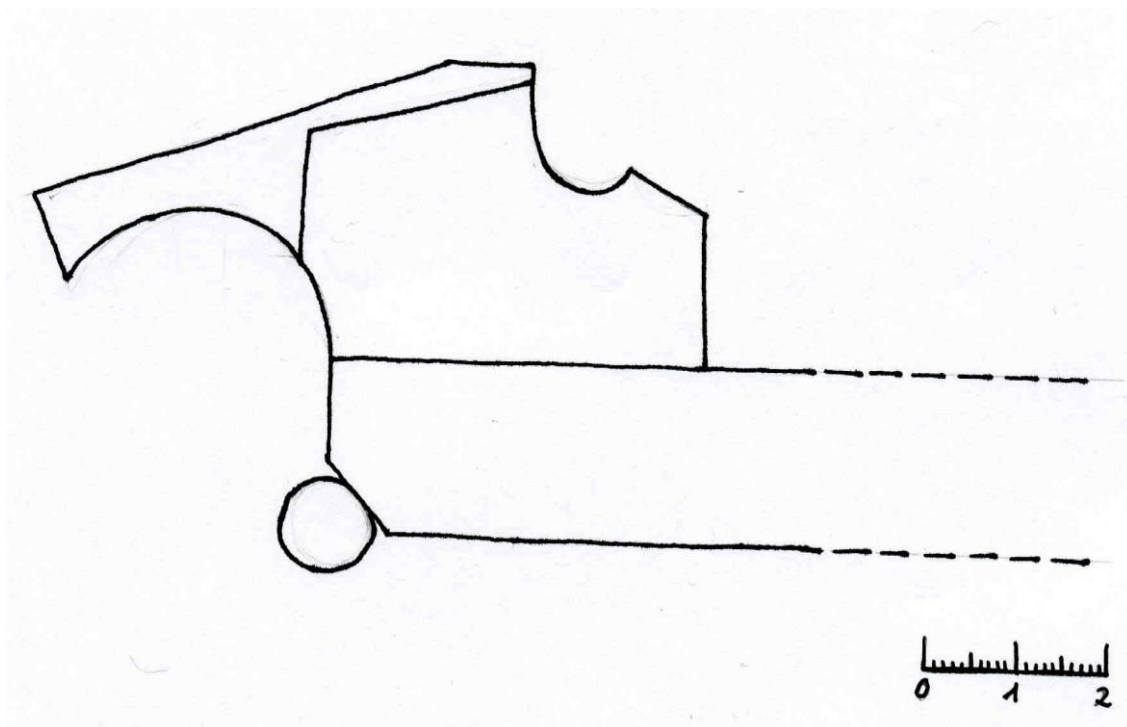


Abbildung 201 Traminer Altar, Schrein; Querschnitt der vorderen Profilleiste der Deckplatte

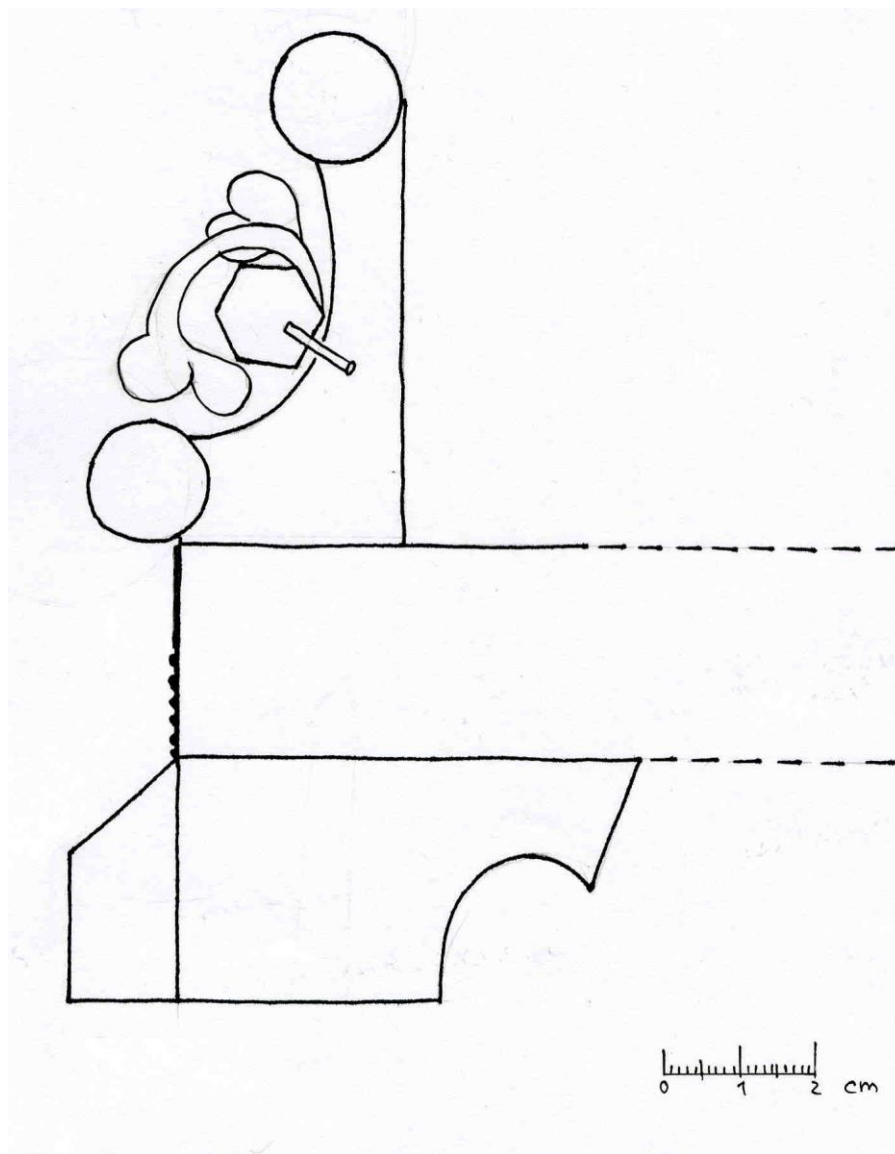


Abbildung 202 Traminer Altar, Querschnitt; Schreinrahmung der rechten Seite

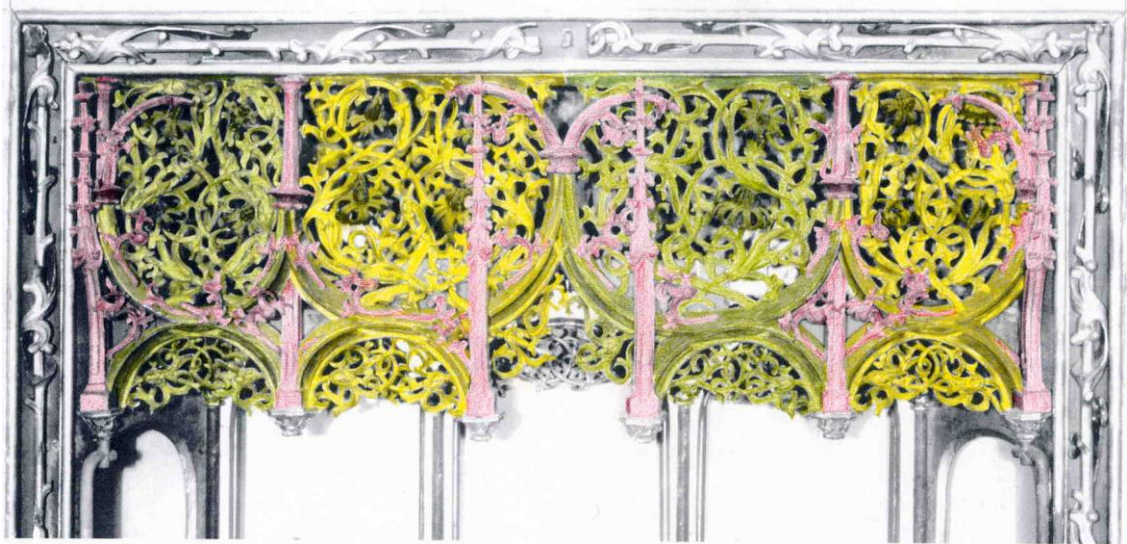


Abbildung 203 Traminer Altar, Schleierwerk des Schreins; Anstückungen (rot), Werkstücke (grün/gelb)

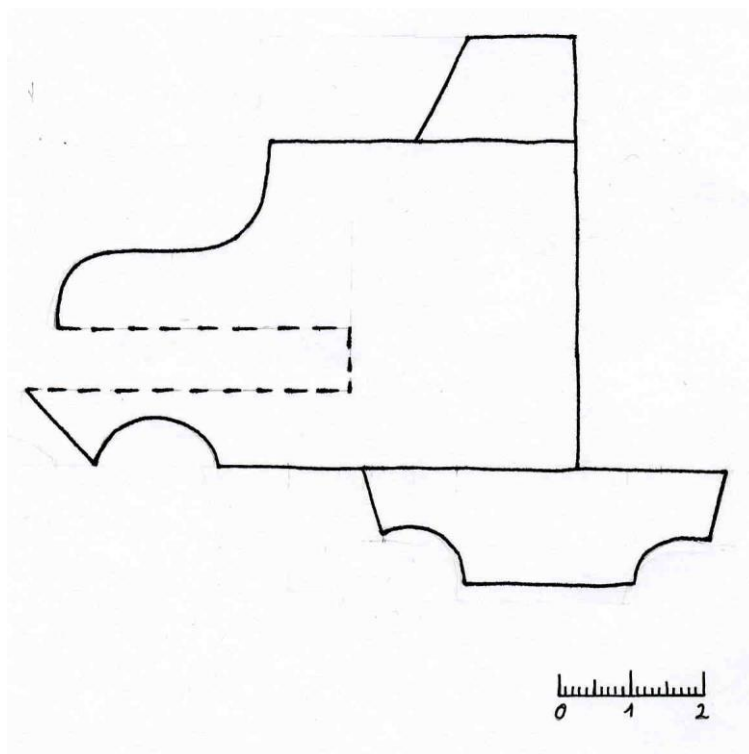


Abbildung 204 Traminer Altar, rechter Schreinflügel; Querschnitt durch das Rahmenprofil



Abbildung 205 Traminer Altar, Schreinflügel; graviertes und tremoliertes Muster des Goldgrunds

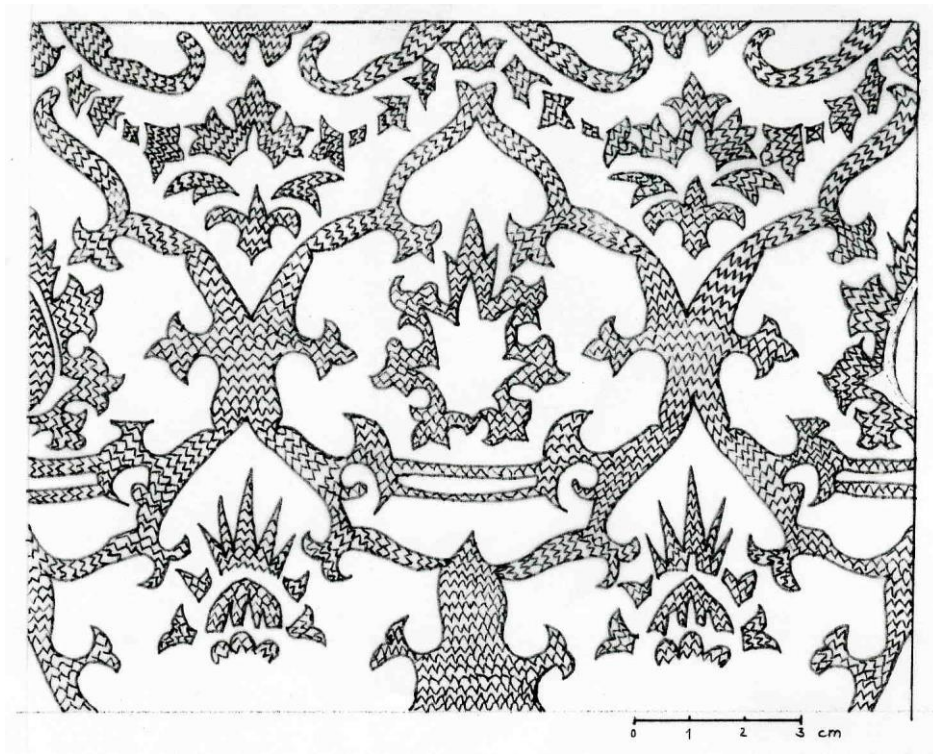


Abbildung 206 Traminer Altar; Predellenflügel; graviertes und tremoliertes Muster des Goldgrundes

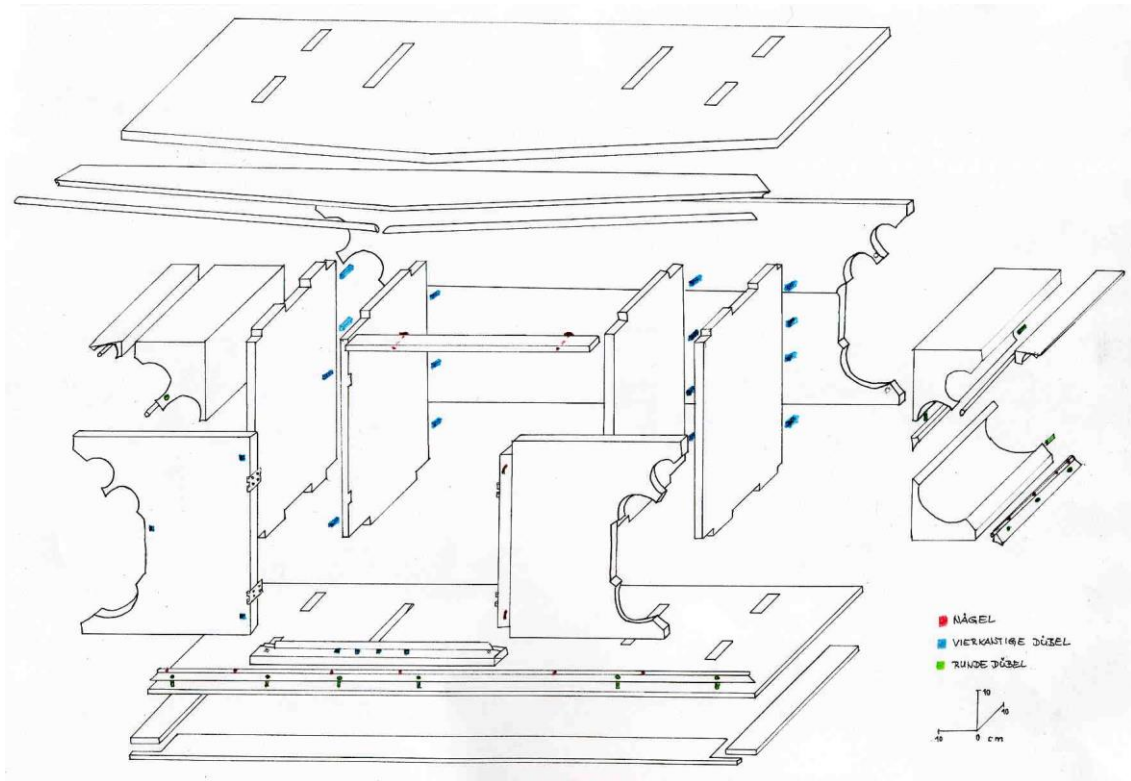


Abbildung 207 Traminer Altar, Predella; Sprengzeichnung

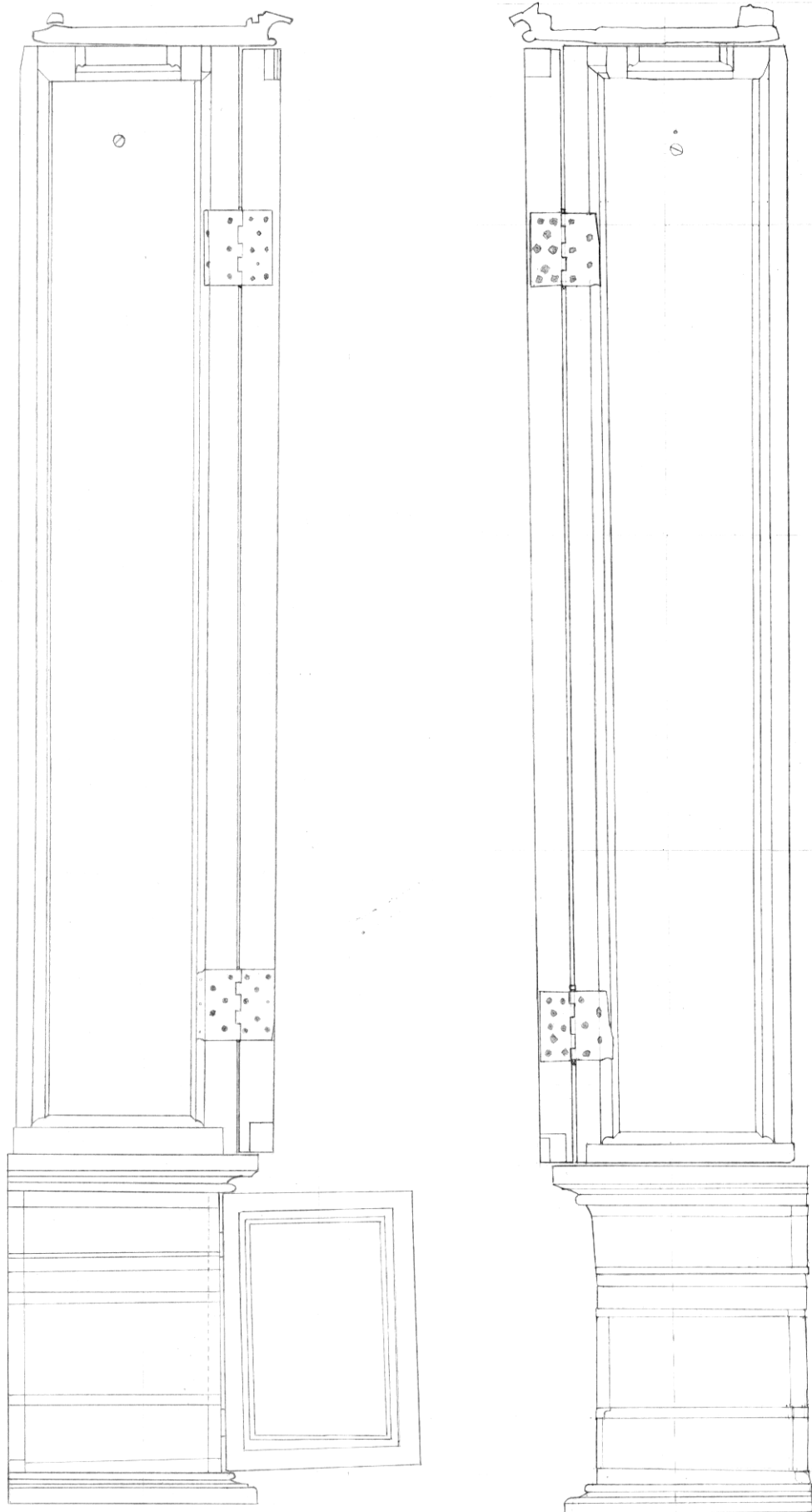
Kartierung des Retabels

Legende

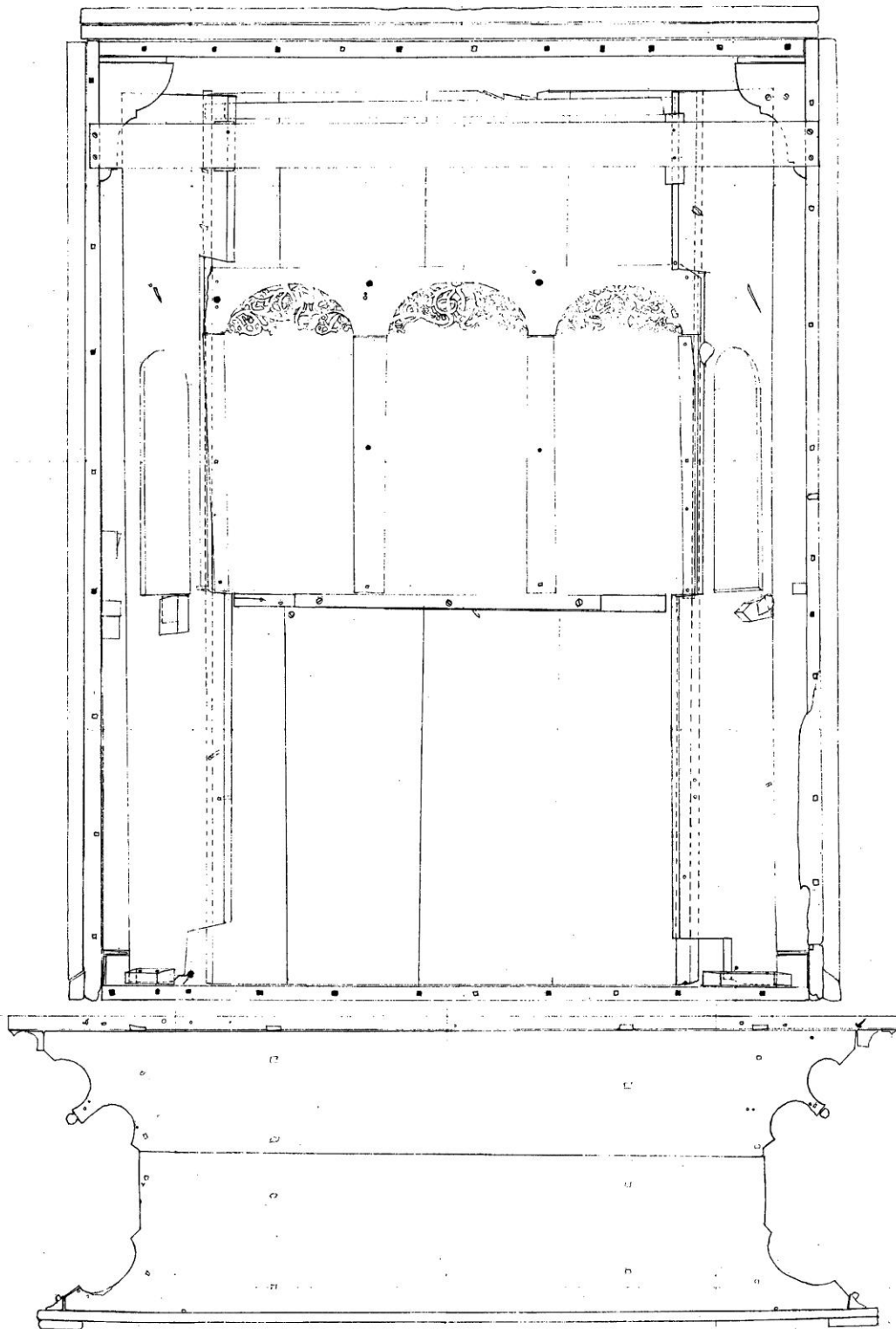
Holzdübel
Dübellöcher
Holznagel
geschmiedeter Nagel
Loch
Anstückung
Ergänzung

maschinell gefertigter Nagel
Kreuzschlitzschraube
Schlitzschraube
Ringschraube
Werg
offene Fugen

Kartierung der Retabelseiten



Rückseite des Retabels



Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1	Traminer Altar, Gesamtaufnahme; Vorderseite, geöffnet.....	1
Abbildung 2	Traminer Altar, Gesamtaufnahme; Vorderseite, geschlossen.....	2
Abbildung 3	Barbaraaltar von Montan (um 1495).....	3
Abbildung 4	Hochaltar der St. Stephanuskirche bei Pinzon (1490/95).....	4
Abbildung 5	Flügelaltar aus der Franziskanerkirche in Bozen (um 1500).....	5
Abbildung 6	Marienfigur des Hochaltars von St. Loenhard in Passeier (1486-1490).....	6
Abbildung 7	Joseffigur des Hochaltars von St. Loenhard in Passeier (1486-1490).....	7
Abbildung 8	Martin Schongauer, Geburt Christi (1470/73).....	8
Abbildung 9	Meister E.S, Geburt Christi, L21 (1470/73).....	9
Abbildung 10	Meister E.S, Geburt Christi, L 23 (1470/73).....	10
Abbildung 11	Traminer Altar, Stich von L. Friedrich nach einer Fotografie Schlossgärtners von 1855.....	11
Abbildung 12	Traminer Altar, Gesamtaufnahme; Vorderseite, geöffnet,.....	12
Abbildung 13	Traminer Altar, Schrein mit Anbetungsgruppe; Vorderseite.....	13
Abbildung 14	Traminer Altar, Schrein mit Anbetungsgruppe; Vorderseite im UV-Licht .	14
Abbildung 15	Traminer Altar, linke Schreinseite.....	15
Abbildung 16	Traminer Altar, rechte Schreinseite.....	16
Abbildung 17	Traminer Altar, Rückseite des Schreins.....	17
Abbildung 18	Traminer Altar, Vorderseite des Schreins.....	18
Abbildung 19	Traminer Altar, rechte Schreinseite im UV-Licht.....	19
Abbildung 20	Traminer Altar, linke Schreinseite im UV-Licht.....	20
Abbildung 21	Traminer Altar, Schrein; Aufsicht.....	21
Abbildung 22	Traminer Altar, Schreininnenraum; Aufsicht.....	22
Abbildung 23	Traminer Altar, Schrein; Vorderseite, Detail, rechts oben.....	23
Abbildung 24	Traminer Altar, Schrein; Vorderseite, Detail, rechts unten.....	24
Abbildung 25	Traminer Altar, Schreintrückseite, Detail, rechts unten.....	25
Abbildung 26	Traminer Altar, Schrein; rechte Seite, Detail.....	26
Abbildung 27	Traminer Altar, Schrein; rechte Seite, Detail, oben.....	27
Abbildung 28	Traminer Altar, Schrein; linke Seite, Detail, unteres Scharnier.....	28
Abbildung 29	Traminer Altar, Schrein; Vorderseite, Detail, Schreininnenraum, links.....	29
Abbildung 30	Traminer Altar, Schreintrückwand; Vorderseite, Detail, unten.....	30
Abbildung 31	Traminer Altar, Anbetungsgruppe; Vorderseite.....	31
Abbildung 32	Traminer Altar, Anbetungsgruppe; Vorderseite.....	32
Abbildung 33	Traminer Altar, Podest der Anbetungsgruppe; Detail, Schleierbretter.....	33
Abbildung 34	Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Vorderseite.....	34
Abbildung 35	Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; rechte Seite.....	35
Abbildung 36	Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Rückseite.....	36
Abbildung 37	Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; linke Seite.....	37
Abbildung 38	Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Detail, Pressbrokat.....	38
Abbildung 39	Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Rückseite, Detail.....	39
Abbildung 40	Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail.....	40
Abbildung 41	Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail.....	41
Abbildung 42	Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail der Mantelinnenseite.....	42
Abbildung 43	Traminer Altar, Maria der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail, Mantelinnenseite.....	43
Abbildung 44	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Vorderseite.....	44
Abbildung 45	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; linke Seite.....	45
Abbildung 46	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Rückseite.....	46

Abbildung 47	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; rechte Seite	47
Abbildung 48	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Aufsicht	48
Abbildung 49	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Standfläche	49
Abbildung 50	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Rückseite, Detail	50
Abbildung 51	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail	51
Abbildung 52	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail	52
Abbildung 53	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; linke Seite, Detail	53
Abbildung 54	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail	54
Abbildung 55	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail, linker Mantelsaum	55
Abbildung 56	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Vorderseite, Detail, re. Fuß ..	56
Abbildung 57	Traminer Altar, Christuskind der Anbetungsgruppe; Rückseite	57
Abbildung 58	Traminer Altar, Christuskind der Anbetungsgruppe; Vorderseite	58
Abbildung 59	Traminer Altar, Engel I-III der Anbetungsgruppe; Vorderseite	59
Abbildung 60	Traminer Altar, Engel I-III der Anbetungsgruppe; Rückseite	60
Abbildung 61	Traminer Altar, Engel III der Anbetungsgruppe; Rückseite, Detail	61
Abbildung 62	Traminer Altar, Engel IV der Anbetungsgruppe; Vorderseite	62
Abbildung 63	Traminer Altar, Engel IV der Anbetungsgruppe; Rückseite	63
Abbildung 64	Traminer Altar, Engel IV der Anbetungsgruppe; Aufsicht	64
Abbildung 65	Traminer Altar, Engel IV der Anbetungsgruppe; Standfläche	65
Abbildung 66	Traminer Altar, linker Hirte; Vorderseite	66
Abbildung 67	Traminer Altar, linker Hirte; Rückseite	67
Abbildung 68	Traminer Altar, rechter Hirte; Vorderseite	68
Abbildung 69	Traminer Altar, rechter Hirte; Rückseite	69
Abbildung 70	Traminer Altar, Flucht nach Ägypten; Vorderseite	70
Abbildung 71	Traminer Altar, linker Hirte; Rückseite	71
Abbildung 72	Traminer Altar, Engelgruppe des Schreins; Vorderseite	72
Abbildung 73	Traminer Altar, Engelgruppe des Schreins; Aufsicht	73
Abbildung 74	Traminer Altar, linker und rechter Engel des Schreins; Vorderseite	74
Abbildung 75	Traminer Altar, linker und rechter Engel des Schreins; Rückseite	75
Abbildung 76	Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Vorderseite	76
Abbildung 77	Traminer Altar, Relief der Hl. Drei Könige; Vorderseite im UV-Licht	77
Abbildung 78	Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Rückseite	78
Abbildung 79	Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Vorderseite, Detail, rechter Königszug	79
Abbildung 80	Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Vorderseite, Detail,	80
Abbildung 81	Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Vorderseite, Detail, linker König	81
Abbildung 82	Traminer Altar, Relief der Heiligen Drei Könige; Vorderseite, Detail, linker König	82
Abbildung 83	Traminer Altar, linker Schreinflügel	83
Abbildung 84	Traminer Altar, linker Schreinflügel; im UV-Licht	84
Abbildung 85	Traminer Altar, linker Schreinflügel; Detail	85
Abbildung 86	Traminer Altar, linker Schreinflügel; Detail	86
Abbildung 87	Traminer Altar, linker Schreinflügel; Detail	87
Abbildung 88	Traminer Altar, Innenseite des rechten Schreinflügels	88
Abbildung 89	Traminer Altar, Innenseite des rechten Schreinflügels; im UV-Licht	89
Abbildung 90	Traminer Altar, Innenseite des rechten Schreinflügels; Detail	90
Abbildung 91	Traminer Altar, Innenseite des rechten Schreinflügels; Detail	91
Abbildung 92	Traminer Altar, Innenseite des rechten Schreinflügels; Detail Pressbrokat.	92
Abbildung 93	Traminer Altar, Innenseite des rechten Schreinflügels; Detail	93

Abbildung 94	Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels	94
Abbildung 95	Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels	95
Abbildung 96	Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Infrarotaufnahme ..	96
Abbildung 97	Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Detail	97
Abbildung 98	Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Infrarotaufnahme ..	98
Abbildung 99	Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Detail	99
Abbildung 100	Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Detail	100
Abbildung 101	Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Detail der Rahmung	101
Abbildung 102	Traminer Altar, Außenseite des rechten Schreinflügels.....	102
Abbildung 103	Traminer Altar, Außenseite des rechten Schreinflügels im UV-Licht...	103
Abbildung 104	Traminer Altar, Außenseite des rechter Schreinflügel; Detail	104
Abbildung 105	Traminer Altar, Außenseite des linken Schreinflügels; Detail	105
Abbildung 106	Traminer Altar, Außenseite des rechten Schreinflügels; Detail.....	106
Abbildung 107	Traminer Altar, Außenseite des rechten Schreinflügels ; Detail.....	107
Abbildung 108	Traminer Altar, Predella; Vorderseite, geöffnet.....	108
Abbildung 109	Traminer Altar, Predella; Vorderseite, geöffnet im UV-Licht.....	109
Abbildung 110	Traminer Altar, Predella; Vorderseite, geschlossen.....	110
Abbildung 111	Traminer Altar, Predella; Vorderseite, geschlossen im UV-Licht.....	111
Abbildung 112	Traminer Altar, Predella; linke Seite.....	112
Abbildung 113	Traminer Altar, Predella; linke Seite im UV-Licht.....	113
Abbildung 114	Traminer Altar, Predella; rechte Seite.....	114
Abbildung 115	Traminer Altar, Predella; rechte Seite im UV-Licht	115
Abbildung 116	Traminer Altar, Predella; Rückseite	116
Abbildung 117	Traminer Altar, Predella; Aufsicht.....	117
Abbildung 118	Traminer Altar, Predella; Standfläche.....	118
Abbildung 119	Traminer Altar, Predella; Detail der vorderen Rahmung.....	119
Abbildung 120	Traminer Altar, Predella; Detail der Rahmung des li. Rankenfeldes.....	120
Abbildung 121	Traminer Altar, Predella; Detail der Rahmung des re. Rankenfeldes....	121
Abbildung 122	Traminer Altar, Predella; Rahmung der Predellenöffnung, Vorderseite	122
Abbildung 123	Traminer Altar, Predella; Rahmung der Predellenöffnung, Rückseite ..	123
Abbildung 124	Traminer Altar, Predella; Rahmung der Predellenöffnung, Vorderseite, Detail	124
Abbildung 125	Traminer Altar, Predella; Rahmung der Predellenöffnung, Rückseite, Detail	125
Abbildung 126	Traminer Altar, Predella; Rahmung der Predellenöffnung, Detail	126
Abbildung 127	Traminer Altar, Predella; Predellenöffnung, Detail unteres Scharnier der rechten Seite	127
Abbildung 128	Traminer Altar, Predella; Predellenöffnung.....	128
Abbildung 129	Traminer Altar, Predella; Predellenöffnung mit Bodenplatte der Beweinungsgruppe	129
Abbildung 130	Traminer Altar, Predella; Bodenplatte der Beweinungsgruppe, Aufsicht im Streiflicht.....	130
Abbildung 131	Traminer Altar, Predella; Bodenplatte der Beweinungsgruppe, Unterseite im Streiflicht.....	131
Abbildung 132	Traminer Altar, Predella; rechtes Rankenfeld.....	132
Abbildung 133	Traminer Altar, Predella; rechtes Rankenfeld im UV-Licht	133
Abbildung 134	Traminer Altar, Predella; rechtes Rankenfeld, Detail	134
Abbildung 135	Traminer Altar, Predella; rechtes Rankenfeld, Detail	135
Abbildung 136	Traminer Altar, Predella; rechtes Rankenfeld, Detail	136
Abbildung 137	Traminer Altar, Predella; rechtes Rankenfeld, Detail	137

Abbildung 138	Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels	138
Abbildung 139	Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels im UV-Licht ...	139
Abbildung 140	Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels, Detail	140
Abbildung 141	Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels, Detail	141
Abbildung 142	Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels, Detail	142
Abbildung 143	Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels, Detail	143
Abbildung 144	Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels, Detail	144
Abbildung 145	Traminer Altar, Innenseite des linken Predellenflügels, Detail	145
Abbildung 146	Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels	146
Abbildung 147	Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels im UV-Licht..	147
Abbildung 148	Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail	148
Abbildung 149	Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail	149
Abbildung 150	Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail	150
Abbildung 151	Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail	151
Abbildung 152	Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail, Infrarotaufnahme	152
Abbildung 153	Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail, Infrarotaufnahme	153
Abbildung 154	Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail des Pluviale.....	154
Abbildung 155	Traminer Altar, Innenseite des rechten Predellenflügels, Detail des Untergewandes	155
Abbildung 156	Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels.....	156
Abbildung 157	Traminer Altar, Außenseite des linken Predellenflügels im UV-Licht..	157
Abbildung 158	Traminer Altar, Außenseite des linken Predellenflügels, Detail.....	158
Abbildung 159	Traminer Altar, Außenseite des linken Predellenflügels, Detail.....	159
Abbildung 160	Traminer Altar, Außenseite des linken Predellenflügels, Detail.....	160
Abbildung 161	Traminer Altar, Außenseite des linken Predellenflügels, Detail.....	161
Abbildung 162	Traminer Altar, rechter Predellenflügel, Unteransicht.....	162
Abbildung 163	Traminer Altar, Außenseite des linken Predellenflügels, Detail.....	163
Abbildung 164	Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels, Detail	164
Abbildung 165	Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels.....	165
Abbildung 166	Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels.....	166
Abbildung 167	Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels, Detail	167
Abbildung 168	Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels, Infrarotaufnahme	168
Abbildung 169	Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels, Detail	169
Abbildung 170	Traminer Altar, Außenseite des rechten Predellenflügels, Detail	170
Abbildung 171	Traminer Altar, Beweinungsgruppe in der Predellennische	171
Abbildung 172	Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Vorderseite	172
Abbildung 173	Traminer Altar, Beweinungsgruppe, Vorderseite im UV-Licht	173
Abbildung 174	Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Rückseite	174
Abbildung 175	Traminer Altar, Beweinungsgruppe; rechte Seite	175
Abbildung 176	Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Linke Seite	176
Abbildung 177	Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Aufsicht	177
Abbildung 178	Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Aufsicht, Detail	178
Abbildung 179	Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Detail, Dübel im Kopf der Maria	179
Abbildung 180	Traminer Altar, Maria der Beweinungsgruppe; Detail	180
Abbildung 181	Traminer Altar, Maria der Beweinungsgruppe; Detail	181
Abbildung 182	Traminer Altar, Maria der Beweinungsgruppe; Detail, Mantelsaum.....	182
Abbildung 183	Traminer Altar, Maria der Beweinungsgruppe; Detail der Rückseite....	183

Abbildung 184	Traminer Altar, Magdalena der Beweinungsgruppe; Detail	184
Abbildung 185	Traminer Altar, Magdalena der Beweinungsgruppe; Detail	185
Abbildung 186	Traminer Altar, Magdalena der Beweinungsgruppe; Detail des Mantelsaums.....	186
Abbildung 187	Traminer Altar, Christus der Beweinungsgruppe; Detail.....	187
Abbildung 188	Traminer Altar, Christus der Beweinungsgruppe; Detail.....	188
Abbildung 189	Traminer Altar, Christus der Beweinungsgruppe; Detail rechte Hand ..	189
Abbildung 190	Traminer Altar, Christus der Beweinungsgruppe; Detail, Stigmar an der Brust	190
Abbildung 191	Traminer Altar, Johannes der Beweinungsgruppe; Detail	191
Abbildung 192	Traminer Altar, Johannes der Beweinungsgruppe; Detail	192
Abbildung 193	Traminer Altar, Johannes der Beweinungsgruppe; Detail, Hintergrund	193
Abbildung 194	Traminer Altar, Johannes der Beweinungsgruppe; Detail Rückseite,....	194
Abbildung 195	Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Detail, linke Hand von Christus ..	195
Abbildung 196	Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Detail, linke Hand des Johannes .	196
Abbildung 197	Traminer Altar, rechter Predellenflügel; Detail, Gelbfassung Rahmen .	197
Abbildung 198	Traminer Altar, Josef der Anbetungsgruppe; Detail des Mantelfutters, Blaufassung	198
Abbildung 199	Traminer Altar, Schrein; Detail, Gesims im Hintergrund, Rotfassung ..	199
Abbildung 200	Traminer Altar, Beweinungsgruppe; Detail, Grasnarbengrund, Grünfassung	200
Abbildung 201	Traminer Altar, Schrein; Querschnitt der vorderen Profilleiste der Deckplatte.....	201
Abbildung 202	Traminer Altar, Querschnitt; Schreinrahmung der rechten Seite.....	202
Abbildung 203	Traminer Altar, Schleierwerk des Schreins; Anstückungen (rot), Werkstücke (grün/gelb).....	203
Abbildung 204	Traminer Altar, rechter Schreinflügel; Querschnitt durch das Rahmenprofil.....	204
Abbildung 205	Traminer Altar, Schreinflügel; graviertes und tremoliertes Muster des Goldgrunds	205
Abbildung 206	Traminer Altar; Predellenflügel; graviertes und tremoliertes Muster des Goldgrundes	206
Abbildung 207	Traminer Altar, Predella; Sprengzeichnung.....	207
Kartierung des Retabels: Legende		208
Kartierung der Retabelseiten		209
Kartierung der Retabelrückseite		210

Die photographischen Aufnahmen wurden von Kerstin Wittenburg angefertigt. Einzelne Ausnahmen wurden als solche gekennzeichnet. Die Quelle ist entweder direkt angegeben oder über das Literaturverzeichnis zu erschließen.