



Studiengang Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft

Bachelor's Thesis

Die Volkreiche Kreuzigung

Untersuchung eines spätmittelalterlichen Tafelbildes aus dem
Bayerischen Nationalmuseum

Dorita Žvinytė

Camerloherstr. 63, 80686 München

dorita.zvinyte@gmail.com

Erstprüfer: Prof. Erwin Emmerling
Zweitprüfer: Dr. Matthias Weniger
Betreuerin: Cornelia Saffarian
Bearbeitungszeitraum: 27. April – 30. Juli 2015

Kurzfassung

Das in die Zeit um 1510–20 datierte Tafelbild ist in die Region Bayern/Salzburg einzuordnen. Der Künstler ist unbekannt, es finden sich aber viele Zitate nach Martin Schongauer und aus den Holzschnitten zum Reisebericht „peregrinatio in terram sanctam“ des deutschen Klerikers Bernhard von Breidenbach. Das parkettierte Tafelbild ist teilweise in einem schlechten und stark überarbeiteten Zustand. Die linke Seite der zentralen Figur Christi wurde neu gekittet und retuschiert. Auf dem „Ewigen Juden“ liegen viele Retuschen auf originaler Malerei. Eine weiche, braun-schwarze Substanz liegt „wulstartig“ im Craquelé der Grundier- und Malschicht. Vermutet wird eine Behandlung der Oberfläche mit Kopaivabalsam oder zumindest einem Reinigungsprodukt, welches dieses Material enthält. Diese späteren Veränderungen erschweren zukünftige Maßnahmen am Kunstwerk.

Abstract

The panel painting, dated around 1510–20, was attributed to the area of Bavaria and Salzburg. Although the artist remains unknown, several figures bear a strong resemblance to figures found in paintings by Martin Schongauer and in a travel report “Peregrinatio in Terram Sanctam“ by a German cleric named *Bernhard von Breidenbach*. The cradled panel painting is partly in bad condition and shows several modifications from the past. For instance the left half of the main figure Jesus and a large part of the “wandering Jew“ were retouched. A soft material of brown/black colour expenses beyond the craquelure of the paint. The painting seems to have been treated with copaiba or at least a “cleaning product“ containing this material. All these former restorations have increased the difficulty of future treatments.

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung	7
2	Kenndaten des Tafelbildes.....	8
3	Bildbeschreibung	10
4	Kunsthistorische Einordnung.....	21
5	Kunsttechnische Untersuchung.....	38
5.1	Bildträger.....	38
5.2	Grundier-, Mal- und Firnisschichten.....	40
6	Spätere Veränderungen und Erhaltungszustand.....	47
6.1	Bildträger.....	47
6.2	Grundier-, Mal- und Firnisschichten.....	52
6.3	Erhaltungszustand.....	63
6.3.1	Bildträger.....	63
6.3.2	Grundier-, Mal- und Firnisschichten.....	65
7	Konzept für Konservierung/Restaurierung.....	68
7.1	Bildträger.....	68
7.2	Grundier-, Mal- und Firnisschichten.....	69
8	Fazit.....	71
	Fotodokumentation.....	74
9	Literatur.....	80
	Anhang.....	82

1 Einführung

Das Tafelbild „Volkreiche Kreuzigung“ (Inv. Nr.: MA 2849) aus dem Bayerischen Nationalmuseum München ist bisher kaum untersucht worden. Die qualitätvolle Malerei eines unbekanntes Künstlers soll nun, nach jahrelanger Aufbewahrung im Depot, in der Dauerausstellung des Museums präsentiert werden. Neben Angaben zum Künstler fehlen auch eine genaue Datierung, der Entstehungsort, Angaben zu verwendeten Materialien und Erhaltungszustand. Deshalb war eine ausführliche Untersuchung des Kunstwerks erwünscht.

Eine Bildbeschreibung verschafft einen Überblick über die bemerkenswert große Anzahl der dargestellten Menschen und Tiere. Zur kunsthistorischen Einordnung werden Vergleichsbeispiele anderer Kreuzigungsszenen und weiterer Kunstwerke herangezogen. Sowohl die bisherige Datierung „um 1500“ als auch der Entstehungsort „Benediktbeuren(?)“ soll durch die Vergleiche präzisiert und revidiert werden. Weiterhin wurden verschiedene Untersuchungsmethoden – sichtbares Licht, UV-, Infrarot- und Röntgenstrahlen, Querschliffe und die Holzartenbestimmung – herangezogen, um Erkenntnisse über den kunsttechnischen Aufbau, die späteren Veränderungen (beispielsweise eine Parkettierung, Veränderung des Bildformats, zahlreiche Retuschen und eine Behandlung der Oberfläche mit einer braunschwarzen Substanz) und zum Erhaltungszustand des Tafelbildes zu gewinnen. In einem Konzept werden erste Ideen für die Konservierung und/oder Restaurierung des Kunstwerkes vorgeschlagen.

Kartierungen und Fotografien dokumentieren darüber hinaus das Tafelbild im heutigen Zustand.

2 Kenndaten des Tafelbildes

Besitzer	Bayerisches Nationalmuseum München (BNM)
Inventarnummer	MA 2849
Weitere Nummer	O/1 105 ¹
Kurzbeschreibung	Gemälde: Kreuzigung Christi
Darstellung	Kreuzigung Christi/Volkreicher Kalvarienberg
Künstler	unbekannt
Signatur	keine vorhanden
Datierung	1510 – 1520 ²
Entstehungsort	Region zwischen Bayern und Salzburg ³
Material/ Technik	Malerei ⁴ auf (wahrscheinlich) Lindenholz ⁵
Maße	Höhe: 86,5 cm Breite: oben: 55,5 cm; unten: 54,6 cm Tafeldicke: 7- 9 mm
Rahmen ⁶ :	Maße: Höhe: 97,6 cm Breite: 66,3 cm
Bearbeitungszeitraum	27. April – 30. Juli 2015

¹ Aus der GOS-Datenbank des Museums. Welche Funktion diese Nummer hat ist unklar.

² Das ist eine neue Datierung durch Dr. Matthias Weniger, alte Datierung in den GOS-Dateien: Um 1500.

³ Laut Dr. Matthias Weniger, bisheriger Entstehungsort „Benediktbeuren (?)“.

⁴ Ölige Bestandteile im Bindemittel sind denkbar.

⁵ Näheres zur Holzartuntersuchung im Kapitel „Kunsttechnische Untersuchung“.

⁶ Der Rahmen wird in dieser Arbeit weder untersucht noch bearbeitet.



Abb. 1: Die "Volkreiche Kreuzigung"

3 Bildbeschreibung

Bei der Bildbeschreibung wird, wegen der hohen Personenzahl, eine Nummerierung (Abb. 2) verwendet.



Abb. 2: Nummerierung der Personen

Das Tafelbild zeigt die Kreuzigung Christi auf dem Kalvarienberg, als sogenannte „Volkreiche Kreuzigung“. Außer den traditionell dargestellten Personen wie Christus, Maria und Johannes sind zahlreiche weitere Figuren abgebildet. Kalvarienbergdarstellungen mit Landschaftsszenerie, Personengruppen, einzelnen Figuren und der Stadt Jerusalem im Hintergrund entstanden um 1400. Es werden immer mehr Ritter in Zeittracht zu Fuß oder Pferd und Frauen in kostbarer Kleidung in die Gruppe aufgenommen.⁷ Einige unten beschriebene Personen oder Personengruppen, die auf der Holztafel „Volkreiche Kreuzigung“ im BNM vorkommen, konnten identifiziert werden. Auffallend ist, dass die traditionell in volkreichen Kreuzigungen dargestellten Personen Longinus, der die Seite Christi mit einem langen Speer öffnet, und Stephaton, der Christus einen Essigschwamm reicht, sowie Soldaten, die um das Gewand Christi würfeln, in diesem Gemälde fehlen.

Im oberen Drittel der Tafel werden Christus und die beiden Schächer vor einem blauen Himmel mit Landschaft und einer Stadtansicht gezeigt. Ein schmaler Streifen am unteren Bildrand zeigt den Boden des Kalvarienberges mit einigen Blumen und vier spielenden Hunden. Die mittlere Bildfläche füllen Darstellungen von 27 Personen und neun Pferden, welche dicht gedrängt nahezu ohne Zwischenräume gegeben sind.

Oben links ist der gute Schächer („1“) positioniert. Seine Arme sind nach oben gebogen und am Querbalken mit Stricken angebunden. Sein Kopf ist nach rechts gedreht und der Blick richtet sich nach unten. Die Haare bedecken seine Stirn. Sein Gesichtsausdruck gibt keine Hinweise darauf, dass er gekreuzigt wird. Seine stark angewinkelten Unterschenkel sind am Stamm angebunden. Aus der Wunde der geschundenen Unterschenkel tritt das Blut aus und tropft herunter. Bis auf einen dunkelblauen Schurz ist er unbekleidet.

Christus („2“) in der Mitte ist mit drei Nägeln an ein T-förmiges Kreuz genagelt. Sein Kopf ist auf seine rechte Schulter gesunken und wird von einem goldfarbenen Strahlenkranz und einer Dornenkrone umgeben. Die Stirn ist voller Blut, das bis auf die Brust herunter tropft. Auch aus den Händen, Füßen und aus der Seitenwunde fließt Blut. Auch am Kreuzstamm, unter den Füßen, ist eine Blutbahn zu sehen. Das Lendentuch hängt in der Mitte herunter, während es sich auf seiner linken Seite im

⁷ SCHILLER 1968, S. 170.

Wind bewegt. Auf dem Querbalken befindet sich die Inschrift I.N.R.I. auf einem Holzstück, das mit drei Holzstiften am Kreuz befestigt ist. Wie seit dem 13. Jahrhundert üblich, trägt Christus eine Dornenkrone und wird als Toter dargestellt.^{8,9} „Damit die Verurteilten nicht am Sabbat an den Kreuzen hingen, sollten ihnen die Beine gebrochen werden, damit sie schneller starben und beerdigt werden konnten. Die Soldaten erkannten, dass Christus bereits tot war, und stachen ihm in die Seite, aus der neben Blut auch Wasser floss als ein Zeichen des Todes.“¹⁰

Links und rechts vom Querbalken sind Sonne und Mond auf dem blauen Grund gemalt. Links oben am Bildrand ist ein weiteres Gestirn aufgemalt. In der christlichen Ikonografie wird die Sonne als Christus und der Mond als Ekklesia und Maria interpretiert.¹¹ Auch Sol und Luna genannt, sind sie „Vertreter der trauernden Himmelskörper, von denen das lichte Gestirn sich bei der Kreuzigung verfinsterte, wie Lukas berichtet.“¹² Weiter verweisen Sonne und Mond in frühchristlichen und mittelalterlichen Darstellungen auf Christi` Zustand zwischen Leben und Tod.¹³ Eine andere Deutung ist, dass die kosmologische Symbolik vor allem den „Weltumfassenden Sieg Christi am Kreuz und seine Herrschaft über den Kosmos“ kennzeichnet.¹⁴

Der nackte, böse Schächer („3“) ist rechts im Bild im Profil dargestellt. Sein Oberkörper ist nach vorne gebeugt, sodass er nach unten blickt. Die Gliedmaßen sind am Baumkreuz fest gebunden, das linke Bein hat sich allerdings aus dem Strick gelöst. Die Beine sind, wie beim anderen Schächer auch, gebrochen. Besonders auffällig sind seine roten Haare, die im Wind wehen. Er trägt einen langen Bart und seine Augen sind geschlossen. Trotz der stark verrenkten Körperhaltung zeigt auch dieser Schächer keinen leidenden Gesichtsausdruck. In Kreuzigungsdarstellungen allgemein werden auf der positiven Seite, rechts von Christus, die frommen Frauen und Anhänger Christi dargestellt. Zur Linken Christi finden sich die Spötter und Gegner, der gute Hauptmann und Fahnenträger.¹⁵ So werden der gute und der böse

⁸ POESCHEL 2005, S. 180.

⁹ Aufgrund des byzantinischen Bilderstreits wurde bevorzugt, Christus als Mensch darzustellen. Denn die Darstellung Gottes wurde abgelehnt. Weil Christus aber als Mensch litt und am Kreuz starb sah man einen Ausweg darin, ihn so malen zu dürfen (RIESE 2007, S. 245).

¹⁰ POESCHEL 2005, S. 178–179.

¹¹ SACHS et al. 2004 / 2005, S. 325.

¹² ROTH 1967, S. S. 16.

¹³ POESCHEL 2005, S. 181.

¹⁴ SCHILLER 1968, S. 120.

¹⁵ POESCHEL 2005, S. 181–182.

Schächer jeweils rechts und links von Christus situiert. Sie werden seit Mitte des 14. Jahrhunderts in Kreuzigungsbildern aufgenommen und sind meistens auf T-Kreuze gebunden.¹⁶ Der *Legenda aurea* nach heißt der gute Schächer Dismas, und ist rechts von Christus in einer gelösten Haltung dargestellt. Der böse Schächer Gesmas, links von Christus, ist hingegen oft in einer verkrampten Haltung wiedergegeben.¹⁷ Bei Kreuzigungen stehen die Soldaten und Ritter auf der negativen linken Seite. All diese Beschreibungen treffen auch auf die Volkreiche Kreuzigung aus dem BNM zu.

Die Rückenfigur, ein Mohr („4“), links am Rand reitet auf einem Schimmel Richtung Stadt. Er trägt einen roten Mantel sowie einen Hut, der ihm schräg auf dem Kopf sitzt. In der Hand hält er eine Lanze. Hinter dem Kreuzstamm des guten Schächers sitzt ein Mann („5“) auf einem braunen Pferd und streckt die rechte Hand nach vorne, in der er einen Gegenstand hält.¹⁸ Das goldene Untergewand ist mit einem dunkelgrünen Muster versehen. Darüber trägt die Figur einen hellbraunen Mantel mit einer blauen Borte. Der Filzhut, der im 15. Jahrhundert populär war, scheint zum Mantel farblich abgestimmt.¹⁹ Das Gesicht ist rundlich und der Blick richtet sich auf den Gegenstand in seiner Hand. Neben ihm sitzt eine weitere Person („6“) auf einem Pferd. Der Mann trägt einen roten Mantel mit goldener Borte und eine spitze Gugel, welche seit dem 14. Jahrhundert bis zum Spätmittelalter Verwendung als Kopfbedeckung fand.²⁰ Die Lanze, die er in seiner linken Armbeuge geklemmt hält, zeigt senkrecht nach oben. Den ausgestreckten Zeigefinger hält er an den Kopf. Er streckt seine Zunge heraus und schaut dabei den Betrachter an. Die Mähne von seinem weißen Pferd wird an der Stirn von schwarzen Bändchen zusammen gehalten. Auch er schaut den Betrachter an.

Rechts vom Kreuz Christi befindet sich ein weiterer Reiter („7“) auf einem braunen Pferd, welches silberfarbenes Zaumzeug trägt. Der Mann trägt ein grünes Untergewand und einen rosafarbenen Mantel mit sehr weiten Ärmeln. Seine Kopfbedeckung ist eine turbanartige spitze Mütze in Rot. Auf der linken Schulter trägt er einen roten Bandelier.²¹ Seine Haare sind schulterlang und er trägt einen Schnurrbart. Die Figur schaut aus dem Bild und hat ihr Gesicht frontal dem Betrachter

¹⁶ SCHILLER 1968, S. 169.

¹⁷ POESCHEL 2005, S.181.

¹⁸ Es könnte sich dabei um entweder eine Jagdhorn, Trompete oder Werkzeug handeln.

¹⁹ LEVENTON et al. (Hrsg.) 2009, S. 320.

²⁰ THIEL 1990, S. 129.

²¹ LEVENTON et al. (Hrsg.) 2009, S. 338.

zugewandt. Das gesamte Erscheinungsbild der Figur ist orientalisches. In der rechten Hand hält er eine weiße Fahne, die bis zu Christus reicht und hinter dem Gekreuzigten im Wind weht. Die Figur („8“) rechts von ihm blickt ihn („7“) an. Auch diese Person („8“) scheint auf einem Pferd zu sitzen, nur die Kopfhaare des Tieres sind zu sehen. Am Oberkörper trägt der Mann eine Rüstung. Die Kopfbedeckung ist ein zum Turban geflochtenes Tuch, das mit fünf bunten Federn geschmückt und unter dem Kinn zusammen gebunden ist. Diese Person ist im Profil dargestellt.

Unter dem linken (guten) Schächer stehen zwei Männer im Profil, die zu Christus aufschauen. Die Figur mit einer aufgeklappten Hundskugel²² („9“) trägt ein grünes Gewand. Die linke Hand streckt sie aus und deutet mit dem Zeigefinger auf den Gekreuzigten. Die Gesichtszüge dieses bärtigen Mannes sind grob und bäuerlich. Der geöffnete Mund gibt den Anschein, als würde er Christus beschimpfen. Er berührt mit seiner rechten Hand die Schulter des ruhig neben ihm stehenden Mannes („10“), der auch zu Christus aufschaut. Dieser trägt ein rotes Untergewand und darauf einen Brustpanzer mit Riemen²³, der nur die Vorderseite des Körpers schützt. Seine Kopfbedeckung ist aus einem grünen Stoff und mit einer weißen und grauen Feder geschmückt. Seine Haare sind schulterlang und sein Gesichtsausdruck etwas rau und bäuerlich, auch besonders durch die dicken Lippen betont.²⁴ Leicht links vor dem mittleren Kreuz steht ein Mann („11“), der Christus beobachtet. Über dem braunen Untergewand trägt er ein rotes Hemd mit langen, bändergleichen Hängeärmeln, die als Stoffbahnen bis zu den Waden herunter hängen.²⁵ Auch er hebt seine linke Hand und deutet auf Christus. In der Rechten hält er eine Hellebarde. Die Kopfbedeckung ist eine grüne Filzkappe. Die Gesichtszüge ähneln denen der zuletzt Genannten. Besonders die große, rote Nase ist auffällig. Die drei zuletzt beschriebenen Figuren („9“, „10“, „11“) sind mit bäuerlichen Zügen, mit großen Nasen und Lippen gemalt. Solche Physiognomien wurden im Mittelalter oft den Juden zugeteilt. Sie begegnen beispielhaft in der Grauen Passion von Holbein d. Ä. oder auch beim Meister der Karlsruher Passion. FRIEDERIKE BLASIUS zählt ikonografische Attribute wie Bart, gekrümmte Nasen, heftige Gestik und wüste Grimassen auf, die bei den Juden der

²² LEVENTON et al. (Hrsg.) 2009, S. 323.

²³ <http://www.avalon-mittelalter.com/plattenrustung/brustpanzer-mittelalter-2457.html>, aufgerufen am 03. Juni 2015.

²⁴ Die Gesichtspartie ist retuschiert!

²⁵ LEVENTON et al. (Hrsg.) 2009, S. 65.

Karlsruher Passion auftauchen.²⁶ Außerdem finden sich Angaben, dass Juden ab dem 15. Jahrhundert nicht mehr durch den spitzen Judenhut gekennzeichnet worden sind, sondern überwiegend mit orientalischer Kleidung und Kopfbedeckung.²⁷ Demnach sind auch der Fahnenträger („7“), der Reiter mit Turban („8“) und die Figur mit Turban im Vordergrund („27“) als Juden zu verstehen. Eine weitere mittelalterliche Vorschrift für die Juden war, sich durch eine gelbe Kleidung zu kennzeichnen.²⁸ Möglicherweise ist deshalb auch die Figur im Vordergrund mit gelber Kleidung („24“) ein Jude. Auch der Geldsack deutet darauf hin.²⁹

Der Linke der beiden korpulenten Reiter („12“) trägt ein rotes Ober- und Untergewand mit goldener Borte und Stehkragen. Er trägt einen grünen Hut, mit seitlich hochgeschlagener Krempe. Die Geste seiner Rechten erweckt den Anschein, er würde mit dem neben ihm sitzenden Mann („13“) im Gespräch sein. Sein braunes Pferd hat dunkelgrünes Zaumzeug mit drei goldfarbenen Glöckchen an einem Halbmond. Der Reiter trägt ein gelbes Hemd und darüber einen langen, grünen Mantel mit Pelzbesatz. Die für Anfang des 15. Jahrhunderts typischen beutelförmigen Ärmel besitzen in der Armbeuge eine Öffnung, damit das Herausstrecken der Unterarme möglich bleibt.³⁰ Sein Spitzhut hat eine eingeschnittene, ringsum hochgeschlagene Krempe.³¹ Auf der rechten Schulter trägt er einen schwarzen Bandelier, an dem sein Dolch befestigt ist, von dem nur der Knauf sichtbar ist. Er hält sein Pferd an einem roten Zügel fest. Das Halfter ist aufwändig mit zusätzlichen Federn geschmückt. Bei Kreuzigungsszenen kommt oft ein Hauptmann vor, der die Gottheit Christi erkennt.³² Er kann, aus dem Bild herausschauend, beim Sprechen, oder nur mit der Zeigegeste auf Christus wiedergegeben werden.³³ Er wird dargestellt in Begleitung von zwei Soldaten³⁴ oder in Rüstung und zu Pferd.³⁵ Obwohl die Figur („12“) auf Christus zeigt, trägt sein Nebenmann wesentlich aufwändigere Kleidung und vermittelt mehr den Anschein eines Hauptmannes.

²⁶ BLASIVUS 1986, S. 62 - 64.

²⁷ SACHS et al. 2004 / 2005, S. 325.

²⁸ LEVENTON et al. (Hrsg.) 2009, S. 72.

²⁹ BLASIVUS 1986, S. 63.

³⁰ THIEL 1990, S. 142.

³¹ LEVENTON et al. (Hrsg.) 2009, S. 99.

³² ROTH 1967, S. 15.

³³ SCHILLER 1968, S. 169.

³⁴ SCHILLER 1968, S. 168.

³⁵ SCHILLER 1968, S. 169.

Zwei weitere Männer in Rüstung („14“, „15“) rechts am Bildrand sitzen sich gegenüber auf Pferden, von denen nur die Mähnen sichtbar sind. Eine der beiden Figuren („15“) ist als Rückenansicht gegeben. Seine Rüstung besteht aus einem Brustharnisch ohne Schenkel-, aber mit Armschienen, die mit muschelähnlichen Schulterstücken besetzt sind.³⁶ Über der Rüstung trägt er einen roten Bandelier mit weißem Muster, an dem eine Waffe befestigt ist. Der andere Ritter („14“) trägt zusätzlich zur Rüstung einen roten Umhang. Auf dem Helm wird eine Feder durch einen Stoffring fest gehalten. Der Helm ist ein Schaller, der das Kinn und den Hals des Soldaten schützt.³⁷ Seine Lanze berührt die Zehen des bösen Schächers. Die Schaller der beiden Soldaten sind sich auffallend ähnlich. Sie stehen ruhig und ohne bewegte Gesten da. Diese zwei Figuren und der Fahnenträger mit Nebenmann können zur Gruppe der römischen Soldaten gezählt werden.

Im Bildvordergrund links steht eine Gruppe von trauernden Personen („16“- „20“). Alle haben eine helle, zarte Haut und weiche Gesichtszüge. Eine Frau („16“) steht am linken Bildrand und faltet die Hände zum Gebet. Sie trägt einen Wimpel, kombiniert mit einem Schleier.³⁸ Der Wimpel bedeckt Hals, Kopf und Nacken der Frau. Ihr dunkelrotes Kleid ist reich geschmückt. Sie und die Personen dieser Gruppe haben goldfarbene Strahlenkränze um ihre Häupter. Sie hat ihren Kopf leicht nach links geneigt und schaut den Betrachter an. Die Dame an ihrer Linken („17“) steht mit gefalteten Händen vor dem Kreuz und hat ihren Blick auf Christus gerichtet. Ihr Kopf ist im Vergleich zu denen der anderen Frauen etwas größer. Sie trägt einen spitzen Hennin, der ihre hohe Stirn zur Geltung bringt.³⁹ Ein Metallreif mit einer Blume liegt auf ihrer hohen Stirn.⁴⁰ Ihr Kleid ist dunkelrot und an Kragen und Ärmeln verziert. An der Taille ist das Kleid mit einem schwarzen Gürtel zusammen gebunden. Auf ihren Schultern liegt ein brauner Mantel, mit grünem Futter. Vor diesen beiden Marien steht Johannes als junger Mann mit blonden Locken („18“), der Maria („19“) stützt. Er ist barfuß und trägt ein grünes Untergewand und darüber einen grünen Mantel, der vorne durch eine Spange zusammen gehalten wird. Die Borten sind goldfarben. Eine Träne fließt aus seinem rechten Auge. Sein Blick richtet sich auf die niedersinkende Maria,

³⁶ LEVENTON et al. (Hrsg.) 2009, S.153.

³⁷ LEVENTON et al. (Hrsg.) 2009, S. 121.

³⁸ LEVENTON et al. (Hrsg.) 2009, S. 95.

³⁹ SCHILLER 1968, S. 129.

⁴⁰ Seit dem 14. Jahrhundert galt die hohe Stirn als schön, weshalb der vordere Haaransatz der Frauen oft rasiert wurde.

die ein blaues Kleid mit goldfarbener Borte trägt. Sie ist von ihrem blauen Mantel mit rotem Futter eingehüllt. Maria trägt einen Wimpel, kombiniert mit einem Schleier. Wie Johannes hat auch sie eine Träne im Gesicht. Eine weitere Maria („20“) kniet daneben. Sie blickt nach oben, während sie ihren langen Schleier vor ihrer Brust hält. Unter dem Schleier trägt sie einen Hennin, der aber weniger spitz ist als derjenige der anderen Maria. Ihr Kleid ist dunkelgrün mit goldfarbener Borte. Nach dem Johannes Evangelium standen unter dem Kreuz Christi seine Mutter Maria, deren Schwester Maria Cleophas und Maria Magdalena sowie Johannes. Auch wird Maria Salome, eine weitere Schwester der Mutter Maria, unter weiter entfernt stehenden Zuschauern erwähnt.⁴¹ So darf man annehmen, dass die Frau am Bildrand („16“) Maria Salome ist, weil sie, wie beschrieben, etwas abseits der Gruppe steht. Johannes ist eindeutig benennbar, er stützt die Mutter Maria in ihrer blau-roten Kleidung, die vor Schmerzen um ihren Sohn zusammenbricht. Mariens Ohnmacht ist vereinzelt schon im 12. Jahrhundert dargestellt worden und ab der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts ein häufiges Motiv in der abendländischen Kunst.⁴² Bei den zwei anderen Frauen ist nicht eindeutig zu klären, wer Maria Magdalena bzw. Maria Cleophas ist. Die stehende Maria („17“) ist etwas aufwendiger gekleidet und reicher geschmückt. Außerdem ist ihr Kopf von allen Frauen am größten, weshalb sie eventuell eine besondere Stellung im Bild einnimmt. Weil Maria Magdalena häufig hervorgehoben wird, kann man vermuten, dass es sich bei der stehenden Person („17“) um Maria Magdalena handelt. Dagegen spricht, dass sie oft kniend vor dem Kreuz Christi dargestellt wird. Eine kniende Körperhaltung, nimmt allerdings die andere Maria („20“) ein.

Rechts im Vordergrund steht eine Gruppe von fünf Männern („21“, „22“, „24“–„26“). Drei von ihnen sind nur teilweise sichtbar. Ein bärtiger Mann („21“) steht frontal zum Betrachter und blickt diesen an. Er trägt eine braune, auffällig spitze Kapuze. Neben ihm steht ein weiterer Mann („22“) im Profil, von dem nur ein Teil des Gesichts und seine rote Kopfbedeckung sichtbar sind. Am Bildrand läuft ein Mann („23“) zu dieser Gruppe hinzu. Er trägt eine schwarze Bundhaube und darüber einen grünen Filzhut, dessen Krempe hochgeschlagen ist.⁴³ Sein rotes Wams⁴⁴ ist mit vier Knöpfen am Hals

⁴¹ POESCHEL 2005, S. 178.

⁴² SCHILLER 1968, S. 165.

⁴³ Diese Kopfbedeckung wurde zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert von Männern aus allen Schichten getragen. Sie kann separat oder wie im Gemälde mit einer weiteren Kopfbedeckung kombiniert werden. (LEVENTON et al. (Hrsg.) 2009, S. 99, 321).

⁴⁴ LEVENTON et al. (Hrsg.) 2009, S. 60.

zugeknöpft und wird zusätzlich mit einem schwarzen Bandelier an der Hüfte zusammen gehalten. Darüber trägt er einen weißen Mantel mit grünem Futter. Unter dem Mantel ist eine Waffe sichtbar. Dazu trägt er rote Beinlinge und weiße Stiefel.

Der in ein gelbes Wams mit rotem Kragen gekleidete Mann („24“) steht mit dem Rücken zum Betrachter. Auf dem Kopf trägt er einen gelben Filzhut mit einer hochgeschlagenen Krempe. Dazu trägt er braune Beinlinge und schwarze Schuhe. Da er seinen rechten Fuß ausschreitend erhebt, sieht man auf die rote Innenseite des Schuhs. Er oder die vor ihm stehende Person mit der roten Kopfbedeckung („22“) hält eine weiße Fahne. Wegen der gelben Kleidung handelt es sich auch bei dieser Person vermutlich um einen Juden.

Links neben ihm steht ein Mann („25“) mit einem faltenreichen Mantel in Rot, der von der linken Schulter herunter hängt. Das Futter des Mantels ist braun. Der Mann schaut nach links, ist also im Profil gemalt. Auf dem Kopf trägt er einen grünen Hut mit rotem flauschigem Stoff. Darunter blicken seine blonden Locken hervor. Sein Untergewand und die Strümpfe sind grün. Links vor ihm steht ein weiterer Herr („26“), dessen grüner Hut sowie nur ein kleiner Ausschnitt seines Gesichts sichtbar sind. Die letzte Person („27“) steht vorne mittig und schaut den Betrachter an. Seine rechte Hand ist weisend geöffnet. Der weiße lange Bart und das faltige Gesicht lassen einen betagten Mann erkennen. Auf dem Kopf trägt er einen rot-blauen Turban und dazu einen roten Schal, der an beiden Seiten herunter hängt. Sein bodenlanges Gewand⁴⁵ ist aus goldfarbenem, gemustertem Samt. Bei dieser Person handelt es sich vermutlich um den „Ewigen Juden“, der durch die Position mittig unter dem Kreuz eine besondere Stellung einnimmt. Bei volkreichen Kreuzigungen wird er gelegentlich dargestellt.⁴⁶

Die tiefe Räumlichkeit der Landschaft entsteht durch mehrere Ebenen im Hintergrund. Zuerst führt zwischen zwei grün bewachsenen Hügeln ein kleiner Weg hinter dem Narren („6“) in die Richtung der Stadt. Hinter dem bösen Schächer sind Felsen gemalt. Die Gebäude der Stadt sind braun und haben meist grüne Dächer. Hinter der Stadt ist ein weiterer Hügel mit grünen Bäumen dargestellt. Der Himmel ist hellblau, bildet aber hinter der Figur Christi eine dunkle Wolke aus.

⁴⁵ Das Gewand ist zum größten Teil retuschiert.

⁴⁶ Beispielhaft dafür ist die Kreuzigung Christi von Sigmund Gleismüller (Meister von Atell) im Bayerischen Nationalmuseum München, Inventarnummer MA 2760.

In der linken vorderen Ecke sind vier Hunde gemalt, umgeben von Gras und Blumen. Zwei davon sind weiß, der große Windhund und ein mit ihm spielender kleiner struppiger Hund. Zwei weitere braune Hunde, jeweils rechts und links von diesen, betrachten sie beim Spielen. Wie die vier Hunde zu deuten sind, ist offen. In der christlichen Ikonografie lassen sich positive und negative Interpretationen finden. In der Geheimen Offenbarung 22,15 ist der Hund als negatives Symboltier belegt. Er gehört zu denen, „*die wie die Unzüchtigen, die Mörder, die Götzendiener und die Lügner nicht ins Paradies aufgenommen werden.*“⁴⁷ Es werden ihnen aber auch positive Eigenschaften, wie Wächter und treuer Hüter der Herden, zugeschrieben.⁴⁸ Es besteht wohl auch ein Unterschied zwischen einem weißen Hund, der den Glauben und die Treue verkörpert, und einem dunklen, hässlich-struppigen Hund, der den Unglauben, den Neid und den Zorn darstellt. „*Für die negative Bedeutung ist vor allem Jesaja 56,9 ff von Bedeutung, wo von den schlafenden, nur auf ihren eigenen Vorteil bedachten schlechten Wachhunden die Rede ist.*“⁴⁹ Die am linken unteren Rand gemalten Blumen können nicht eindeutig bestimmt werden.⁵⁰

Im Allgemeinen drücken die dargestellten Personen wenige Gefühle aus. Weder die Gekreuzigten noch die Leidenden unter dem Kreuz zeigen eine besondere Mimik. Nur bei Johannes und Maria fließen Tränen. Auffallend ist, dass fünf Personen den Betrachter direkt anblicken. Drei Personen sind mit dem Rücken zum Betrachter gemalt. Während bei der Gruppe von Frauen sich alle ähnlich sehen, sind bei den Männern sehr unterschiedliche Typen vertreten. Der Fahnenträger sieht mit der Kopfbedeckung, dem Schnurrbart und den engen Augen sehr orientalisch aus. Weitere Figuren werden korpulent gemalt („5“, „12“, „13“). Ferner kommen ein Mohr („4“) und, aufgrund seiner Gestik, ein Narr („6“) vor.

Zahlreiche unterschiedliche Stoffe und Kostüme werden dargestellt und wiederholen sich in ihrer Ausformung nicht. Dem Maler ist es gelungen verschiedene Stoffe präzise und entsprechend ihrer Haptik darzustellen. Die Kostüme sind in vielen unterschiedlichen Farbtönen wiedergegeben und zeigen eine typische mittel- bis spätmittelalterliche Kleidung. Vermutlich dienen die unterschiedlichen Kostüme dazu, „*die Vielfalt der Menschen unter dem Kreuz zu verdeutlichen und das historische*

⁴⁷ SACHS et al. 2004/2005, S. 191.

⁴⁸ SACHS et al. 2004/2005, S. 191.

⁴⁹ SEIBERT 2002, S. 149.

⁵⁰ Die meisten Blumen sind spätere Retuschen.

*Geschehen als ein gegenwärtiges darzustellen*⁵¹. Mit einigen Ausnahmen lässt sich sagen, dass grundsätzlich die Personen im Hintergrund kleiner und die Menschen im Vordergrund größer gemalt sind. Damit verwendet der Maler nicht mehr die im Mittelalter gängige Bedeutungsperspektive, sondern stellt die weiter entfernten Dinge und Menschen kleiner dar. Auch die weiter entfernte Landschaft malt er mit kühleren Farben und die näher liegende in wärmeren Farbtönen.

Die Volkreiche Kreuzigung aus dem Bayerischen Nationalmuseum ist nicht nur durch die große Personenanzahl und wegen der Vielzahl der Kostüme bemerkenswert. Der Künstler malte die für Kreuzigungen geläufigen Personen wie Jesu, Mutter Maria, Johannes, die beiden Schächer, römische Soldaten und Juden. Er lässt aber auch für Kreuzigungen typische Personen wie Longinus und Stephaton weg. Viele Details, etwa die spielenden Hunde, den Betrachter anblickende Figuren und die reichhaltige Farbpalette zeugen vom Können des Malers.

⁵¹ SCHILLER 1968, S. 167.

4 Kunsthistorische Einordnung

Das Tafelbild ist bisher weder einem Künstler zugeschrieben noch genau datiert. In der GOS-Datenbank des Bayerischen Nationalmuseums finden sich die Angaben *um 1500* und *Benediktbeuren (?)*. Mit Unterstützung von Dr. Matthias Weniger, BNM, konnten Vergleichsbeispiele gefunden werden, durch die eine genauere Datierung und regionale Zuordnung möglich werden. Die Darstellung der volkreichen Kreuzigung findet seit dem Spätmittelalter weite Verbreitung.⁵² Vergleichsbeispiele aus der Mitte des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts wurden herangezogen. Aber auch Stiche mit anderen Darstellungen scheint der Künstler gekannt und als Vorlage genutzt zu haben.

Die Gruppe der heiligen Frauen und Johannes („16“-„20“) lässt einen niederländischen Einfluss vermuten. Bei den Inkarnaten der Frauen könnte der Künstler direkt oder indirekt sich an Jan Gossaerts Werken orientiert haben. Die weichen, feinen Gesichtszüge und die hohe Stirnen der Frauen im Gemälde „Verlobung der Hl. Katharina“, um 1510, in der Kunsthalle Hamburg sind denen der heiligen Frauen aus der Kreuzigung im BNM ähnlich (Abb. 3). Eine weitere Figur, die ihren Ursprung in der niederländischen Malerei hat, ist die leidende Madonna („19“) unter dem Kreuz Jesu, die von Johannes („18“) gestützt wird. „Die Kreuzigung Christi“ von Rogier van der Weyden (1463/64) aus dem Philadelphia Museum of Art zeigt eine ähnliche Pose (Abb. 4).⁵³ Der Künstler könnte von der niederländischen Malerei durch nach Deutschland transportierte Kunstwerke beeinflusst worden sein und muss nicht selbst in den Niederlanden gewesen sein.

⁵² ROTH 1967, S. 9.

⁵³ http://41.media.tumblr.com/99654cc870147d746d090c61bced73ab/tumblr_n46luo4DXC1qb1i2wo1_1280.jpg, aufgerufen am 27. Mai 2015.



Abb. 3: Jan Gossaert „Verlobung der Hl. Katharina“

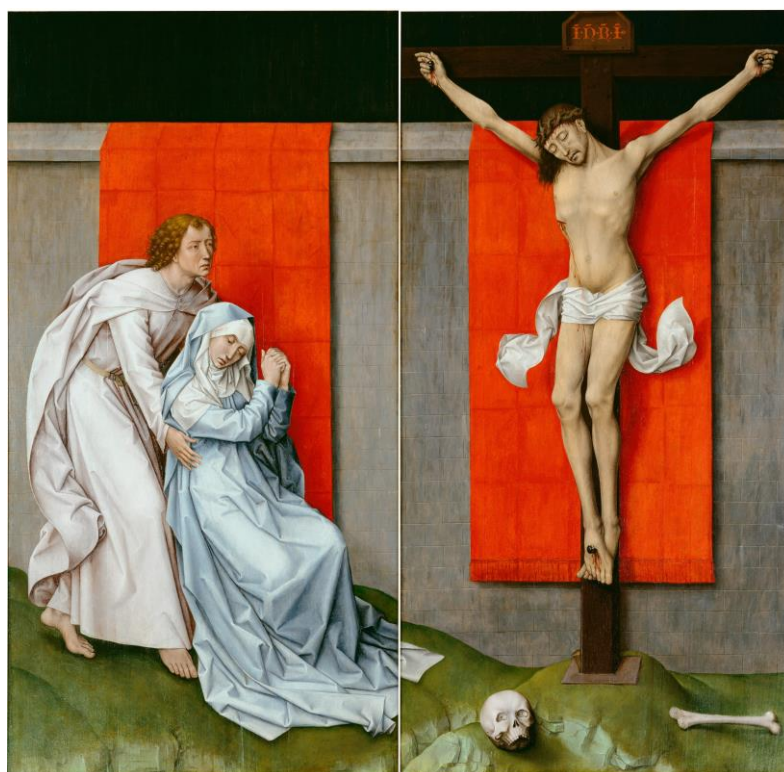


Abb. 4: Rogier van der Weyden „Die Kreuzigung Christi“

Eine ähnliche Haltung des bösen Schächers („3“) taucht bei einigen Gemälden auf. Das früheste ist die „Volkreiche Kreuzigung ‚mit Gedräng‘“ (1496?) von Rueland Frueauf d. J., wobei nicht nur der rothaarige Schächer in seiner extremen Pose der Holztafel im BNM nahe ist (Abb. 5). Die auf dem Pferd sitzende Figur mit der grünen Filzmütze („12“) unter dem Fahnenträger und die Figur aus Frueaufs Gemälde unter dem bösen Schächer, ebenfalls in grüner Filzmütze, ähneln sich.⁵⁴ Auch die Gesichtszüge der beiden Männer sind sich nah. Johannes („18“) ist mit den blonden Locken, seinen Gesichtszügen und in der Pose dem Johannes von Frueauf ähnlich. Auch die Darstellung der Landschaft und die Kopfbedeckungen der Frauen lassen vermuten, dass der Maler des Münchner Tafelbildes die Malerei Frueaufs kannte.

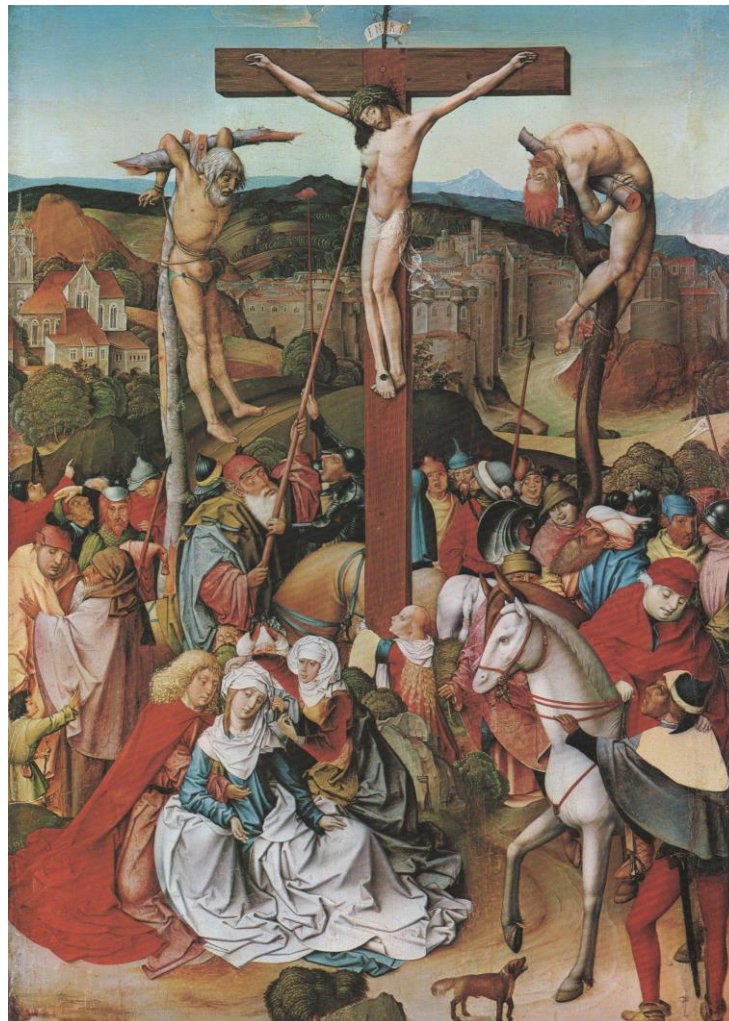


Abb. 5: Rueland Frueauf d. J. „Volkreiche Kreuzigung mit ‚Gedräng‘“

⁵⁴ STANGE et al. (Hrsg.) 1971, S. O.S.

Der Schächer aus der „Kreuzigung“⁵⁵ von Jörg Breu d. Ä. (1501) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Abb. 6) ist dem Schächer („3“) auf der Holztafel im BNM noch näher. Die angewinkelten Beine, der vorgebeugte Oberkörper und die langen Haare ähneln sich.



Abb. 6: Jörg Breu d. Ä. „Kreuzigung“

Auch der Holzschnitt „Kreuzigung“ aus dem Jahr 1502 von Lucas Cranach d. Ä. könnte als Vorlage gedient haben (Abb. 7). Die Beine des Schächers sind stark angewinkelt. Mit dem Oberkörper beugt er sich vor, sodass ihm die Haare über den Kopf fallen und im Wind wehen. Die stark angewinkelten Beine könnte der Maler der Holztafel des BNM beim guten Schächer und die Oberkörperhaltung und Haare im Wind beim bösen Schächer übernommen haben. Es ist nicht auszuschließen, dass es frühere Stiche oder Gemälde gab, die der Künstler gekannt haben könnte. Denn die Darstellung des bösen Schächers in extremer Körperhaltung war in Kreuzigungsszenen verbreitet.

⁵⁵ Inventarnummer Gm 1152.



Abb. 7: Lucas Cranach d. Ä. „Kreuzigung“

Die Stiche von Martin Schongauer und seinem Umkreis muss der Künstler gekannt haben.⁵⁶ Bei der „Anbetung der Könige“ vor 1479 von Martin Schongauer (Abb. 8) findet sich eine Figur rechts neben der Architektur, die auf einem Pferd sitzt und in der rechten Hand eine große Fahne hält. Die gleiche Körperhaltung und selbst die Form der Kopfbedeckung, die weiten Ärmel, der Bandelier auf der rechten Schulter und der direkte Blick zum Betrachter stimmen mit dem Tafelbild im BNM überein. Auch das Halfter des Pferdes ist identisch (Abb. 9).

⁵⁶ Bei Martin Schongauer lassen sich, wie beim Künstler des Tafelbildes aus dem BNM, Bezüge zur niederländischen Malerei feststellen.



Abb. 8: Martin Schongauer „Anbetung der Könige“



Abb. 9: Detail

Schongauers „Anbetung der Könige“



Abb. 10: Detail:

„Fahnenträger“, BNM

Eine Figur aus der „Großen Kreuztragung“ (1475) hat vermutlich ebenfalls als Vorlage gedient (Abb. 11). Es ist die Figur unter dem Kreuz Christi mit der roten Kleidung („11“), die der Figur in Schongauers Kupferstich entspricht (Abb. 12, 13). Diese Person befindet sich am linken Rand des Stiches und ist ebenso im Profil dargestellt. Sie trägt die gleiche Kopfbedeckung, auch Haare, Bart und die Gesichtszüge entsprechen sich. Diese Figur kommt in Schongauers Stichen mehrmals vor. „Die Dornenkrönung“ und „Geißelung Christi“, beide um 1475 zeigen diese Figur sogar in gleicher Kleidung. Die Hängeärmel der Figur und das Untergewand sind identisch. Sogar der Gürtel, der am Rücken herauschaut, wird vom Künstler der Holztafel im BNM übernommen (Abb. 14, 15).



Abb. 11: Martin Schongauer „Große Kreuztragung“



Abb. 12: Detail „Große Kreuztragung“



Abb. 13: Figur „11“, BNM



Abb. 14: Detail „Dornenkrönung“



Abb. 15: Detail: „Geißelung Christi“

Auf der „Großen Kreuztragung“ sind weitere Figuren zu finden, die der Maler der Tafel im BNM genutzt haben könnte. Die zwei Reiter oben rechts im Stich sind den beiden Reitern („12“, „13“) im BNM in Position und Gestik sehr nah (Abb. 16, 17). Der betagte

Mann auf dem Pferd mit der hohen Kapuze von Schongauer erinnert an die Figur mit der spitzen Kapuze („21“) bei der Tafel im BNM. Selbst die einzelnen Falten der Kopfbedeckung und die nach oben geschlagene Krempe sind exakt zitiert (Abb. 18, 19). Weiter finden sich zwei identische Zaumzeuge (Abb. 20 bis 23).



Abb. 16: Detail: „Große Kreuztragung“



Abb. 17: Detail: Zwei Reiter, BNM



Abb. 18: Detail: „Große Kreuztragung“



Abb. 19: Detail: Mann mit Kapuze, BNM



Abb. 20, 21: Detail: Zaumzeug in Schongauers Stichen



Abb. 22, 23: Detail: Zaumzeug bei Pferden, BNM

Eine weitere konkrete Übereinstimmung bietet die Stadt im Hintergrund der Holztafel im BNM. Die Stadt Jerusalem stimmt mit der Darstellung im Reisebericht „peregrinatio in terram sanctam“ des deutschen Klerikers Bernhard von Breidenbach überein, der von 1484 bis 1486 eine Pilgerreise von Venedig bis Jerusalem unternommen hatte (Abb. 24). Der Künstler Erhard Reuwich reiste zusammen mit Bernhard von

Breidenbach und illustrierte das Buch mit Holzschnitten. Dem Künstler der Tafel im BNM muss das ganze Buch vorgelegen haben, denn neben der Stadtansicht werden die drei folgenden Figuren nach den Holzschnitten Reuwichs zitiert: der „Ewige Jude“ („27“), die Rückenfigur in Gelb („24“) und der Mann rechts am Bildrand mit grüner Filzmütze („23“). Die Kleidung, Körperhaltung und Gesten sind in ihren Details den Holzschnitten auffallend ähnlich (Abb. 26, 29).



Abb. 24: Die Stadt Jerusalem im Reisebericht

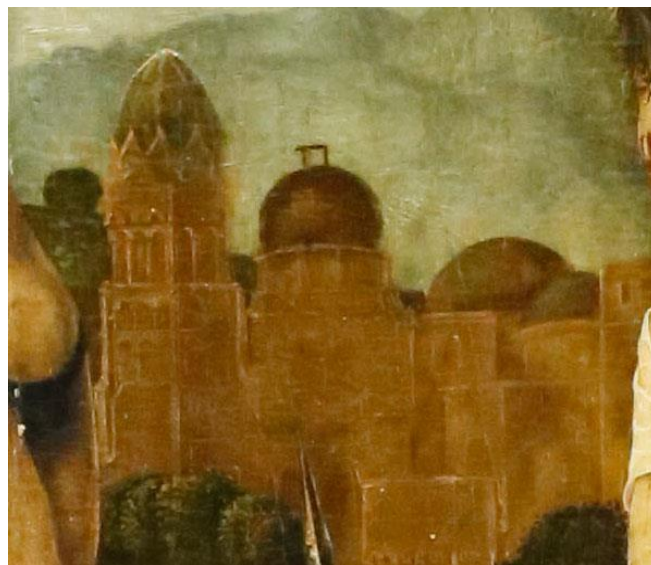


Abb. 25: Detail der Stadt, BNM



Abb. 26: Holzschnitt im Reisebericht, Mittlere Figur



Abb. 27, 28: „Ewiger Jude“, Rückenfigur und Mann mit grüner Filzmütze, BNM



Abb. 29: Holzschnitt im Reisebericht

Für die spielenden Hunde im BNM konnten keine exakten Vorlagen gefunden werden. In Martin Schongauers Stich „Handwaschung des Pilatus“, 1470–80 spielt ein heller Windhund mit einem kleinen, struppigen dunklen Hund. Ebenso malt Rogier van der Weyden einen weißen Windhund und einen struppigen kleinen Hund im Columba-Altar (Abb. 30, 31).



Abb. 30: Detail: „Handwaschung des Pilatus“



Abb. 31: Detail: Rogier van der Weyden „Kolumbanaltar“

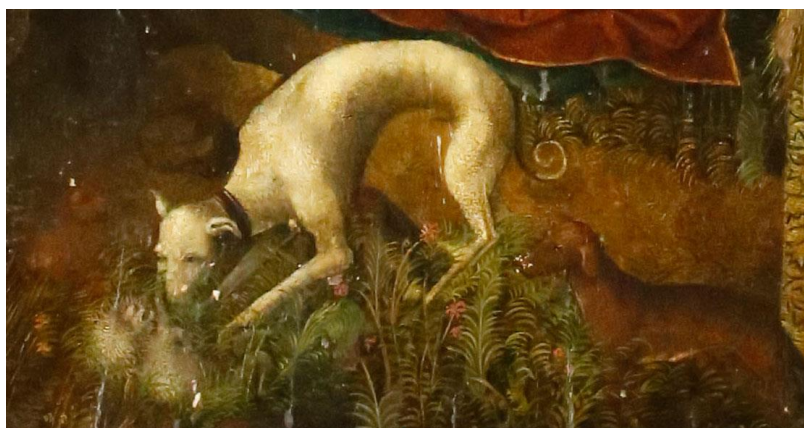


Abb. 32: spielende Hunde, BNM

Das Tafelbild im BNM zitiert Merkmale aus unterschiedlichen Regionen wie Oberbayern, Salzburg und den Niederlanden. Neben den verarbeiteten Anregungen aus der Druckgraphik von Schongauer und den Holzschnitten aus dem Pilgerbuch sind Bezüge zu Rueland Frueauf d. J. und Jörg Breu d. Ä. am konkretesten. Deshalb ist die Entstehung der Holztafel im BNM in der Region Bayern/Salzburg am wahrscheinlichsten. Sie ist in dem Umfeld von Werken der sogenannten „Donauschule“ entstanden, ohne dass das Gemälde dieser Kunstrichtung unmittelbar zuzuordnen wäre. Matthias Weniger datiert das Tafelbild auf die Jahre 1510 bis 1520.

Zur ursprünglichen Verwendung des Kunstwerkes und seiner Provenienz

Neben Künstler und Entstehungsort und -zeit stellt sich auch die Frage, wie das Kunstwerk ursprünglich verwendet worden ist. Die Darstellung der Kreuzigung lässt einen sakralen Aufstellungsort vermuten. Die Bildgröße und feinteilige Malerei lassen auf einen kleinen Altar schließen, der womöglich in einer Seitenkapelle untergebracht war. Aufgrund des Bildthemas ist anzunehmen, dass es die Mitteltafel eines Altares gewesen sein muss. Weitere Szenen aus dem Leben Christi – Verkündigung, Geburt, Auferstehung, Himmelfahrt – könnten das Retabel vervollständigt haben. Die Tafel könnte angekauft oder als Geschenk an das Museum gekommen sein. Der Zeitpunkt, zu dem die Tafel an das Bayerische Nationalmuseum gekommen ist, lässt sich nur ungefähr ermitteln: die Inventarnummer MA 2849 gibt darüber Auskunft, dass die Holztafel beim Umzug aus dem ersten Standort des Museums in der Maximilianstrasse bereits im Museum war.⁵⁷ Nummern mit dem Kürzel „MA“ wurden vor dem Umzug um 1897 an die Kunstwerke des Museums vergeben. Somit muss die Holztafel vor 1900, dem Jahr der Eröffnung in der Prinzregentenstraße, an das Bayerische Nationalmuseum gekommen sein. Das Gemälde wird auch im sogenannten Messmer-Inventar des Museums, welches 1869 abgeschlossen wurde, erwähnt, muss also vor Abschluss des Inventars an das BNM gekommen sein.⁵⁸

⁵⁷ Das Bayerische Nationalmuseum in der Maximilianstraße wurde 1867 eröffnet.

⁵⁸ Eintrag im Messmer-Inventar: „2957 2' 8" [ca. 80 cm] hohes Holztafelgemälde. Chr. am Kreuz u. 2 Schächer mit bergigem Hintergrund u. viel. Figuren. Vorne 2 weiße sich balgende Hunde, ein Hoherpriester rechts u. Volk. Links Madonna u. hl. Frauen. Etwas bunt, aber nicht oberdeutsch, ist in der Art v. Heemskerck hier in d. Pinakothek, besonders die Magdalena etc. Ölgemälde. Wahrscheinlich v. Schüler Heemskerck's od(er) Mabuse's, nach 1520 entstand(en)“.

Laub Vth.	Nr.	Paran.	Gothik.	Huber
29	55		<p>in goldener Farbe Otto 2. 1/2' Höhe. Bildnis Christi, dessen Haupt im Mantel liegt, zwischen zwei Heiligen mit Heiligen auf beidseitigen Seiten. In Krone auf dem Rücken 2 ein Heiliger. Im Hintergrund Bamberges Maler. Pracht. Huber Nr. II. S. 15. S. 15. S. 15.</p>	15
	56		<p>in goldener Farbe Otto 2. 2' Höhe. 1' 6" Breite. Bildnis Christi, dessen Haupt im Mantel liegt, zwischen zwei Heiligen mit Heiligen auf beidseitigen Seiten. In Krone auf dem Rücken 2 ein Heiliger. Im Hintergrund Bamberges Maler. Pracht. Huber Nr. II. S. 15. S. 15. S. 15.</p>	
	57		<p>2' 8" Höhe. 1' 6" Breite. Bildnis Christi, dessen Haupt im Mantel liegt, zwischen zwei Heiligen mit Heiligen auf beidseitigen Seiten. In Krone auf dem Rücken 2 ein Heiliger. Im Hintergrund Bamberges Maler. Pracht. Huber Nr. II. S. 15. S. 15. S. 15.</p>	16
	58		<p>1 1/2' Höhe. 1' 6" Breite. Bildnis Christi, dessen Haupt im Mantel liegt, zwischen zwei Heiligen mit Heiligen auf beidseitigen Seiten. In Krone auf dem Rücken 2 ein Heiliger. Im Hintergrund Bamberges Maler. Pracht. Huber Nr. II. S. 15. S. 15. S. 15.</p>	
	59		<p>Otto 2. 2' 5" Höhe. 1' 6" Breite. Bildnis Christi, dessen Haupt im Mantel liegt, zwischen zwei Heiligen mit Heiligen auf beidseitigen Seiten. In Krone auf dem Rücken 2 ein Heiliger. Im Hintergrund Bamberges Maler. Pracht. Huber Nr. II. S. 15. S. 15. S. 15.</p>	
	60		<p>Huber Nr. 1. 2' 1' 6" Höhe. 1' 6" Breite. Bildnis Christi, dessen Haupt im Mantel liegt, zwischen zwei Heiligen mit Heiligen auf beidseitigen Seiten. In Krone auf dem Rücken 2 ein Heiliger. Im Hintergrund Bamberges Maler. Pracht. Huber Nr. II. S. 15. S. 15. S. 15.</p>	
	61		<p>Otto 2. 2' 1' 6" Höhe. 1' 6" Breite. Bildnis Christi, dessen Haupt im Mantel liegt, zwischen zwei Heiligen mit Heiligen auf beidseitigen Seiten. In Krone auf dem Rücken 2 ein Heiliger. Im Hintergrund Bamberges Maler. Pracht. Huber Nr. II. S. 15. S. 15. S. 15.</p>	
	62		<p>1. Wolfgang mit dem roten Mantel, der seinen Kopf auf dem Rücken hat, zwischen zwei Heiligen mit Heiligen auf beidseitigen Seiten. In Krone auf dem Rücken 2 ein Heiliger. Im Hintergrund Bamberges Maler. Pracht. Huber Nr. II. S. 15. S. 15. S. 15.</p>	

Abb. 33: Eintrag im Messmer-Inventar Nr. 29/57

Außerdem ist noch der Standort im Museum in der Maximilianstrasse bekannt. Es war im Erdgeschoß rechts im Saal sieben ausgestellt.⁵⁹ Zwar wird in älteren Unterlagen berichtet, dass die Rückseite abgesägt worden ist, aufgrund späterer Bearbeitung der Rückseite sind aber keine Sägespuren zu erkennen.⁶⁰ Auch ist nicht bekannt, zu welchem Zeitpunkt dieser Eingriff vorgenommen worden ist. Tafelbilder wurden früher oft geteilt, wenn sie beidseitig bemalt waren.

⁵⁹ Es gibt keine Hinweise ob das Tafelbild am neuen Standort ausgestellt war. Es befand sich 1992 in den Restaurierungswerkstätten des BNM, weil es für das Zweigmuseum Straubing untersucht und konserviert worden ist. Die Planung für das Zweigmuseum wurde verworfen, weshalb das Tafelbild wieder zurück ins Depot des Museums kam.

⁶⁰ Bayerisches Nationalmuseum 1909, S. 13.

5 Kunsttechnische Untersuchung

Das Tafelbild wurde per Augenschein und mit dem Stereomikroskop untersucht. Weiter wurden sichtbares Licht, ultraviolette-, infrarote und Röntgenstrahlen zur Untersuchung herangezogen. Mit Hilfe von Querschliffen und einer mikroskopischen Holzartenbestimmung konnten neue Erkenntnisse zum kunsttechnischen Aufbau des Tafelbildes erzielt werden.

5.1 Bildträger

Das Tafelbild ist wahrscheinlich aus Lindenholz gefertigt.⁶¹ Die Holzart wurde mikroskopisch mit Hilfe von Gabriele Ehmcke, Institut für Holzforschung, TU München, untersucht.⁶² Mit entsprechenden Präparaten aus Quer-, Radial- und Tangentialschnitt wurden typische Merkmale für Laubholz gefunden. Als Ergebnis kommen fünf europäische Holzarten in Frage, die sehr ähnliche Merkmale haben und wegen der Größe und dem Alter der Probe kaum voneinander zu unterscheiden sind: Lindenholz (*Tilia* spp.), Vogelbeere (*Sorbus aucuparia* L.), Elsbeere (*Sorbus torminalis*), Birnbaum (*Pyrus communis* L.) und Erdbeerbaum (*Madroño*, *Arbutus* spp.). Lindenholz fand im deutschsprachigen Raum breite Verwendung für mittelalterliche Tafelbilder. Trotzdem können die anderen Holzarten nicht ganz ausgeschlossen werden.

Das Tafelbild hat folgende Maße: Höhe: 86,5 cm, Breite: oben 55,5 cm und unten 54,6 cm; Stärke: 7–9 mm.⁶³ Eine Brettfuge verläuft rechts von Christus und links des „Ewigen Juden“ verläuft, somit ergeben sich zwei Holzbretter (Abb. 33).⁶⁴ Das erste Brett misst oben 28 cm und unten 27 cm. Das zweite Brett ist oben 27,5 cm und unten 27,6 cm breit. Die Jahrringe beider Bretter verlaufen schräg (Abb. 34).⁶⁵ Die Faserrichtung verläuft senkrecht. Die Bretter sind stumpf verleimt. Die Splintseite des

⁶¹ Die dafür verwendete Probe (siehe Kartierung im Anhang) wurde aus der linken oberen Ecke seitlich, 6 cm von oben, entnommen. Unterlagen zur Untersuchung befinden sich im Anhang.

⁶² Herzlichen Dank an Gabriele Ehmcke vom Institut für Holzforschung München für die Unterstützung.

⁶³ Wahrscheinlich war die Stärke der Bretter ursprünglich dicker. Die Rückseite könnte abgesägt oder gedünnt worden sein. Vor der Parkettierung wurde die Rückseite zusätzlich mit einem Zahnhobel bearbeitet. Weswegen keine Spuren der früheren Bearbeitung zu sehen sind.

⁶⁴ Die Brettfugen sind auf der Rückseite durch ein Flachparkett verdeckt und an der oberen und unteren Seite von Rissen nicht eindeutig zu unterscheiden. Die Röntgenuntersuchung konnte hinzugezogen werden um auszusagen, aus wie vielen Brettern die Tafel aufgebaut ist.

Herzlichen Dank an Shimon Mahnke, Archäologische Staatssammlungen München für die Untersuchung. Weiter finden sich zwei Keile, die vermutlich nachträglich eingebracht wurden. Näheres im Kapitel „Spätere Veränderungen“.

⁶⁵ Holzbretter mit stehenden Jahresringen wären zu bevorzugen, weil sie die kleinste Neigung haben sich zu verwölben.

ersten Brettes ist an die Kernseite des zweiten Bretts geleimt. Es konnten keine Maßnahmen zur besseren Haftung zwischen Bildträger und Grundierschicht beobachtet werden.⁶⁶



— Brettfuge (zeichnet sich in Malerei ab) - - - - Brettfuge (zeichnet sich in Malerei nicht ab)

Abb. 34: Kartierung der Brettfuge

⁶⁶ Die Ritzungen am unteren Bildrand sind nicht original, weil sie durch die kleinen Reste der originalen Grundierung verlaufen. Aus der gleichen Phase könnte auch die schwarze Zeichnung auf dem Holz links der Ritzungen entstanden sein.

Jahrringe an der unteren Bildseite



Abb. 35: Kartierung Jahrringe

5.2 Grundier-, Mal- und Firnisschichten

Mindestens zwei Grundierungsschichten sind erkennbar (Abb. 35). An manchen Fehlstellen, an denen der hölzerne Bildträger frei liegt, können kleine Reste der weißen Grundierung beobachtet werden. Diese könnten die unterste Grundierungsschicht sein, die stufend aufgetragen worden ist. Eine solche Auftragsweise bewirkt eine bessere Haftung zwischen Holz und Grundierung. Die zweite Grundierungsschicht, an anderen Fehlstellen sichtbar, hat eine weiße glatte Oberfläche.⁶⁷ Nach dem Auftragen wurde die Grundierung wahrscheinlich geschliffen. Schleifspuren konnten auf den wenigen grundiersichtigen Stellen allerdings nicht nachgewiesen werden.



Abb. 36: zwei Grundierungsschichten

⁶⁷ Die Grundierung ist mindestens 36 µm dick. In den entnommenen Querschliffen ist die Grundierung nur teilweise vorhanden. Vermutlich ist nur die zweite Grundierungsschicht im Querschliff Q3 sichtbar.

Am oberen Rand und an den seitlichen Rändern ist der ursprüngliche Grundiergrat⁶⁸ vorhanden. Der untere Grundiergrat ist nicht original, sondern bei einer späteren Kittung entstanden.⁶⁹ Der unbemalte Bereich oben ist 0,1 bis 0,5 cm, rechts 0,6 cm und links 1 cm breit. Die unbemalten Zonen sind jedoch nachträglich bearbeitet worden, da die Ausfluglöcher von Holzschädlingen offen sind.⁷⁰ Die unbemalte Zone oben ist eher schmal und wurde vermutlich nachträglich ebenfalls abgearbeitet.

Die Untersuchung mit infraroten Strahlen machte die Unterzeichnung an der Holztafel sichtbar.⁷¹ Erkennbar wurde die Unterzeichnung unter anderem im Kopftuch der Maria Salome („16“), Veränderungen erfolgten an der Schulter des bösen („3“) und am Gesäß des guten Schächers („1“). Bei der Figur („21“) mit der spitzen Kapuze im Vordergrund hatte der Künstler ursprünglich einen flachen Filzhut unterzeichnet. Von der geöffneten Seite Christi geht ein Speer in die Richtung der Personengruppe unter dem Kreuz (Abb. 36-40). Im Gesicht der Mutter Maria („19“) ist die Unterzeichnung ohne Hilfsmittel sichtbar. Welches Medium für die Unterzeichnung genommen wurde, ist nicht eindeutig zu sagen. Denkbar sind Zeichenkohle, Pinsel, Feder⁷² und weitere Mittel. Die Linien sind weich, verlaufen breit, aber in manchen Bereichen auch schmal. Vermutlich werden solche Linien mit flüssigem Malmittel und Pinsel erreicht. Andere Malmittel sind wegen der geringen Menge an Unterzeichnung bei einer dichten Komposition nicht auszuschließen. Es stellt sich die Frage, ob eventuell weitere Unterzeichnungen vorhanden sind, die mit Infrarotstrahlen nicht immer sichtbar gemacht werden können, z.B. mit roten bis braunen Farben.⁷³

⁶⁸ Ein Grundiergrat entsteht, wenn der Rahmen mit der Holztafel verbunden ist und sie zusammen grundiert werden. Das Tafelbild ist heute in einem vermutlich nicht ursprünglichen Rahmen gerahmt. Bis in das 16. Jahrhundert fand der Nuteistenrahmen Verwendung, der einen Grundiergrat mit einer schmalen unbemalten Zone entstehen lässt (NICOLAUS 2003, S. 54–56.).

⁶⁹ Ausführlicher im Kapitel „Spätere Veränderungen“.

⁷⁰ Oft wurden die Bildseiten abgehobelt um beispielsweise die Tafel passend für einen neuen Rahmen zu machen.

⁷¹ Die Infrarotaufnahmen wurden mit folgender Ausstattung gemacht: Detektor: CCD-Kamera von Imaging Source (Diese Kameras werden in der industriellen Fertigung als Überwachungskameras eingesetzt. Der Empfindlichkeitsbereich reicht bis ca. 1200 nm). Filter: 1050 nm High Performance Longpass Filter. Objektiv der Firma Nikon: Nikor AF mikro 60 mm. Mit der Software IC Capture 2.0 wird eine avi-Datei erzeugt, die dann in Software Registax in jpg umgewandelt wird. Das atmosphärische Flimmern wird bei diesen Aufnahmen entfernt.

⁷² Kielfeder und Rohrfeder fanden nur gelegentlich Verwendung (SIEJEK 2004, S. 82–85).

⁷³ Diese können die infraroten Strahlen nicht absorbieren, sondern werden von ihnen durchdrungen (NICOLAUS 2003, S. 150 ff.).

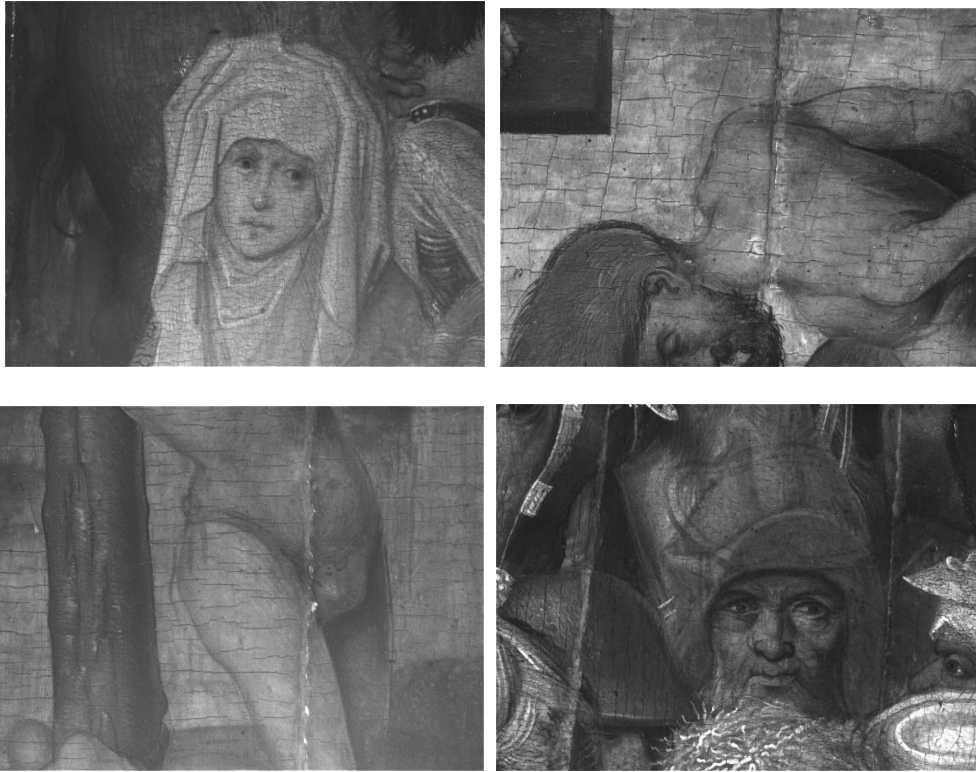


Abb. 37, 38, 39, 40: Unter IR-Strahlen sichtbare Unterzeichnung an Maria Salome, den beiden Schächern und dem Mann mit der spitzen Kapuze



Abb. 41: Speer an Seitenwunde Christi

Welche Pigmente und Bindemittel der Künstler für die Malschicht verwendete, wurde durch die Untersuchung mit dem Mikroskop und durch Anfertigen von Querschliffen versucht zu klären. Weil die Farben ineinander zu verlaufen scheinen, ist Öl als Bindemittelbestandteil denkbar. Es ist von keiner reinen Ölmalerei, sondern von einer

Mischtechnik auszugehen. An den Übergängen zwischen Hintergrund und Personen ist zu sehen, dass zuerst der Hintergrund, dann die Inkarnate und anschließend die Kleidung der Figuren gemalt wurden.

Der Farbaufbau ist ein- bis mehrschichtig, vorwiegend deckend und in manchen Bereichen mit abschließenden Lasuren. Im Querschliff „Q3“ ist der einschichtige Aufbau des Himmels zu erkennen (Abb. 41).⁷⁴ Die Farbschicht ist in dieser Probe ca. 30 µm dick.

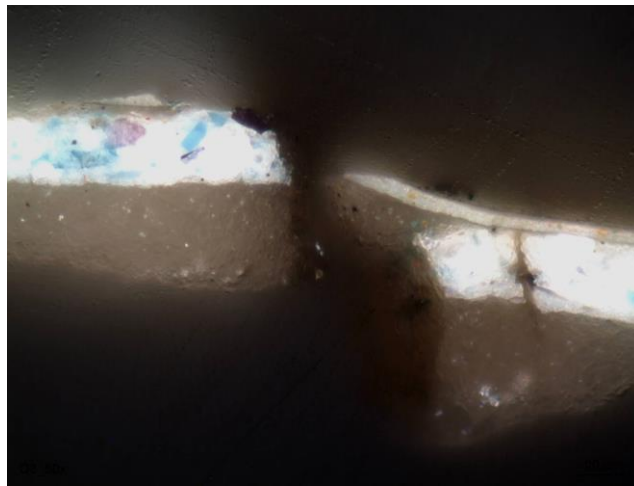


Abb. 42: Q3: Einschichtige Malschicht im Himmel

Besonders fein und detailreich sind die Inkarnate. Während der Künstler bei der Gruppe der Trauernden den Fleischton sehr hell und dadurch jung erscheinen lässt, malt er die Juden und Soldaten oft mit dunklerem Farbton (Abb. 42 - 45). Bei den Figuren in der oberen Hälfte liegt der blaue Himmel unter dem Inkarnat. Der Fleischton wurde zuerst aufgetragen und anschließend Augen, Wangen und Lippen modelliert. Bei einigen Gesichtern sind schwarze oder rote Konturen verwendet worden. Am Beispiel von Johannes' Haaren ist zu sehen, dass zuerst ein hellbrauner Farbton aufgetragen wurde und dann die Modellierung der einzelnen Strähnen in helleren Tönen erfolgte.

⁷⁴ Unter der Farbschicht mit weißen und blauen Pigmenten befindet sich die Grundierung. Die obere weiße Schicht ist vermutlich eine Retusche.



Abb. 43, 44, 45, 46: Unterschiedliche Ausführung der Inkarnate

Die Kleidungen der Personen sind vorwiegend in grünen und roten Farbmitteln, die in verschiedenen Ausmischungen verwendet worden sind, gemalt. Für den roten Turban des Fahnenträgers („7“) unterlegte der Maler mit schwarzen und weißen Modellierungen und lasierte darauf mit einem roten Farblack (Abb. 46). Die Feder der Person („8“) neben ihm ist mit einem orange-roten Ton, dem schwarze und weiße Pigmente beigemischt sind, gemalt. In diesem Farbton ist auch die rot gekleidete Person unter dem Kreuz („11“) gemalt, wobei darüber eine rote Lasur liegt (Abb. 47). Eine weitere Variante ist eine erste Schicht aus weißen und roten Pigmenten, über der jeweils ein unterschiedlicher Farblack liegt. Verschiedene Ausmischungen der ersten Schicht bewirken unterschiedliche Töne, wie bei Mariens („19“) Mantel, der stehenden Maria mit Hennin („17“), dem Reiter in Rot („12“), dem Mantel sowie der Gugel des Narren („6“) zu sehen ist. Die roten Beinlinge der Person („23“) am rechten Rand sind in einem orange-roten Ton unterlegt und mit einem roten Farblack lasiert.

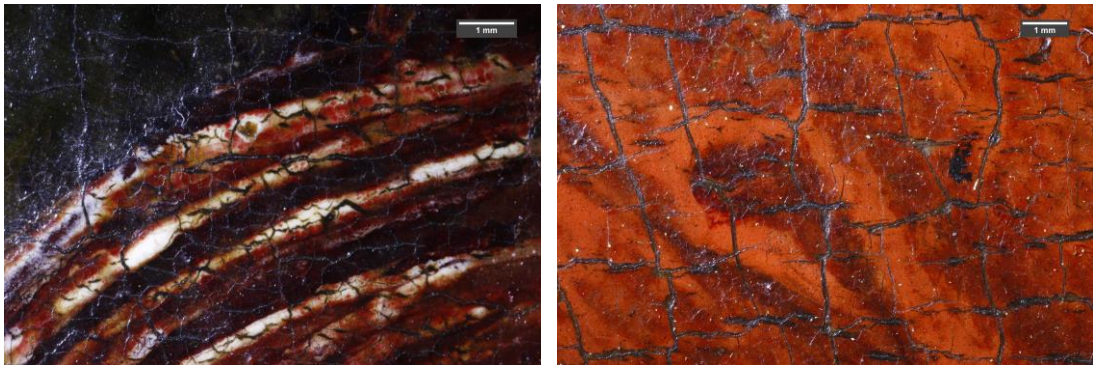


Abb. 47, 48: rote Malschicht am Turban des Fahnenträgers und Kleidung der Figur „11“

Im Querschliff „Q1“, der den mehrschichtigen Farbaufbau von Johannes' („18“) grünem Mantel zeigt⁷⁵, wurde mit einer dunkelgrünen Farbschicht unterlegt und darauf mit hellgrüner Farbe modelliert. Ein weiterer Querschliff „Q2“ aus demselben Bereich zeigt eine erste blaue und darüber eine grüne Schicht (Abb. 48).

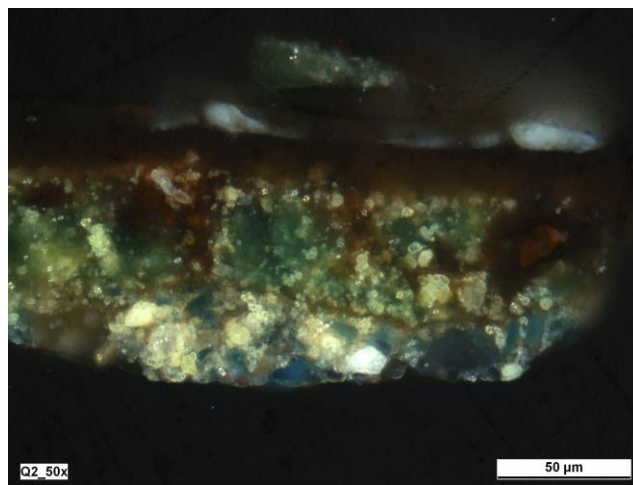


Abb. 49: Querschliff 2

Bei Schattierungen und an den Rändern von Kleidung und Kopfbedeckungen sowie an der Fahne hinter Christus sind häufig mehrere Pinselaufträge zu beobachten, die somit an diesen Stellen eine dickere pastose Malschicht ergeben. Der Maler verwendete für die Borten der Frauenkleider zuerst eine gelbe Farbschicht und darauf vermutlich Pudergold. Auch bei den Strahlenkränzen der Heiligen, bei der Kleidung des in Gelb gekleideten Juden („24“) im Vordergrund und bei der Figur („23“) am

⁷⁵ Die eingebettete Farbscholle war in einer Fehlstelle fixiert.

rechten Bildrand wurde Pudergold verwendet (Abb. 50). Silber versuchte der Maler bei den Rüstungen der Soldaten mit Farbmitteln darzustellen. Unter den weißen Höhungen liegt eine blaue Schicht. Beim Ritter mit Turban („8“) korrigierte der Maler die Schnürchen seiner Kopfbedeckung während des Malprozesses (Abb. 51).

Ob der Künstler einen abschließenden Überzug auf die Malerei aufgetragen hat ist nicht sicher. Der flächige, heute sichtbare Firnis ist nicht ursprünglich. Reste älterer, aber nicht unbedingt ursprünglicher Firnisschichten lassen sich erkennen.

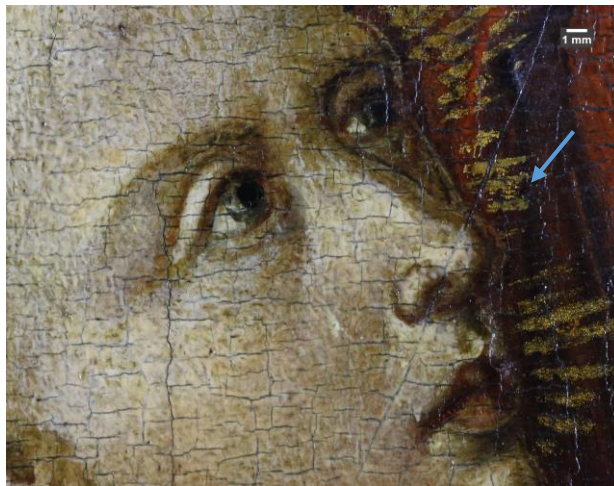


Abb. 50: Pudergold am Strahlenkranz

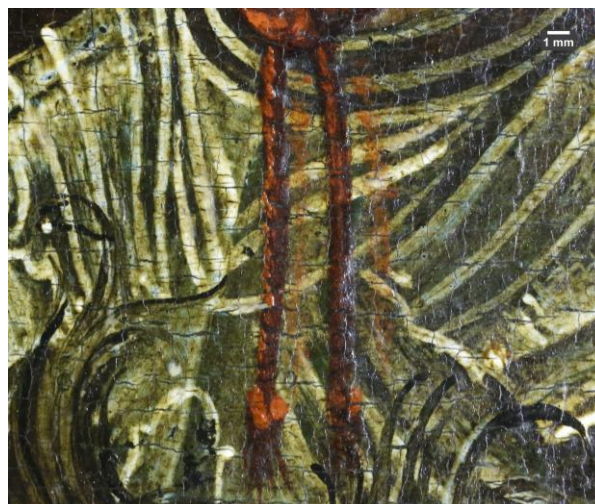


Abb. 51: Korrektur der Schnürchen

6 Spätere Veränderungen und Erhaltungszustand

Umfangreiche Eingriffe am Bildträger verursachten erheblichen Materialverlust am originalen Träger und zerstörten originale Bearbeitungsspuren auf der Rückseite. Ein großer Keil wurde an der oberen Seite eingesetzt und in Folge die linke Seite Christi neu gekittet und retuschiert. Spätere Veränderungen an der Bildschicht waren ebenfalls umfangreich und hatten schwerwiegende Folgen für die originale Malerei. Mehrere Firnisabnahmen und das Aufbringen einer braun-schwarzen Substanz führten zu verquollener, stark verriebener Malschicht, Malschichtverlusten und vielen Retuschen. Das untere Drittel des Bildes ist stark überarbeitet. Als Beispiel dafür ist die Kleidung des „Ewigen Juden“ („27“) zu nennen, die zum größten Teil (ca. 90 %) Retuschen auf der originalen Malerei aufweist. Ein kleiner Keil wurde unten links eingefügt, der Bildträger mit Ritzungen versehen und darüber flächig gekittet und retuschiert. Zukünftige Maßnahmen, etwa eine Firnisabnahme, werden wegen dieser Überarbeitungen und dem im Gemälde verbliebenem Material schwierig durchzuführen sein. Diese umfangreichen älteren Restaurierungsmaßnahmen sind auch Grund für den heutigen schlechten Erhaltungszustand des Tafelbildes.

Zu Bearbeitungen des Gemäldes existiert nur eine Dokumentation aus dem Jahr 1992 von Ina Triller⁷⁶, die den Zustand und wenige konservatorische Eingriffe beschrieben hat.⁷⁷ Im Folgenden wird die Restaurierungsgeschichte der Tafel soweit möglich chronologisch dargestellt.

6.1 Bildträger

Die heutige Tafeldicke beträgt 7–9 mm. Im sogenannten Zettelkatalog⁷⁸ des Museums findet sich die Angabe, der Bildträger der Holztafel sei „von einem Altarflügel auseinander gesägt“ worden. Wegen weiterer Maßnahmen auf der Rückseite sind hier keine Bearbeitungsspuren mehr zu erkennen. Auch eine Dünnung

⁷⁶ Zum damaligen Zeitpunkt am BNM tätig.

⁷⁷ Die Dokumentation befindet sich in den Restaurierungswerkstätten Gemälde/Skulptur des BNM.

⁷⁸ Von ca. 1885 bis 1893 geführt. Die „MA-Nummer“ die erst für den Umzug des Museums in die Prinzregentenstraße (Eröffnung im Jahr 1900) vergeben wurden, ist nachträglich in den Zettelkatalog aufgenommen worden.

Beschreibung des Gemäldes im sog. Zettelkatalog des Museums: „MA 2849 Gemälde. Die Kreuzigung Christi. Sehr figurenreich. Im Mittelgrund Christus u. die beiden Schächer am Kreuz. Im Vordergrund links Maria, im Zusammensinken von Johannes gestützt, rechts Soldaten zu Fuß u. zu Roß. Zu vorderst links ein Hund. Hintergrund Landschaft mit Jerusalem, H.0,865 Br.0,553. Fichtenholz (Von einem Altarflügel aus einandergesägt, auf ein Gitter gespannt). Um 1500. Standort: Erdg.r. VII.“

der Tafel ist denkbar.⁷⁹ Weiter ist ein inaktiver Befall von Holzschädlingen zu erkennen. Offen liegende, angeschnittene Fraßgänge des Schädlings weisen auf spätere Bearbeitungen hin.⁸⁰

Oben und unten wurden zwei Holzkeile später eingesetzt (Abb. 51).⁸¹ Der bemerkenswert große obere Keil befindet sich auf der linken Seite Christi und endet spitz an der Hellebarde (ca. 32,5 cm lang).⁸² Deswegen ist die linke Seite Christi neu gekittet und retuschiert worden. Der kleine Keil am unteren Rand ist ca. 6,5 cm lang.⁸³ Die Keile sind rückseitig durch das Parkett verdeckt und müssen deshalb vor oder gleichzeitig mit dem Parkett eingesetzt worden sein.

⁷⁹ Oft wurden Tafelbilder vor dem Parkettieren z. B. mit einem Hobel gedünnt. Es befinden sich Zahnhobelspuren auf der Rückseite. Diese Maßnahme diente aber vermutlich nur dazu die Oberfläche vor dem Ankleben des Parketts anzurauhen.

⁸⁰ Als Grund für die Bearbeitung an den Seiten kommt beispielsweise eine Anpassung an einen neuen Rahmen in Frage.

⁸¹ Der Schaden am Bildträger könnte durch den Holzschädling oder beim Trennen von der Rückseite entstanden sein.

⁸² Mit Hilfe der Röntgenstrahlen ist die Spitze des Keils besser sichtbar geworden.

⁸³ Das Tafelbild lag zu dem Zeitpunkt möglicherweise in mehreren getrennten Brettern da. So könnten die Keile einfach angesetzt worden sein. Zusätzlich befindet sich ein weiterer Riss rechts, der durchgehend gekittet ist. Dagegen spricht, dass die Risse mit den Keilen nicht durchgehend gekittet sind.



Abb. 52: Kartierung der später eingesetzten Keile an der oberen und unteren Bildseite

Das Flachparkett ist ca. 9 mm dick und besteht aus fünf vertikalen Trägerleisten und sieben horizontalen Einschubleisten (Abb. 52). Die mittlere vertikale Trägerleiste ist 16 cm breit, während die anderen ca. 5 cm breit sind. Die horizontalen Leisten sind ca. 3–3,5 cm breit. Alle vertikalen und horizontalen Leisten haben an den Enden oberseitig eine Fase. Die Brettfuge der Holztafel wird vermutlich auch durch das

Parkett fixiert. Durch die Parkettierung wurde die Rückseite der Holztafel stark verändert.⁸⁴ Neben dem Auseinandersägen bzw. der Dünnung der Tafel wurde sie auch mit einem Zahnhobel bearbeitet. Diese Spuren lassen sich großflächig auf der Rückseite finden.⁸⁵



Abb. 53: Rückseite mit Flachparkett

Mit Bleistift wurden die vorgesehenen Bereiche für die Parkettleisten markiert. Teilweise wurden diese Angaben geringfügig modifiziert. Die Parkettierung wurde auf die Holztafel aufgeleimt – zwischen Trägerleisten und Holztafel quillt verhärteter Leim hervor. Neben der vierten Trägerleiste und unter der dritten Einschubleiste ist ein weißer Zettel mit schwarzer Schrift sichtbar (Ab. 53). Offen liegende Fraßgänge sind

⁸⁴ Das Parkett könnte mit dem Auseinandersägen oder Dünnen der Tafel zusammen hängen.

⁸⁵ Der Zahnhobel wurde vermutlich erst seit dem 17. Jahrhundert verwendet (NICOLAUS 2003, S. 26.).

auf der Rückseite teilweise gekittet. An den Seiten stehen die Querleisten des Parketts teilweise über. Rechts sind die mittleren Querleisten ca. 0,7 cm länger als die Tafel. Links ist nur die zweite von unten ca. 0,4 cm länger. Vermutlich ist die Tafel geringfügig geschrumpft.



Abb. 54: Zettel auf der Rückseite

Auf der rechten Seite, unter der vierten Querleiste des Parketts, ist in der Holztafel ein minimaler Einschnitt zu sehen (Abb. 54). Weiter sind Ritzungen am unteren Bildrand zu erkennen (Abb. 55). Da diese Ritzungen durch die Schollen der originalen Grundierung reichen, müssen sie nachträglich entstanden sein. Wahrscheinlich wollte man den Bildträger für die folgende Kittung anrauen und so eine bessere Haftung erzielen. Links davon wurde direkt auf dem Holz das Gras mit schwarzer Farbe angedeutet.



Abb. 55:

Einschnitt auf der rechten Seite



Abb. 56: Ritzungen am unteren Bildrand

6.2 Grundier-, Mal- und Firnissschichten

In der Grundier- und Malschicht ist eine dunkel braun-schwarze Substanz erkennbar. Während dieser Arbeit konnten keine Analysen des Materials gemacht werden. Kopaivabalsam, welches bei Alterung eine ähnlich dunkle Farbe annimmt und nur schwer flüchtig ist, könnte konzentriert verwendet worden oder in einem „Reinigungsprodukt“ enthalten gewesen sein.⁸⁶ Die typischen Phänomene, die bei einer Behandlung mit dem Pettenkoferschen Regenerationsverfahren entstehen, konnten am Tafelbild allerdings nicht beobachtet werden.⁸⁷ Die Verwendung von Kopaiva ist am Bayerischen Nationalmuseum bekannt.⁸⁸ Bereits in der Dokumentation von Ina Triller aus dem Jahr 1992 wird eine Behandlung mit Kopaiva vermutet.

⁸⁶ Wie z.B. das Produkt „Picture Cleaner“ der Firma Winsor & Newton, das u. a. Kopaivabalsam enthält und heute noch erwerblich ist!

⁸⁷ Vermengung der Grundier- und Malschicht mit dem Firnis, „Schleier“, „Einsinken“, „Tupfen“, „Vulkan“, und „Flocken“ (SCHMITT 1990, S. 60). „Wülste“ werden ebenso als Phänomene genannt. Die beobachtete Substanz wächst „wulstartig“ aus dem Craquelé.

⁸⁸ Oft ist an den Gemälden ein kopaivahaltiger Überzug beobachtet worden. Am Gemälde des oberbayerischen Meisters „Christus am Kreuz“, Inv. Nr. MA 3491, ist die Wanderung von Grundier- und/oder Malschichten beobachtet worden (SCHMITT 1990, S. 50-52).

Drei unterschiedliche Erscheinungsformen sind vorhanden:

- a) Eine braun-schwarze Substanz quillt wulstartig aus dem Craquelé heraus (Abb. 56). Der „Wulst“ ist teilweise höher als die Malschicht. Darüber liegt (mindestens) eine Firnisschicht. Der Wulst ist teilweise der Mitte entlang auseinander „gerissen“. Die Substanz ist an diesen Stellen noch etwas weich. Dieses Erscheinungsbild tritt besonders stark im Himmel auf. Aber auch an anderen Stellen ist diese Form zu beobachten, wenn dort auch kein so hoher „Wulst“ ausgebildet wird. Ein Querschliff (Q1) zeigt, dass sich der „Wulst“ auch in den Tiefen des Craquelés befindet, aber nicht seitlich in die Grundier- und Malschicht eindringt.

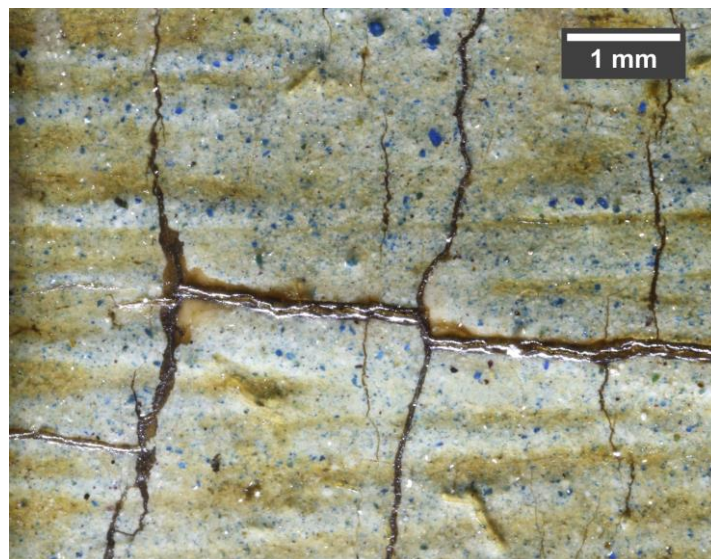


Abb. 57: braun-schwarze Substanz im Craquelé

- b) Diese „Substanz“, eher schwarzfarben, füllt das breite⁸⁹ Fröhschwundrissnetz von roten Farblacken (Abb. 57). An Grenzbereichen zu anderen Farben enden diese Phänomene und gehen in das unter a) beschriebenes Craquelé über. Die schwarze Masse scheint sich zwischen zwei Firnisschichten ausgebreitet zu haben. Ob das Material auch an diesen Stellen weich ist, kann nicht näher bestimmt werden.

⁸⁹ Ein „breites“ Fröhschwundrissnetz ist unter Farblacken eigen. Mitteilung von Catharina Blänsdorf, 29. Juni 2015.

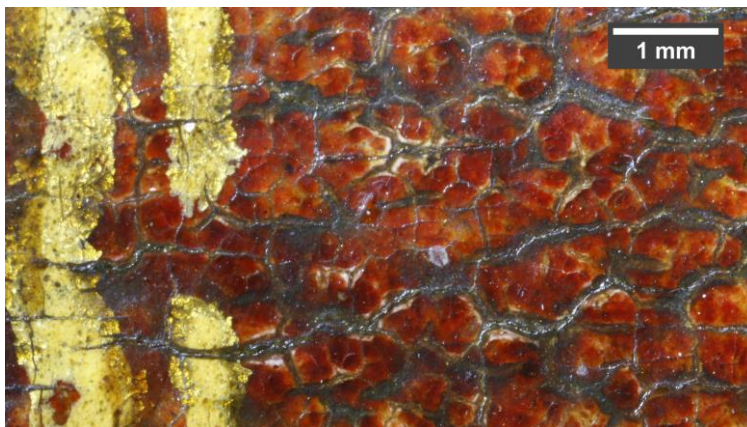


Abb. 58: Substanz in roter Malschicht

- c) Braun-schwarze, zähe Substanz liegt unter späteren Kittungen (Abb. 58). In kleinen Ausbrüchen dieser Kittungen wird die Substanz sichtbar. Es hat den Anschein, dass diese Substanz aufquillt und die Kittungen schollenartig hoch drückt. Das Einstechen in die Substanz mit einer Insektennadel zeigt, dass das Material weich ist.



Abb. 59: Substanz unter späterer Kittung

Dieses Material hat vermutlich zur Folge, dass große Teile der Bildfläche verquollen wirken. Weiter sind an einigen Stellen längliche „Blasen“ zu beobachten, die nicht hohl zu sein scheinen (Abb. 59). Auch an den unter c) beschriebenen Kittstellen sind solche kleineren Blasen zu sehen. Weil das Material wohl noch nicht getrocknet ist, quillt es vermutlich die Kittung auf. Dabei entstehen die „Blasen“, die durch weiteres Arbeiten des Materials aufbrechen. Die Kanten der originalen Malschichtschollen sind berieben. Diese braun-schwarze Substanz könnte auch bei einer Abnahme eines älteren Überzuges verwendet worden sein. Das Material hatte vielleicht die Eigenschaft Überzüge zu erweichen und fand deshalb Verwendung. Weil es aber auch die Malschicht erweicht hatte, sind hochstehende Kanten der Malschichtschollen berieben worden. Zusätzlich war das Material nicht vollständig abzunehmen und drang durch das Craquelé tief bis in die Grundierschicht ein.⁹⁰



Abb. 60: „Blasen“ in Malschicht

Vereinzelt finden sich Reste von bis zu fünf vergilbten Überzügen auf der Malschicht (Abb. 60). Diese Beobachtung belegt mehrere Firnisabnahmen und -aufträge. Die Malschicht ist stark berieben und weist viele Retuschen auf.⁹¹

⁹⁰ Es finden sich keine Hinweise dafür, dass das Material von hinten aufgetragen worden wäre.

⁹¹ Die Retuschen sind hauptsächlich nach der Maßnahme mit der braun-schwarzen Substanz aufgetragen worden.

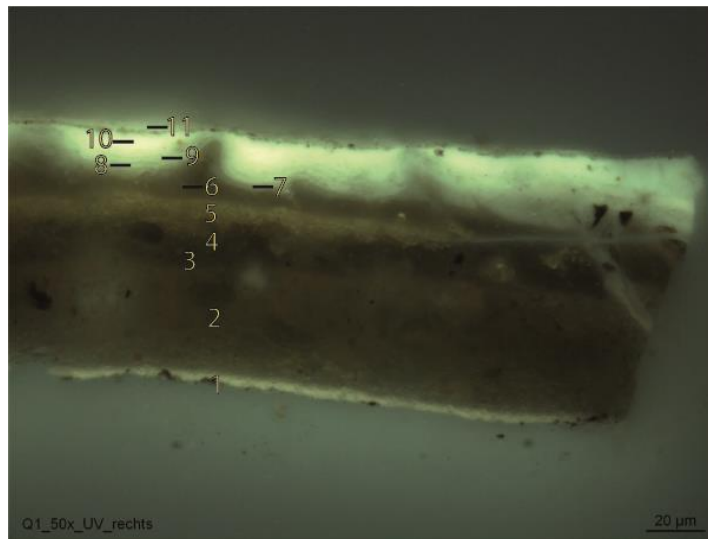


Abb. 61: Querschliff 1

Eine Kartierung zeigt die nachträglich bearbeiteten Stellen (Abb. 61).⁹² Die Retuschen liegen dabei auf noch vorhandener originaler Malschicht oder neuen Kittungen. Außerdem wurden neue Fehlstellen, also Verlust in Mal- und Grundierschicht, kartiert. Die Retusche auf originaler Malschicht ist meist eine feine Strichretusche. Die opaken Striche liegen teilweise aber so dicht beieinander, dass nicht immer eine Aussage getroffen werden konnte, ob noch originale Malschicht darunter vorhanden ist. Auf diesen Retuschen liegt flächig ein nicht vergilbter, ca. 11 µm dicker Firnis (Abb. 62).

⁹² Eine Kartierung aus dem Jahr 1992 unterscheidet nicht zwischen dem „totalen“ Verlust der originalen Malerei und den Strichretuschen die auf noch vorhandener originaler Malschicht liegen.



Abb. 62: Kartierung der Retuschen und Fehlstellen

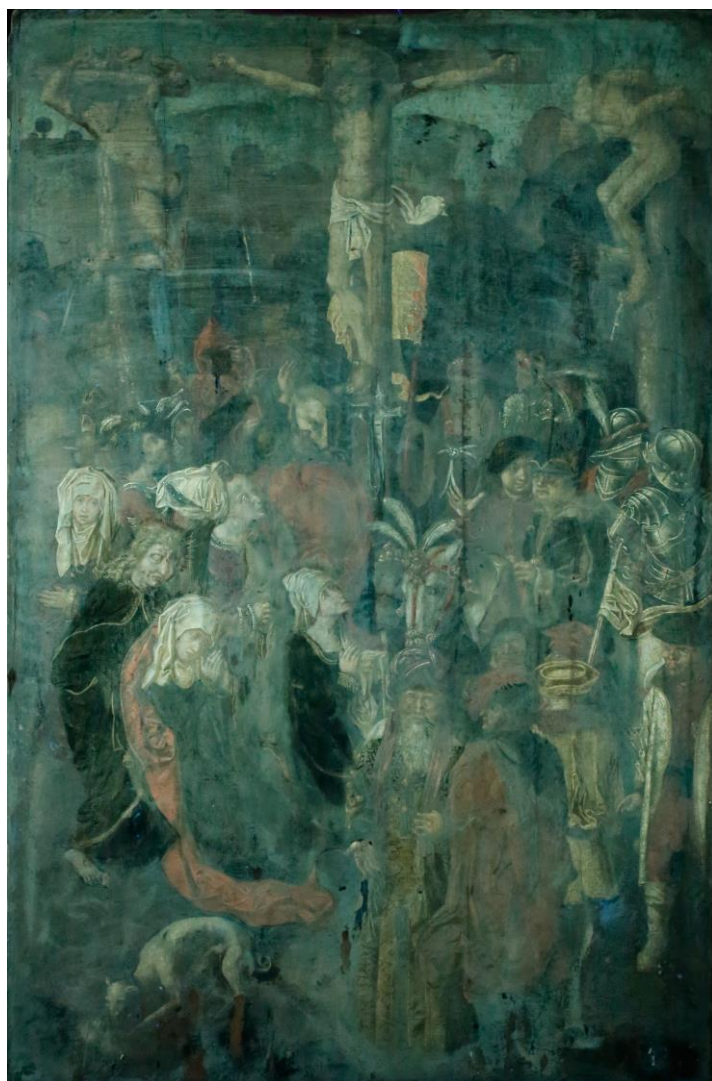



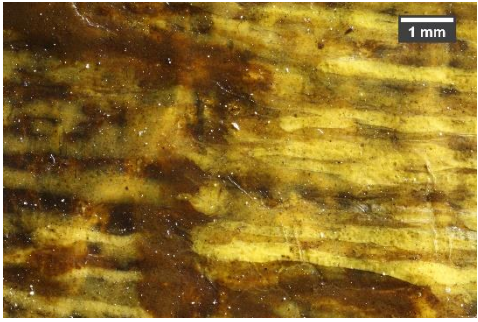


Abb. 63: Gesamtaufnahme unter UV-Strahlung

In Tabelle 1 werden einige Retuschen nach ihrer Ausführung und ihrem Zustand beschrieben. Sie liegen alle unter dem gering vergilbten, flächigen Firnis und sind in der ältesten erhaltenen Aufnahme von 1908 schon vorhanden. Sie wurden alle nach der Maßnahme unter Verwendung der braun-schwarzen Substanz ausgeführt.

Tabelle 1: Beschreibung einzelner Retuschen

Lokalisierung der Retusche	Ausführung und Zustand der Retusche	Foto
Kittung und Retusche des oberen großen Keils am Christus	<p>Retusche integriert sich gut in die Umgebung und ist sehr fein ausgeführt; „Totalretusche“, etwas gelblich nachgedunkelt; kein Craquelé (und keine braunschwarze Substanz!); an den Rändern der Retusche zeichnet sich das Craquelé der originalen Grundierungsschicht unter den Retuschen ab; zusätzlich aufgemaltes Craquelé; alte, vergilbte Firnisreste vorhanden</p> <p>Eine Phase mit der feinen Strichretusche (s.u.), weil wellige Ritzungen in nasser Malschicht am großen Keil vorhanden, die bis in die feine Strichretusche im Himmel hineingehen.</p>	 <p><i>Abb. 64: links original, rechts Retusche</i></p>
Kittung und Retusche im unteren Drittel der Tafel	<p>Größere und kleinere Kittstellen; darunter Ritzungen im Bildträger, dabei ist der neue Grundiergrat am unteren Bildrand entstanden, weil im Rahmen durchgeführt? Kleiner Keil in dieser Phase eingesetzt (Retusche am Keil grenzt sich nicht ab); grobe Retusche im Hintergrund, darüber feine Ausführung der Blumen, darüber Überzug; ob darunter ältere vergilbte Überzüge vorhanden sind, ist nicht zu erkennen; gerade sowie wellige Ritzungen in Malschicht (bei Maria und Johannes); braun-schwarze Substanz unter Kittung vorhanden</p>	 <p><i>Abb. 65: Ritzungen in nasse Malschicht und aufgemaltes Craquelé</i></p>

	Gleiche Phase wie am großen Keil, weil in IR-Aufnahmen grobe „Unterzeichnung“ auf Kittungen in der linken unteren Ecke, am großen Keil und beim Narr	
Kittung und Retusche der Risse	Im Vgl. zur Retusche am großen Keil eher grob ausgeführt, darüber aber feine Pinselstriche; ob ältere vergilbte Überzüge vorhanden sind, ist nicht zu erkennen; braun-schwarze Substanz unter Kittung vorhanden vermutlich gleiche Phase wie Kittung und Retusche im unteren Drittel der Tafel	 <p><i>Abb. 66: Nasenspitze, Lippen und Kinn sind retuschiert</i></p>
Feine Strichretusche auf durchgeriebener Malschicht	Sehr feine, opake Strichretusche; besonders viel im Himmel (Retusche liegt auf Wulst der braun-schwarzen Substanz), beim weißen Windhund und „ewigen Juden“ (originale Malerei darunter stark craqueliert; mehrere Mal- und Firnissschichten aufeinander; braun-schwarze Substanz vorhanden) Aufgrund der Qualität der Ausführung der Retusche und der Ritzungen in nasser Malschicht (s.o.) zeitgleich mit Maßnahme am großen Keil	 <p><i>Abb. 67: Retusche am „Ewigen Juden“</i></p>

Die in Tabelle 1 beschriebenen Retuschen sind aus den genannten Gründen in einer Phase entstanden.

Weitere Retuschen, die zu einem späteren Zeitpunkt als die oben genannten Retuschen entstanden sind, haben sich in ihrem Farbton nachträglich verändert und

heben sich somit von der Umgebung ab. Dies sind kleine Strichretuschen z.B. beim Fahnenträger, in den Haaren von Johannes, in der Wolke rechts von Christus und Retuschen mit Kittung am unteren Bildrand (unter der rechten Hand des ewigen Juden, unter den balgenden Hunden). Unter UV-Strahlung fluoreszieren sie nicht wie die Umgebung. Auf diesen Retuschen liegt nur ein dünner Überzug, der im UV nur schwach fluoresziert. In der Dokumentation von 1992⁹³ wird dieser oberste Überzug als „*leimhaltig*“ beschrieben.⁹⁴ Alle bisher beschriebenen Retuschen sind in der Aufnahme aus dem Jahr 1908 sichtbar.

Die Dokumentation von 1992 erwähnt die zu einem früheren Zeitraum „*mit Wachspaste aufgebrachten Japanpapierfacings*“ (Abb. 67). Diese Facings bedeckten den Riss an der Hellebarde, die Gesichter des Narren („6“) und Johannes („18“) sowie die noch heute sichtbare Fehlstelle an dessen Fuß, ebenso den Bereich links von ihm. Diese Facings wurden 1992 mit Testbenzin abgenommen. Weiter erfolgte eine Festigung der losen und hochstehenden Malschicht mit Wachs. Davon betroffen sind einige kleine Stellen am I.N.R.I.-Schild am Kreuz Christi und der Riss an der Hellebarde. Die Malerei wurde, allerdings nur im oberen Bereich, mit Speichel gereinigt.⁹⁵

Eine Aufnahme aus dem Jahr 1992 zeigt unten links einen kleinen Aufkleber mit der Inventarnummer. Dieser ist nicht mehr vorhanden.

⁹³ Die Dokumentation befindet sich in der Gemälde und Skulptur Werkstatt des BNM.

⁹⁴ Er ist flächig vorhanden, bis auf den oberen gereinigten Bereich im Himmel.

⁹⁵ GOS-Daten des BNM.



Abb. 68: Facings und noch vorhandener Aufkleber unten links

6.3 Erhaltungszustand

Neben Veränderungen durch ältere restauratorische Eingriffe unterlag die Tafel auch natürlichen Alterungsprozessen. Das Gemälde war durch die jahrelange Aufbewahrung im Depot leicht verstaubt. Alte Risse und ein inaktiver Schädlingsbefall im Bildträger schwächen das Tafelbild. In der Grundier- und Malschicht sind wenige neue Ausbrüche zu beobachten.

6.3.1 Bildträger

An allen vier Seiten und auf der Rückseite sind Ausfluglöcher eines Holzschädlings zu sehen. Vermutlich befinden sich viele Hohlräume unter der Grundier- und Malschicht.⁹⁶ Der Riss an der Hellebarde könnte durch darunter liegende Hohlräume entstanden sein. An dieser Stelle endet der große Keil, der vielleicht aus gleichen Gründen dort eingefügt wurde. Ob es damals zur Behandlung gegen den Holzschädling kam, ist nicht bekannt.

Die aufgeleimte Parkettierung verursacht kleinere Risse im Bildträger und in der Grundier- und Malschicht. Nach Simon Bobak⁹⁷ entstehen entlang der aufgeleimten Trägerleisten Risse und Sprünge im Bildträger, weil dort die größten Spannungen auftreten. Durch das starre Parkett wird die Bewegung des Holzes unterbunden. Die Einschubleisten waren zwar ursprünglich nicht angeklebt und beweglich, sind aber mit der Zeit verklemmt. Nur eine von den sieben horizontalen Einschubleisten ist heute leicht beweglich. In den Zwischenräumen der Parkettierung ist die Holztafel nicht abgedeckt. Somit wird eine deutlich unterschiedliche Aufnahme und Abgabe von Feuchte ermöglicht.⁹⁸ Es treten auch Risse auf, die durch das Parkett auf der Rückseite verdeckt werden. An anderen Stellen ist es nicht ersichtlich, ob der Riss durch den Bildträger oder nur durch die Grundier- und Malschicht verläuft. In einer Kartierung sind die verschiedenen Arten von Rissen dokumentiert (Abb. 68). Durch die Verwölbungen entsteht ein „Waschbretteffekt“.

An den Ecken der Holztafel ist Substanzverlust durch Bestoßungen festzustellen.

⁹⁶ Bei der Untersuchung mit Röntgenstrahlen war weder die Struktur des Bildträgers noch der Befall durch den Schädling sichtbar.

⁹⁷ BOBAK 1998, S. 372.

⁹⁸ SANDNER et al. 1990, S. 197.



Risse im Bildträger



vermutete Risse im Bildträger

Abb. 69: Kartierung der Risse

6.3.2 Grundier-, Mal- und Firnissschichten

Die Grundierung hat ein feines Craquelé, welches sich auch in der Malschicht abzeichnet. Darin befindet sich die oben beschriebene braun-schwarze Substanz. In der Malschicht ist zusätzlich ein feineres Craquelé vorhanden. In grünen und braunen Farbbereichen verläuft das Craquelé deutlich vertikal in Faserrichtung des Bildträgers. Im Himmel ist es ein Gittercraquelé und im Vergleich zu anderen Farbpartien stark ausgeprägt. In roten Bereichen, die vermutlich mit roten Farblacken lasiert sind, ist das Craquelé sehr breit und mit der braun-schwarzen Substanz gefüllt. Dies ist auch an nur kleinen Partien z.B. bei den Blutstropfen auf dem Körper Christi zu beobachten. Rechts des großen Keils ist ein diagonal verlaufendes, langes Spannungscraquelé zu sehen. Über dem Narr („6“) verlaufen durch die Hälfte der Tafel drei horizontale Craquelélinien. Am Baumkreuz des bösen Schächers verläuft ein alter Kratzer in der Malschicht. Er liegt unter den Firnissschichten.

Nur wenige neue Ausbrüche bis zum Bildträger oder zur Grundierungsschicht sind vorhanden. Es gibt kaum gelockerte Malschichtbereiche. Der Ausbruch am Fuß von Johannes war in der Aufnahme von 1992 bereits mit einem Facing abgedeckt. Die Oberfläche des Gemäldes wirkt besonders im unteren Drittel durch die vielen Kittungen ungleichmäßig. Die Malschicht ist im unteren Drittel und in Bereichen mit dunklen Pigmenten verquollen und verpresst. Durch frühere Maßnahmen ist die Malschicht an den damals hochstehenden Kanten der Farbschollen stark berieben. Die roten Farbbereiche sind schlecht erhalten und stark durchgerieben. Vor allem das untere Bilddrittel ist umfassend retuschiert. Der blaue Marienmantel erscheint verpresst und sehr dunkel. Eine solche Farbveränderung ins Dunkle wurde bei Azurit in Öl mehrfach beobachtet.⁹⁹ In wenigen Bereichen gibt es Stauchung der Grundier- und Malschicht.

Unter dem Mikroskop ist in allen Farbbereichen vereinzelt eine ungewöhnliche kleine, runde „Craqueléform“ festzustellen (Abb. 69). Diese Craquelékreise haben einen Durchmesser von ca. 1 mm. Einige Stellen, an denen sie beobachtet werden konnte sind z. B. in Marias Gesicht, beim weißen Pferd mit Federschmuck, am Lendentuch

⁹⁹ „Frequently thick layers of azurite in oil on easel paintings have become greenish or very dark and, in some cases, almost black especially when the pigment is not mixed with any other pigment. (...) The cause of this discoloration has not been established, and transformation to malachite does not appear to be the explanation.“ (ROY (Hrsg.) 1997, S. 27).

Jesu und im Himmel. Teilweise liegt auf den Rändern dieses runden Craquelés ein bräunliches Material auf.¹⁰⁰

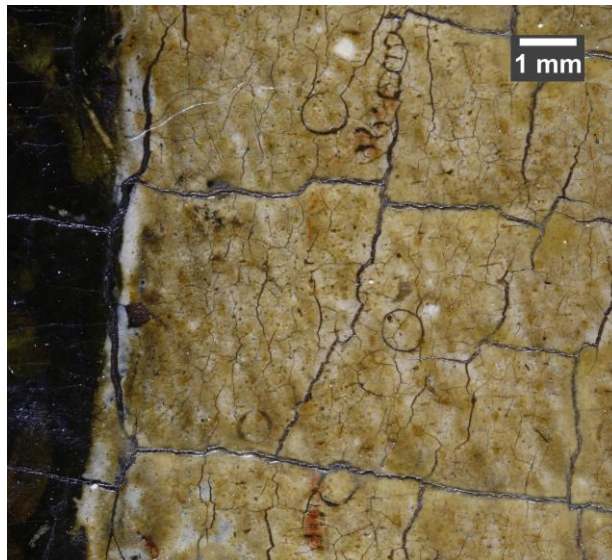


Abb. 70: rundes „Craquelé“ bei Christus

Reste älterer Überzüge sind stark vergilbt (Abb. 70). Der darüber liegende flächige Überzug ist nicht vergilbt und bildet ein eigenes feines Craquelé aus. Insgesamt beeinträchtigen diese Schichten das äußere Erscheinungsbild des Gemäldes erheblich. Viele Farben wirken stumpf. Blaue Farbflächen in der Malerei werden durch den gelben Überzug ins grünliche verschoben. Dies ist am blauen Mantel der Mutter Maria zu erkennen. Bei der Betrachtung mit ultraviolettem Licht wird der ungleichmäßige Auftrag des Firnisses sichtbar. Gefirnisst wurden auch die Grundiergrate und die ehemals vom Rahmenfalz verdeckten äußeren Holzflächen. Auf dem Firnis liegen vereinzelt Retuschen.

Im unteren Drittel kommen vereinzelt Flecken mit weißen Rändern vor (Abb. 71). Sie könnten von früheren Festigungs- oder Reinigungsmaßnahmen stammen.

¹⁰⁰ Wie es zu Stande kommt ist nicht eindeutig. An einer einzigen Stelle, findet sich ein kleiner Tropfen einer braunen Substanz (Bindemittel), der ein solches rundes Craquelé aufweist. Vielleicht lagen an diesen Stellen Tropfen auf, die durch die Trocknung genügend Spannung verursacht haben, um ein Craquelé entstehen zu lassen. An wenigen Stellen wurden runde Abplatzungen (gleiche Größe wie das Craquelé) im Firnis beobachtet. Vielleicht wurden diese braunen Tröpfchen nachträglich mechanisch entfernt.

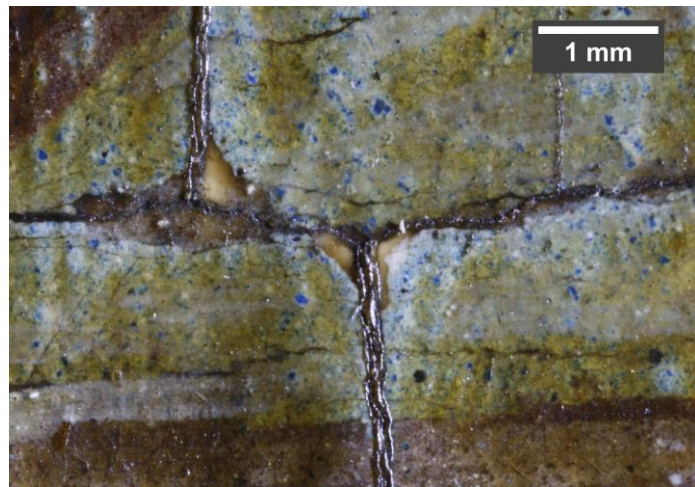


Abb. 71: Vergilbte Firnisreste

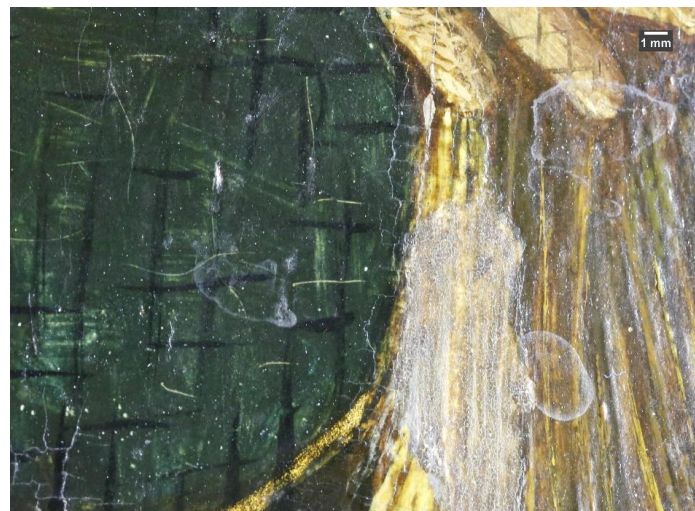


Abb. 72: weiße Flecken und farblich veränderte Retusche

7 Konzept für Konservierung/Restaurierung

Das Tafelbild wird nach der Untersuchung und Bearbeitung in die Dauerausstellung des Museums aufgenommen. Das Ziel einer Konservierung und Restaurierung an diesem Tafelbild ist, eine bessere Lesbarkeit der Darstellung zu erreichen und ein Monitoring der Schäden am Bildträger am neuen Standort durchzuführen.

7.1 Bildträger

Aufgrund der Größe des Eingriffs soll das Parkett trotz der Schäden am Bildträger (Risse und Waschbrettbildung) nicht abgenommen werden. Bei der Abnahme von Parkettsystemen besteht außerdem die Gefahr der sofortigen Rückverwölbung. Aufgrund der geringen Stärke des Bildträgers von 7–9 mm müsste die Rückseite wahrscheinlich mit einem alternativen Stützsystem verstärkt werden. Weiter schwächt ein inaktiver Befall eines Holzschädlings den Bildträger und würde eine solche Maßnahme erschweren. An der Hellebarde unter dem Kreuz Christi ist der Bildträger eingerissen und eingedrückt.¹⁰¹ Für das Tafelbild soll in der Dauerausstellung ein geeigneter Standort gefunden werden. Bei einem stabilen Museumsklima reicht es vorerst aus, die dokumentierten Risse zu beobachten.¹⁰² Bei Veränderungen an den Rissen könnten folgende Maßnahmen ergriffen werden: zum einen gibt es gute Erfahrungen¹⁰³ mit Ausgleichsparketten z.B. aus Balsaholz. Klötzchen oder Leisten werden für die leeren Zwischenräume passgenau hergestellt und ohne zu verkleben eingesetzt. Dadurch wird der ungleichmäßige Feuchteausgleich¹⁰⁴ an der Rückseite ausgeglichen und ungleichmäßiges Bewegen des Tafelbildes verhindert. Ein zusätzlicher Rückseitenschutz puffert Luftfeuchte- und Temperaturschwankungen ab. Zum anderen besteht die Möglichkeit das Tafelbild in einen Klimarahmen einzubauen und es somit vor Schwankungen der relativen Luftfeuchte und

¹⁰¹ Der Riss ist älter und wurde bereits gesichert.

¹⁰² Bei neuem Standortwechsel von Werkstatt in die Dauerausstellung kann ein wöchentliches Beobachten sinnvoll sein. Später kann das Gemälde im Rahmen der Sammlungspflege beobachtet werden.

¹⁰³ Beim Augustusburger Cranach-Altar wurden Balsaholzelemente in die Parkettierung eingesetzt (EISBEIN et al. 2009, S. 28).

¹⁰⁴ Zwischen den mit Parkett abgedeckten Stellen und den Zwischenräumen des Parketts.

Temperatur zu schützen.¹⁰⁵ Eine dritte Möglichkeit wäre die ursprünglich beweglichen Querleisten wieder gängig zu machen.¹⁰⁶

7.2 Grundier-, Mal- und Firnisschichten

Es sind nur wenige konservatorische Maßnahmen notwendig, weil die Grundier-, Mal- und Firnisschichten stabil sind. Es sind aber umfangreiche restauratorische Maßnahmen nötig, die auf eine ästhetische Veränderung abzielen und zur besseren Lesbarkeit der Malerei beitragen.

Eine Festigung erscheint als nicht notwendig, weil es keine losen Malschichtschollen gibt. Auch an den Ausbrüchen ist die Grundier- und Malschicht stabil. Bevor mit restauratorischen Maßnahmen begonnen wird, sollte die braun-schwarze Substanz, die sich in Grundier- und Malschicht befindet, näher untersucht werden und über ihre Auswirkungen recherchiert werden.¹⁰⁷ Handelt es sich bei diesem Material tatsächlich um Kopaiva, dann sollten Feuchtigkeit und Wärme nicht verwendet werden.¹⁰⁸ Eine Aktivierung von Vermischungen der Mal- und Firnisschichten, wie sie bei den mit weichmachendem Kopaivabalsam behandelten Oberflächen durch Restaurierungsmaßnahmen auftreten können, muss ausgeschlossen werden.¹⁰⁹

Erst nach Auswertung der braun-schwarzen Substanz können Proben zur Oberflächenreinigung des losen und festgebundenen Schmutzes erfolgen. Staub zieht weiteren Schmutz an, bindet Feuchtigkeit, kann Nährboden für Mikroorganismen sein und sollte deshalb nicht auf einer Oberfläche bleiben. Zusätzlich würde eine Oberflächenreinigung zur besseren Lesbarkeit beitragen. Der lose Schmutz kann oft durch trockene Reinigung entfernt werden. Pinsel und verschiedene Trockenschwämme finden hierzu Verwendung.¹¹⁰ Der festgebundene Schmutz hingegen kann oft nur mit wässriger Oberflächenreinigung beseitigt

¹⁰⁵ Möglicherweise wäre ein Klimarahmen schwerer als ein Ausgleichparkett aus dem leichten Balsaholz.

¹⁰⁶ Diese Maßnahme würde einen größeren Eingriff, als die zwei ersten Vorschläge, bedeuten. Beim Bearbeiten der Querleisten können Spannungen und Vibrationen, die gefährlich für die dünne Tafel sind, auftreten.

¹⁰⁷ Durch eine Bindemittelanalyse könnte das Material analysiert werden.

¹⁰⁸ Kopaiva kann in „spezielle Wechselwirkungen“ mit Wasser treten und unter Erwärmung das gesamte Gefüge erweichen (SCHMITT 1990, S. 61).

¹⁰⁹ Im Querschliff 1 sieht die oberste Malschicht (Lasur?) gequollen und stark beschädigt aus.

¹¹⁰ Bei Beginn der Untersuchung wurde die Vorder- und Rückseite der Tafel mit einem weichen Pinsel bereits abgestaubt.

werden.¹¹¹ Auch die mit Speichel¹¹² gereinigte Fläche sollte wässrig nachgereinigt und die Flecken mit weißen Rändern entfernt werden. Wenn tatsächlich Kopaiva analysiert werden sollte, wird eine wässrige Oberflächenreinigung allerdings problematisch.

Eine Abnahme der vergilbten Firnisreste würde zwar zur besseren Lesbarkeit des Tafelbildes beitragen, wäre aber aufgrund der großen Anzahl der Retuschen unter dem Firnis, eine sehr umfangreiche Maßnahme, falls die Retuschen vom verwendeten Lösemittel mitangelöst werden. Es würde auch bedeuten, dass der über den alten Firnisresten liegende, noch nicht vergilbte, flächige Firnis abgenommen werden müsste. Er ist zwar dick aufgetragen worden und bildet ein eigenes Craquelé, zeigt aber noch keine Gefahr der Abplatzung. Ein Abnehmen der Retuschen würde bedeuten, große Stellen, wie die linke Seite von Christus und den „Ewigen Juden“ wieder neu retuschieren zu müssen. Die alten Retuschen sind allerdings gut ausgeführt und integrieren sich in die Umgebung. Die Abnahme der alten Firnisreste bei der bereits verputzten und beschädigten Malerei, sollte daher vorerst vermieden werden. Weiter könnte die Malschicht, aufgrund der vielen früheren Maßnahmen, besonders sensibel auf Lösemittel reagieren.

Das Wachs, welches für die Festigung von Fehlstellen und Rissen verwendet wurde, sollte reduziert, neue Ausbrüche gekittet und retuschiert werden. Die farblich veränderten Retuschen unter der Hand des „Ewigen Juden“ und im Gras unten links, heben sich von der Umgebung ab und sollten abgenommen und neu retuschiert werden.

¹¹¹ Verwendung von Pasten und Gelen bietet sich an, weil sie tiefes Eindringen der verwendeten Lösemittel in die Grundier- und Malschicht vermeiden und im Vergleich zur Behandlung mit Wattestäbchen die mechanische Belastung auf der Oberfläche vermindert wird.

¹¹² Speichel kann Fliegen anziehen und als Nährboden für Mikroorganismen dienen.

8 Fazit

Die Arbeit stellt kunsthistorische und kunsttechnische Untersuchungsergebnisse an einem spätmittelalterlichen Tafelbild vor und beschreibt die späteren Veränderungen und den Erhaltungszustand. Abschließend folgen Anmerkungen für ein Konservierungs- und Restaurierungskonzept.

Die Volkreiche Kreuzigung auf dem Kalvarienberg zeigt insgesamt 27 Personen und 13 Tiere. Neben den traditionell dargestellten Personen – Christus, Maria und Johannes – sind unter anderem die zwei Schächer, drei weitere Marien, der bekennende Hauptmann, der „Ewige Jude“, Soldaten und Juden gemalt. Im Hintergrund ist die Stadt Jerusalem dargestellt. Die oft auf Kreuzigungsszenen vorkommende Figur des Longinus, der die Seite Christi mit einem Speer öffnet, fehlt. Infrarotaufnahmen zeigen einen Speer, der von der Wunde Christi zur unter dem Kreuz stehenden Personengruppe geht. Die Darstellung von Longinus war daher wohl ursprünglich geplant, wurde bei der Ausführung des Tafelbildes aber verworfen. Es fehlen auch Stephaton, der Christus einen Essigschwamm reicht, und Soldaten, die um das Gewand Christi wüfeln. Auffällige Detailszenen sind balgenden Hunde, aufwendige Kleidung und verschiedene Kopfbedeckungen.

Durch den Vergleich mit anderen mittelalterlichen Gemälden und Stichen, lassen sich viele Ähnlichkeiten aufdecken. Auffällig sind die Übereinstimmungen einiger Figuren und der Stadt Jerusalem mit Motiven in Martin Schongauers Stichen und im Reisebericht „peregrinatio in terram sanctam“ des deutschen Klerikers Bernhard von Breidenbach. Die Vergleichsbeispiele belegen starke Einflüsse der „Donauschule“ und erlauben eine Datierung in die Zeit um 1510/ 20. Denkbar ist, dass sich noch weitere Vorlagen für die Figuren finden ließen, beispielsweise für die zwei sich gegenüberstehenden Ritter rechts im Bild oder für die Marien.

Im kunsttechnischen Teil der Arbeit konnte mit unterschiedlichen Methoden der Aufbau des Tafelbildes untersucht werden. Die Holzartenbestimmung führte zu keinem eindeutigen Ergebnis. Von den fünf möglichen Holzarten ist Linde die am häufigsten wissenschaftlich nachgewiesene Holzart für Tafelgemälde, dennoch sind die anderen Holzarten nicht ganz auszuschließen. Es wurden zwei etwa gleich breite Bretter als Bildträger verwendet. Unter infraroten Strahlen war die Unterzeichnung sichtbar. Verwendet wurde ein schwarzes, sowohl breit als auch schmal zeichnendes

Medium. Die größte Abweichung zwischen Entwurf und Ausführung ist der runde Hut in der Unterzeichnung der Person rechts neben dem „ewigen Juden“. Stattdessen wurde eine spitze Kapuze gemalt, die sich in Schongauers Stichen exakt wieder finden lässt. Es werden zwei Grundierungsschichten vermutet. Die Malschicht ist ein- bis mehrschichtig aufgebaut. Aufgrund der fein vertriebenen Malweise ist Öl als Bindemittelbestandteil denkbar. Nennenswert sind die verschiedenen Rottöne, die aus dem unterschiedlichen Farbschichtenaufbau weniger Pigmente resultieren.

Durch zahlreiche Maßnahmen in der Vergangenheit und natürliche Alterungsprozesse erlitt das Tafelbild große Veränderungen und Verluste der originalen Substanz. Der Bildträger wurde entweder von seiner Rückseite abgesägt oder gedünnt, bevor zwei Keile eingesetzt wurden. Außerdem wurde das Format der Tafel verändert. Abschließend wurde ein Flachparkett auf die Rückseite aufgeleimt. Viele alte Fraßgänge eines Holzschädlings schwächen den Bildträger in seiner Gesamtheit.

Nach mehreren Firnisabnahmen wurde die Grundier- und Malschicht mit einer heute braun-schwarz erscheinenden Substanz behandelt. Diese Maßnahme führt vermutlich zu Blasenbildung und Abplatzungen der Kittstellen. Darüber hinaus wurde die Grundier- und Malschicht durch diese Behandlung teilweise stark berieben und irreversibel beschädigt, denn diese weichmachende Substanz ist aus den Tiefen der Grundier- und Malschicht nicht mehr entfernbar. Das Aussehen, die immer noch weiche Konsistenz des Materials und die Behandlung weiterer Gemälde des Museums mit Kopaivabalsam, lassen die Verwendung dieses Materials vermuten. Wichtig für die weitere Behandlung des Tafelbildes ist es das Material zu analysieren. Sollte es sich dabei tatsächlich um Kopaiva handeln, sollte Wasser und Hitze bei der Oberflächenreinigung vermieden werden.

In einer weiteren Phase wurde die Malschicht umfassend retuschiert. Es folgten Kittungen mit Retuschen am großen Keil¹¹³, entlang alter Risse und im unteren Bilddrittel. Eine Strichretusche auf originaler Malerei liegt unter anderem auf den folgenden Bereichen: dem Himmel, Gesichter der heiligen Frauen und dem „Ewigen Juden“. Die unterschiedlichen Retuschen wurden kartiert. Über den Retuschen liegt eine dicke Firnisschicht. Spätere Retuschen im unteren Bilddrittel grenzen sich heute

¹¹³ An dieser Stelle sind die oben genannten Maßnahmen am Bildträger einzuordnen.

farblich von der Umgebung ab. Sie sollten vor der Aufnahme in die Dauerausstellung besser integriert werden. Durch die Verwendung von Wachs für die Festigung loser Malschichten ist die Verwendung wässriger Bindemittel für kommende Behandlungen erschwert.

Wird das Tafelbild in die Dauerausstellung aufgenommen, sollte ein geeigneter Standort in der Sammlung gefunden werden. Der dünne Bildträger ist vermutlich gegenüber Schwankungen der Luftfeuchte und Temperatur sensibel. Für die Vermeidung neuer Ausbrüche sind regelmäßige Kontrollen am neuen Standort und ein Rückseitenschutz zu empfehlen.

Fotodokumentation



Abb. 73: Die „Volkreiche Kreuzigung“, BNM

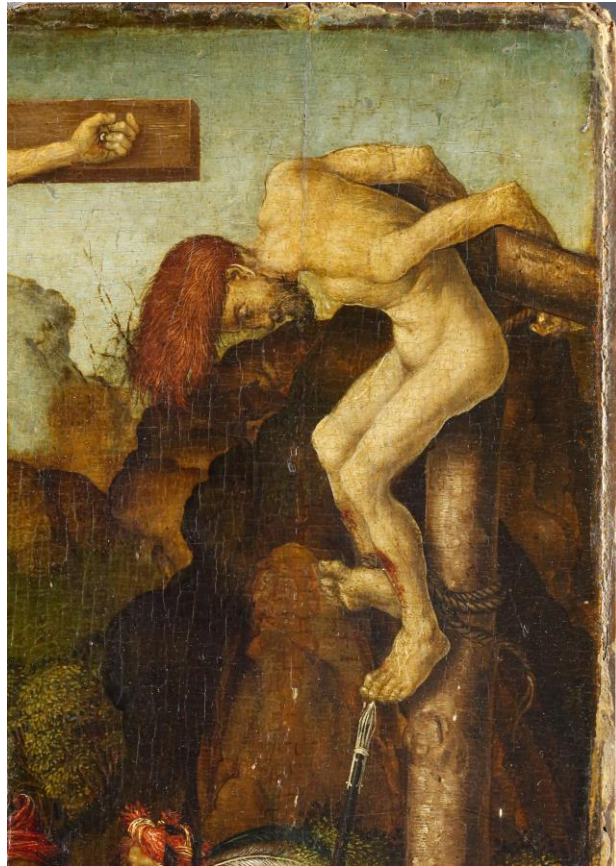


Abb. 74: Der böse Schächer

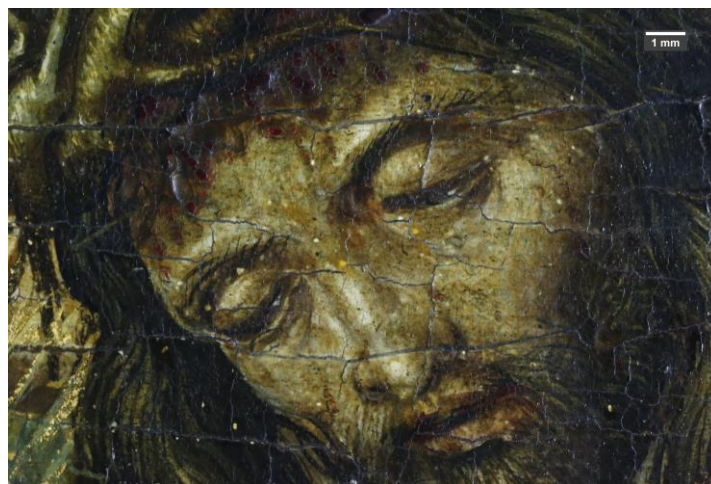


Abb. 75: Gesicht Christi

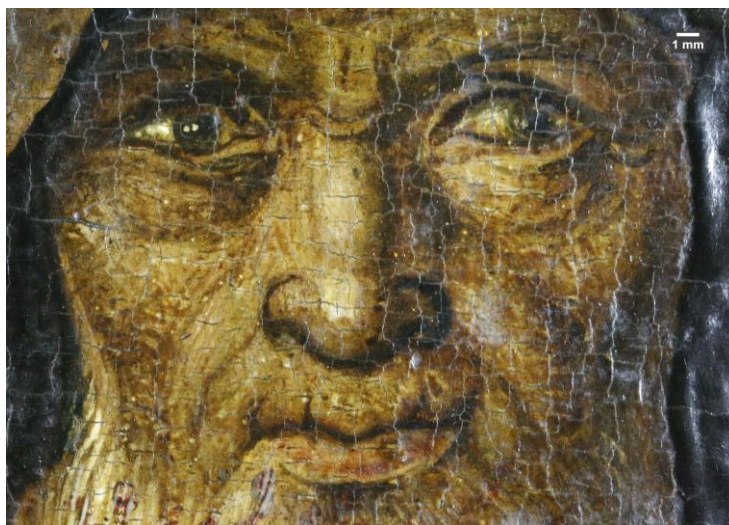


Abb. 76: Gesicht „Mann mit spitze Kaputze“

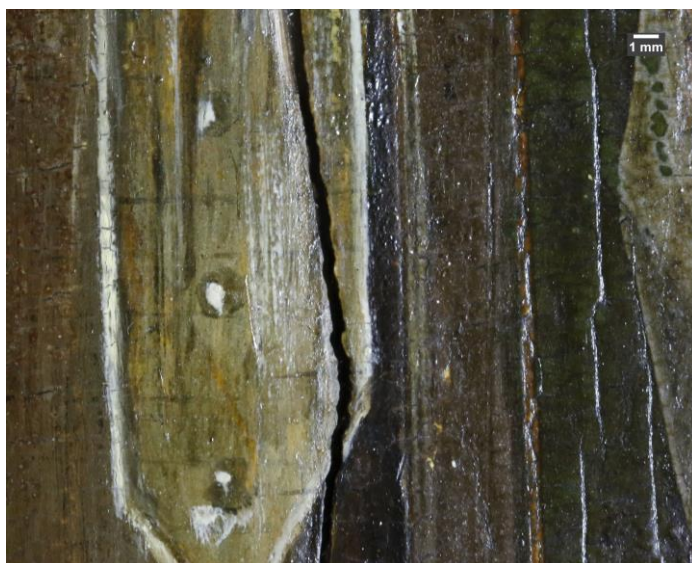


Abb. 77: Riss an der Hellebarde

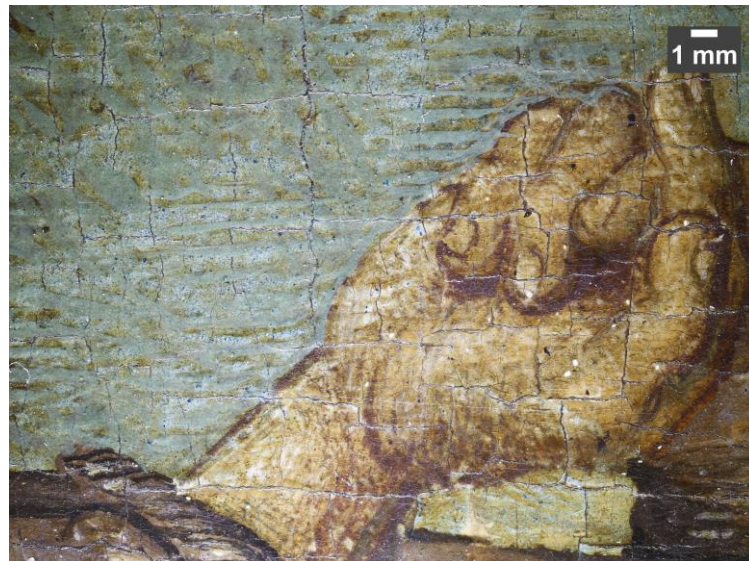


Abb. 78: Hand des guten Schächers



Abb. 79: Unterer Bildrand, Kittung auf originaler Malschichtscholle

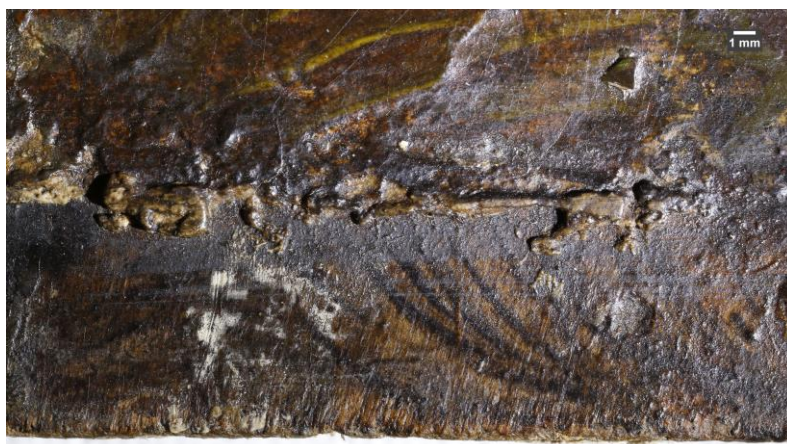


Abb. 80: schwarze Malerei auf Holz (spätere Zutat)

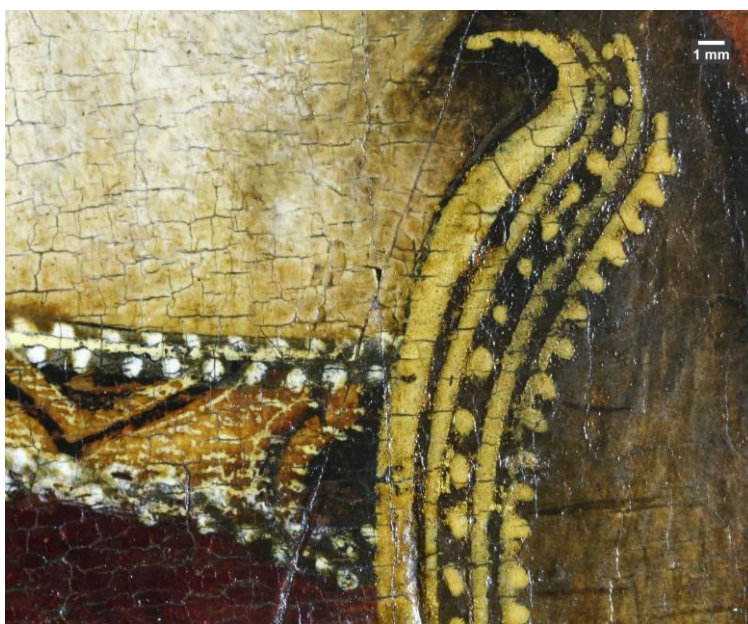


Abb. 81: Borte am Kleid und Mantel der stehenden Maria mit Hennin

Abbildungsnachweis

Ab. 3: Matthias Weniger, BNM

Ab.4:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Rogier_van_der_Weyden%2C_Netherlandish_%28active_Tournai_and_Brussels%29_-_The_Crucifixion%2C_with_the_Virgin_and_Saint_John_the_Evangelist_Mourning_-_Google_Art_Project.jpg, aufgerufen am 31. Mai 2015

Ab. 5: STANGE; ROSSACHER 1971

Ab. 6: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1152>, aufgerufen am 29. Mai 2015

Ab. 7: Matthias Weniger, BNM

Ab. 8 und 9: KEMPERDICK 2004, S. 91

Ab. 11, 12, 16, 18, 20, 21:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7d/Martin_Schongauer_-_Christ_Bearing_His_Cross_-_Google_Art_Project.jpg, aufgerufen am 14. Juni 2015

Ab. 14: KEMPERDICK 2004, S. 106

Ab. 15: KEMPERDICK 2004, S. 105

Ab. 24, 26, 29: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ink/content/pageview/4194634>, aufgerufen am 3. Juni 2015

Ab. 30: KEMPERDICK 2004, S. 108

Ab. 31: <https://de.wikipedia.org/wiki/Columba-Altar#/media/File:Kolumbanaltar.JPG>, aufgerufen am 3. Juni 2015

Abb. 33: Matthias Weniger, BNM

9 Literatur

Bayerisches Nationalmuseum: Ausstellung Altmünchener Tafel-Gemälde des XV. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum, München 1909

BLASIUS, FRIEDERIKE: Bildprogramm und Realität, Untersuchungen zur oberrheinischen Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts am Beispiel der „Karlsruher Passion“, Frankfurt am Main 1986

BOBAK, SIMON: a flexible Unattached Auxiliary Support, in: DARDES, KATHLEEN; ROTHE, ANDREA (Hrsg.): The structural conservation of panel paintings, Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, 24 - 28 April 1995, Los Angeles 1998

EISBEIN, MANFRIED; KEMPE, OLAF; LÖTHER, THOMAS; WEIß, BJÖRN: Die Bildträgerkonservierung und statische Sicherung des Augustusburger Cranach-Altars, in: VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut. Heft 2, Bonn 2009

LEVENTON, MELISSA; TAUBERT, ANNE (Hrsg.): Kostüme Weltweit, Das illustrierte Nachschlagewerk der Bekleidung, vom Altertum bis ins 19. Jahrhundert, Bern 2009

NICOLAUS, KNUT: DuMonts Handbuch der Gemäldekunde, Gemälde erkennen und bestimmen, Köln 2003

POESCHEL, SABINE: Handbuch der Ikonographie, Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005

RIESE, BRIGITTE: Seemanns Lexikon der Ikonografie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005

ROTH, ELISABETH: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters, Berlin 1967

ROY, ASHOK (Hrsg.): Artists' Pigments, A Handbook of Their History and Characteristics, Washington, DC 1997

SACHS, HANNELORE; BADSTÜBNER, ERNST; NEUMANN, HELGA: Wörterbuch der christlichen Ikonographie, Regensburg 2004 / 2005

SANDNER, INGO, et al.: Konservierung von Gemälden und Holzskulpturen, München 1990

SCHILLER, GERTRUD: Ikonographie der christlichen Kunst, Die Passion Jesu Christi,
Gütersloh 1968

SCHMITT, SIBYLLE: Das Pettenkofersche Regenerationsverfahren, in: Zeitschrift für
Kunsttechnologie und Konservierung, (4) 1990. H. 1. S. 30–76

SEIBERT, JUTTA: Lexikon christlicher Kunst, Freiburg im Breisgau 2002

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

STANGE, ALFRED; ROSSACHER, KURT (Hrsg.): Rueland Frueauf d. J., Ein Wegbereiter
der Donauschule, Salzburg 1971

THIEL, ERIKA: Geschichte des Kostüms, Die europäische Mode von den Anfängen
bis zur Gegenwart, Berlin 1990

Anhang

- Anlagen zum Tafelbild aus den Unterlagen des Museums
- Probenprotokoll (Querschliffe und Holzartenbestimmung)
- Kartierung von Ina Triller 1992

Der Ausstellungskatalog des BNM von 1909 beschreibt die Holztafel:

„13. Kreuzigung Christi. Im Mittelgrund die drei hochragenden Kreuze mit Christus und den beiden Schächern. Davor links Johannes mit den heiligen Frauen, hinter ihnen Longinus mit Bewaffneten. Rechts der Feldhauptmann zu Pferd und Kriegsvolk. Im Vordergrund ein bärtiger Mann mit Turban. Links spielende Hunde. Im Hintergrund Landschaft mit Jerusalem. - Rückseite abgesägt.

Bayerisches Nationalmuseum.

Lindenholz. 86,5 h., 56 br. Aus Benediktbeuren (?). Gehört mit dem vorhergehenden Bild in eine engere Gruppe. - Gegen 1500. - Gemäldekatalog des Bayerischen Nationalmuseums Nr. 64.“¹¹⁴

Eine ähnliche Beschreibung findet sich im Gemäldekatalog des BNM von 1908.¹¹⁵

„Oberbayerisch gegen 1500. 64 (XVIII). Kreuzigung Christi. Im Mittelgrund die drei hochragenden Kreuze mit Christus und den beiden Schächern. Davor links Johannes mit den heiligen Frauen, hinter ihnen Longinus mit Bewaffneten. Rechts der Feldhauptmann zu Pferde und Kriegsvolk. Im Vordergrund ein bärtiger Mann mit Turban. Links spielende Hunde. Im Hintergrund Landschaft mit Jerusalem. Rückseite abgesägt. – Abbildung

Lindenholz. 86,5 h., 56 br. – Aus Benediktbeuren (?). Stilistisch nahestehend der Kreuzigung (Nr. 50) in Schleißheim.“

¹¹⁴ Bayerisches Nationalmuseum 1909, S. 13.

¹¹⁵ VOLL, KARL; BRAUNE, HEINZ; BUCHHEIT, HANS: Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums, München 1908, S. 22.

Probenprotokoll

Es wurden drei Proben (Q1, Q2 und Q3) aus der Malerei entnommen. Für die Holzartuntersuchung wurde eine Holzprobe entnommen.

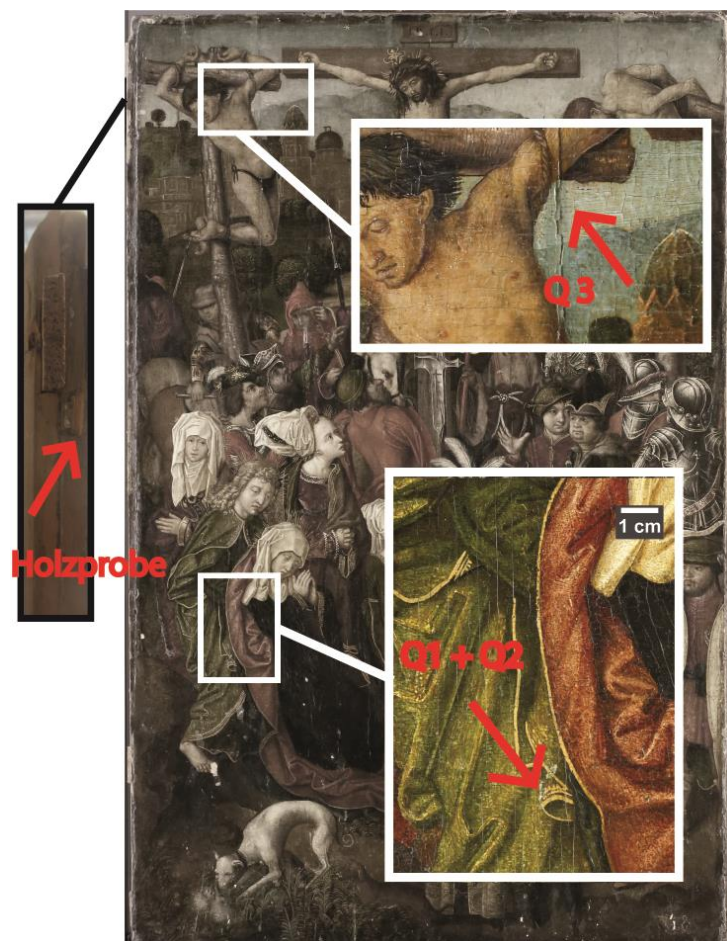


Abb. 82: Kartierung der Probenentnahmestellen

Querschliffe

Die Querschliffe Q1, Q2 und Q3 wurden gefertigt um die wulstartig aus dem Craquelé wachsende braun-schwarze Substanz besser zu lokalisieren, zu sehen wie tief sie in der Grundierungs- und Malschicht eindringt und ob sie diese Schichten beeinflusst.

Aus folgenden Stellen wurden die Proben entnommen (s. Kartierung):

Q1: grüner Mantel Johannes, Farbscholle war in Fehlstelle fixiert

Q2: grüner Mantel Johannes, Farbscholle war in Fehlstelle fixiert

Q1 und Q2 wurden aus der gleichen Fehlstelle entnommen, zeigen aber unterschiedlichen Schichtenverlauf

Q3: Blaue Malschicht im Himmel

Im Himmel wächst die braun-schwarze Substanz aus dem Craquelé wulstartig heraus. Die Probe wurde samt wulstartigem Craquelé entnommen. Die Probe ist beim Einbetten am Craquelé (Mitte der Probe) auseinander gefallen. Das mit der braun-schwarzen Substanz gefüllte Craquelé ist im Querschliff dennoch sichtbar.

Die Proben wurden in Technovit 2000LC[®] eingebettet und mit Micro[®]Mash poliert. Die Querschliffe wurden unter sichtbarem Licht und UV-Strahlung betrachtet.

Querschliff Q1 (Mantel Johannes):

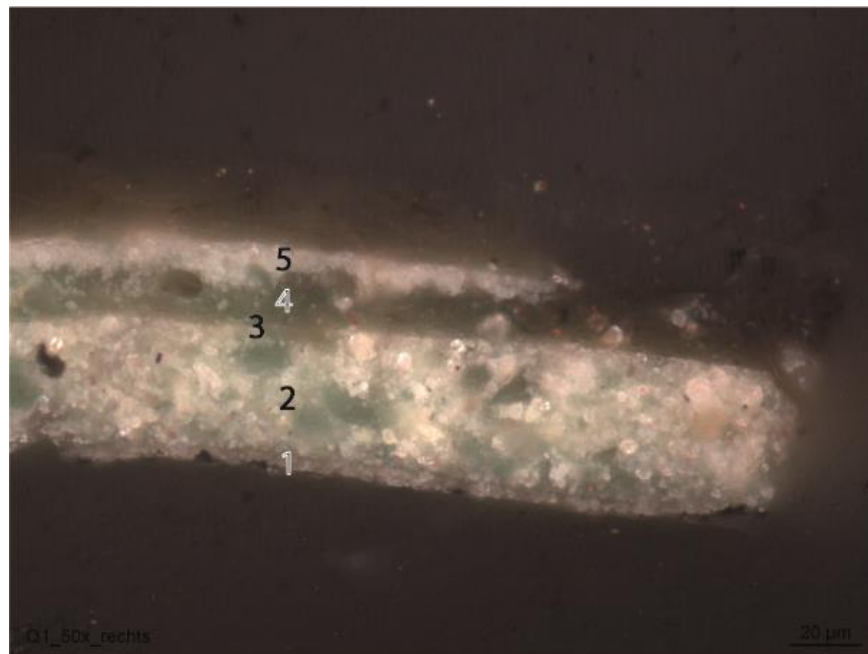


Abb. 83: Q1

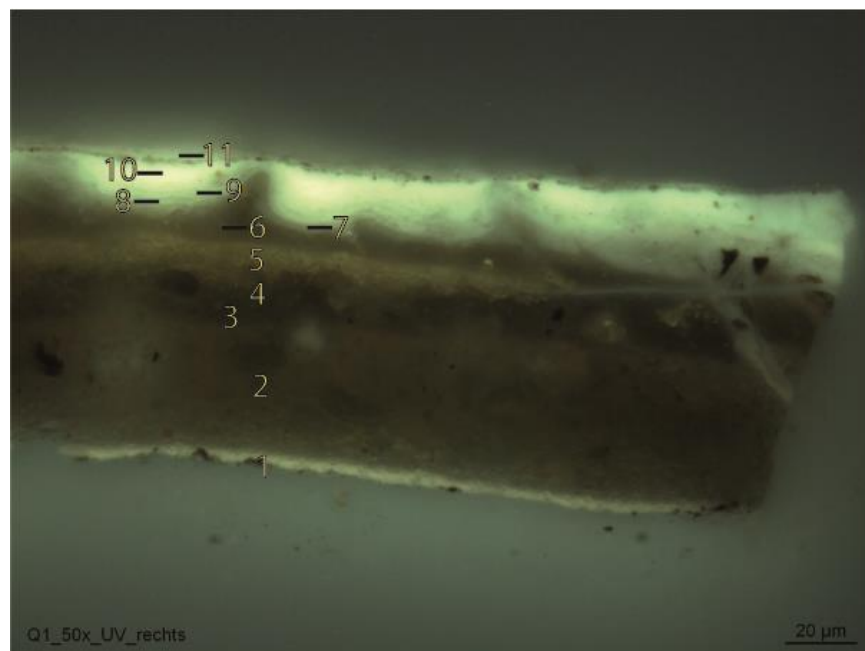


Abb. 84: Q1 in UV

Tabelle 2: Beschreibung der Schichten im Querschliff 1

Schicht	sichtbares Licht	UV-Strahlung	Auswertung
11	transparent	hell gelb	5. („leimhaltige“?) Überzug
10	ca. 11 µm dicke transparente Schicht	weiß	4. Überzug mit Schmutzschicht
9	ca. 2,2 µm dünne transparente Schicht	grünlich	3. Überzug mit dünner Schmutzschicht
8	ca. 1,8 µm dünne transparente Schicht	grünlich	2. Überzug mit dünner Schmutzschicht
7	transparent	braun	1. Überzug (läuft in die darunter liegenden Malschichten hinein)
6	transparent	dunkel braun	Lasur? Angegriffen?
5	weiße Pigmente	gelb-braun	weiße Malschicht
4	grüne und weiße Pigmente	braun	hell-grüne Malschicht
3	dünne braune Schicht	Keine Fluoreszenz	bindemittelreiche Trennschicht?
2	grüne, weiße, gelbe Pigmente	braun	grüne Malschicht
1	weiße Pigmente	weiß	weiße Malschicht

Querschliff Q2 (Mantel Johannes)

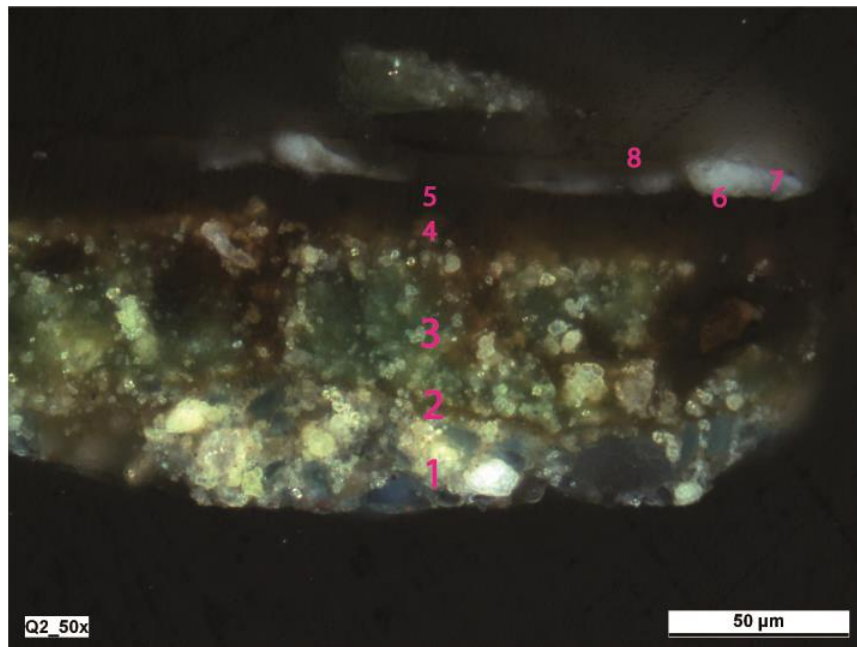


Abb. 85: Q2

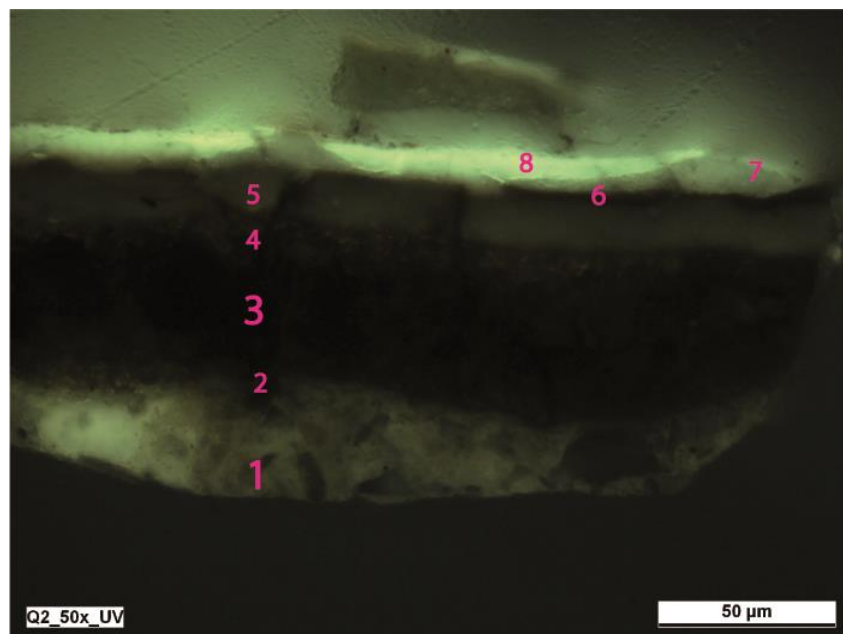


Abb. 86: Q2 in UV

Tabelle 3: Beschreibung der Schichten im Querschliff 2

Schicht	sichtbares Licht	UV-Strahlung	Auswertung
8	transparent	grünlich	Überzug mit wenig Schmutz
7	weiß; nur partiell vorhanden	leicht weiß	Retusche?
6	transparent	dunkel braun	Überzug? Geht in das Craquelé von Schicht 5 und 4 hinein
5	transparent	leicht weißlich	Lasur?
4	braune Schicht	leicht dunkel gelb	Lasur?
3	grüne und weiße Pigmente	keine Fluoreszenz	grüne Malschicht
2	dünne braune Schicht	keine Fluoreszenz	bindemittelreiche Trennschicht?
1	weiße und blaue Pigmente	weiß (Pigmente keine Fluoreszenz)	weiß-blaue Malschicht

Querschliff Q3 (Himmel)

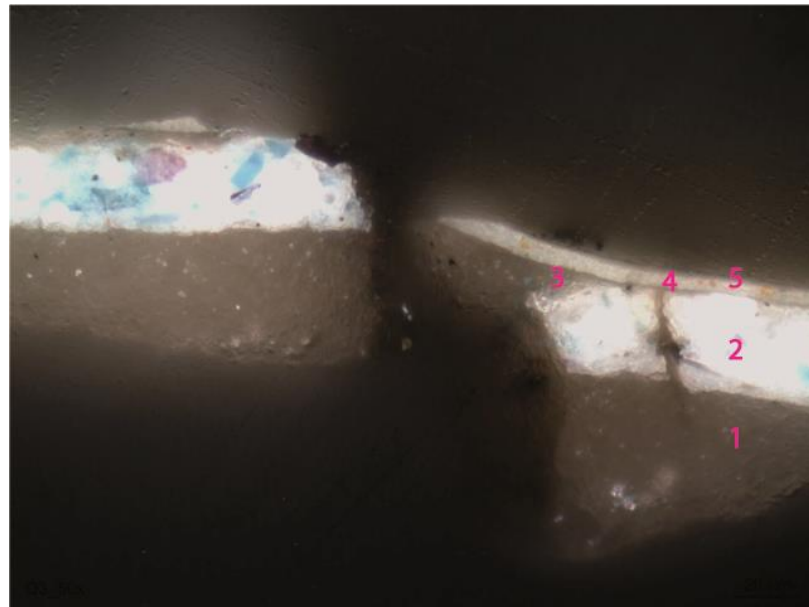


Abb. 87: Q3

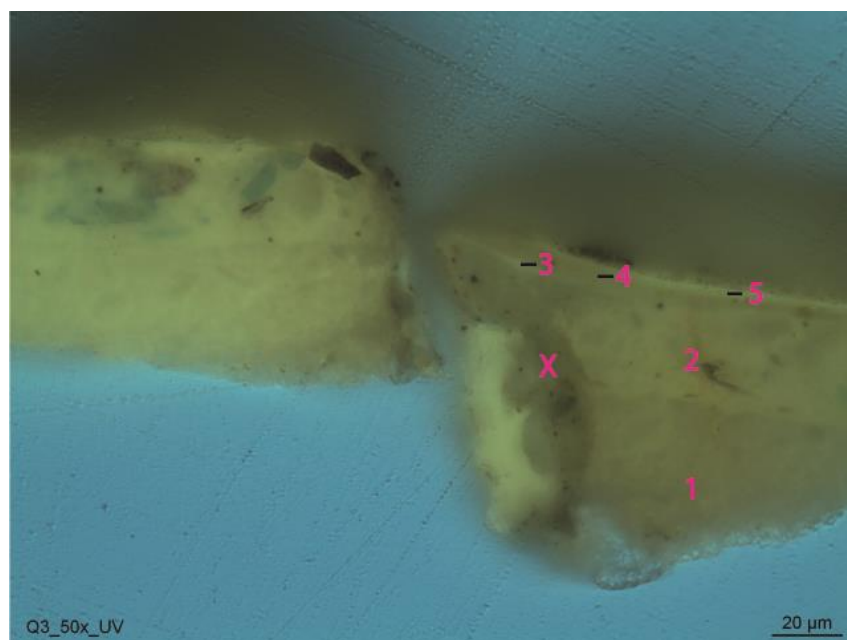


Abb. 88: Q3 in UV

Tabelle 4: Beschreibung der Schichten im Querschliff 3

Schicht	Beschreibung sichtbares Licht	Beschreibung UV-Strahlung	Auswertung
X	transparent	grau	braun-schwarze Substanz die „wulstartig“ im Craquelé liegt. Sie umschließt Schicht 3?
5	transparent	weiß	2. Überzug mit Schmutzschicht
4	weiß mit vereinzelt orangen Pigmenten	grau	Retusche?
3	transparent	weiß	1. Überzug (Geht in das Craquelé von Schicht 2 hinein)
2	weiße, blaue und violette Pigmente	grau (Pigmente keine)	weiß-blaue Malschicht
1	weiße Schicht	grau	Grundierung

Anmerkung: Die Fluoreszenz wird bei diesem Querschliff von einem miteingebettetem Beschriftungspapier beeinflusst.

Holzartenbestimmung

Die Holzartenbestimmung wurde mit Hilfe von Gabriele Ehmcke am Institut für Holzforschung, TU München, am 24. Juni und 2. Juli 2015 durchgeführt. Aus der entnommenen Probe¹¹⁶ wurden Quer-, Radial- und Tangentialpräparate angefertigt. Das Programm „Intkey“¹¹⁷ wurde zur Bestimmung der Holzart herangezogen.

Zuerst wurde im Programm die geografische Verbreitung „Europa“ ausgewählt. Im Querschliff waren die Gefäße deutlich erkennbar, die nur bei Laubbäumen vorkommen. Die Zerstreutporigkeit des Holzes war ein weiteres Merkmal, welches genau zu erkennen war.

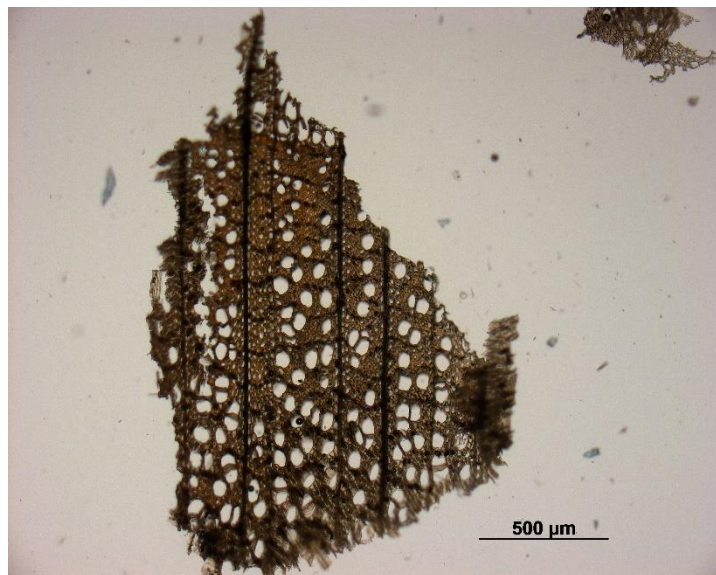


Abb. 89: Querschnitt

Im Tangentialschnitt war ein weiteres Merkmal gut sichtbar. Die Gefäßverdickung der untersuchten Holzart ist spiralförmig (Pfeil 1 auf Abb. 2).

¹¹⁶ Die dafür verwendete Probe (siehe Kartierung im Anhang) wurde aus der linken oberen Ecke seitlich, 6 cm von oben, entnommen.

¹¹⁷ Version 5.11 für Windows.

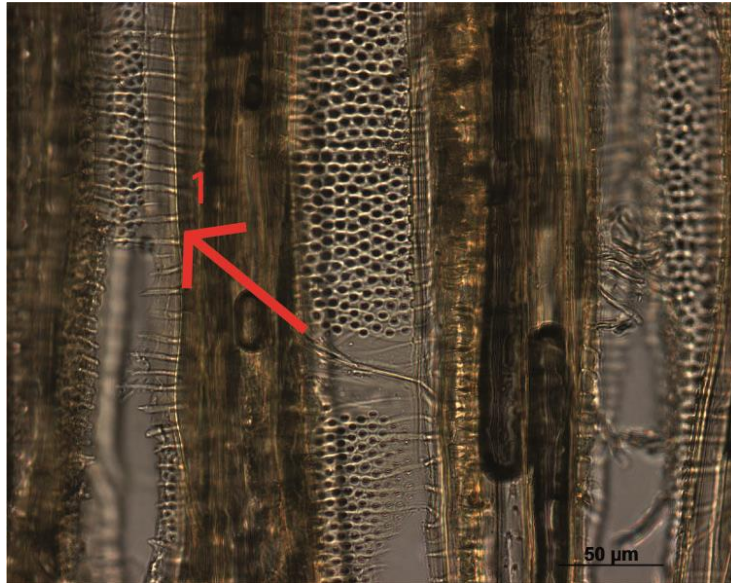


Abb. 90: Spiralförmige Gefäßverdickung im Tangentialschnitt

Diese Merkmale besitzen insgesamt zehn verschiedene Laubhölzer, die nun weiter unterschieden werden mussten. Unter dem Mikroskop zeigte die Holzart:

- Vorhandene Holzstrahlen, Anzahl pro mm: 5–6 (Pfeil 2 auf Abb. 3)
- einfache Gefäßdurchbrechung (Pfeil 3 auf Abb. 3)
- Durchmesser (vertikal) der Gefäßstüpfel 5–7 µm (Pfeil 4 auf Abb. 3)
- Fasertüpfel deutlich behöhft



Abb. 91: Fünf Holzstrahlen pro µm

Das Programm zeigte nach diesen Eingaben fünf mögliche Holzarten: Lindenholz (*Tilia* spp.), Vogelbeere (*Sorbus aucuparia* L.), Elsbeere (*Sorbus torminalis*), Birnbaum (*Pyrus communis* L.) und Erdbeerbaum (*Madroño*, *Arbutus* spp.).

Diese Holzarten sind wegen der geringen Größe und des Alters der Probe nicht weiter zu unterscheiden. Lindenholz fand im deutschsprachigen Raum breite Verwendung für mittelalterliche Tafelbilder. Der Erdbeerbaum kommt nur im Mittelmeerraum vor und ist eher unwahrscheinlich. Die anderen Holzarten können nicht ganz ausgeschlossen werden.

Kartierung von Ina Triller 1992:



Abb. 92: Kartierung von 1992