

BERCHTESGADEN EHEMALIGE STIFTSKIRCHE
ST. PETRUS UND
JOHANNES DER TÄUFER
MITTELALTERLICHER
KRUFIXIFUS MIT
BEWEGLICHEN ARMEN
2023



BERCHTESGADEN EHEMALIGE STIFTSKIRCHE
ST. PETRUS UND
JOHANNES DER TÄUFER
MITTELALTERLICHER
KRUFIXUS MIT
BEWEGLICHEN ARMEN
2023



BERCHTESGADEN, STIFTSKIRCHE ST. PETRUS UND JOHANNES DER TÄUFER, WESTFASSADE

BERCHTESGADEN IM MITTELALTER

Zu Beginn des 12. Jahrhunderts stifteten die Grafen von Sulzbach das Augustinerchorherrenstift St. Petrus und Johannes der Täufer. Das hochadelige Geschlecht hatte über Heiratsbeziehungen Besitzungen im Raum Berchtesgaden erworben, die Besetzung erfolgte vom Augustinerchorherrenstift Rottenbuch aus. Aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Konditionen siedelten die Chorherren zunächst in das damals neu gegründete Chorherrenstift Baumburg über, kehrten aber auf Veranlassung des Grafen Berengar zurück und erwirkten ein stabiles Wirtschaftswachstum unter Verwendung vorhandener Bodenschätze, vor allem durch Rodung und Holzwirtschaft sowie durch die Einnahmen aus dem Salz- und Schürfregal. Dieses einträgliche Gebiet umfasste ab den 20er Jahren des 12. Jahrhunderts weitgehend die Größe, die das Territorium als Fürstpropstei (ab 1559) besitzen sollte, wobei die Grenzziehung zu Salzburg bisweilen schwankte. Mit der Erlangung des Blutgerichts am Ende des 13. Jahrhunderts (1294) wurde schließlich der Weg des Stifts zu einem reichsunmittelbaren Territorium besiegelt und es verfestigte sich im Laufe des 14. Jahrhunderts weiterhin. Um 1380 wurde es zur Reichsprälatur erhoben und war mit einem Sitz im Reichstag vertreten.¹ Das 14. Jahrhundert brachte auch die erste Nennung des Marktes Berchtesgaden mit sich (1328), zudem war der Chor der Klosterkirche um die Wende zum 14. Jahrhundert umgestaltet worden.²



BERCHTESGADEN, STIFTSKIRCHE ST. PETRUS UND JOHANNES DER TÄUFER, INNENANSICHT NACH OSTEN

Aus dem Reichtum der wirtschaftlichen Ressourcen (Salz, Metall, Holz) hatte sich bereits im 12. Jahrhundert eine stete Differenz zwischen dem bayerischen Herzogtum und dem Erzbistum Salzburg entwickelt, die sich im 14. Jahrhundert hinsichtlich des Salzhandels von beiden Seiten verschärfte und in einem Schisma um 1380 endete. Der Grund und Boden des Stifts war mit seiner Gründung der römischen Kurie unterstellt worden (Temporalien), die geistliche Jurisdiktion lag allerdings beim Salzburger Erzbischof (Spiritualien), wengleich Zehntfreiheit, Begräbnisrecht und freie Propstwahl seit Mitte des 12. Jahrhunderts der Propstei zugesprochen waren. Berchtesgaden war also zunächst salzburgische Pfarrei und wurde von dort aus besetzt. Dieser Zustand währte bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts, als Berchtesgaden selbstständiges Archidiakonats wurde (1455). Ende des 14. Jahrhunderts wurde die Propstei – scheinbar durch ein Missverständnis – nach päpstlicher Zustimmung dem Erzbistum Salzburg inkorporiert (1395), wohingegen der bayerische Herzog am Ende der ersten Dekade des 15. Jahrhunderts eine erneute Exkorporation – nicht ohne gegenseitige Zugeständnisse im Salzhandel – für Berchtesgaden erreichte (1409).³

In der Zeit dieser stetigen kirchenpolitischen Veränderungen wurde das handelnde Bildwerk des vor wenigen Jahren wieder entdeckten Kruzifixus geschaffen. Der Korpus Christi eines Kreuzes, der zentraler Bestandteil der Karfreitagliturgie im Mittelalter und vielleicht bis in die Neuzeit war. Er trug zur spielerischen Verlebendigung der Geschehnisse am Tag des Opfertodes Christi bei – Anbetung des Kreuzes, Kreuzabnahme und Grablege.

NATALIE GLAS

STILISTISCHE EINORDNUNG

Der Korpus zeigt sich in einem fragmentierten Zustand: Von den Armen ist nur der Rechte erhalten, an der Hand fehlen zudem der kleine Finger sowie zwei Fingerspitzen, ferner sind alle Zehen weggebrochen. Die Skulptur ist von relativ gedrungener Figur; die aus anatomischer Sicht zu kurzen Oberschenkel bedeckt das Lententuch, das zwei unten zugespitzte Schüsselfalten ausbildet und an der rechten Seite Christi zu einer Falentraube zusammengebunden ist. Den Brustkorb bilden nicht allzu stark hervortretende Rippenbögen, die Brustmuskeln wirken angespannt, ebenso die Sehnen des Armes; im Vergleich zum Körper ist dieser Arm auffällig lang, er reicht dem Toten fast bis zu den Knien. Der große Kopf ist leicht nach rechts geneigt. Das gescheitelte Haar bildet einen Wulst über der relativ niedrigen Stirn: Hier konnte ihm eine Dornenkrone aufgesetzt werden. In einer dicken, gedrehten Strähne fällt das Haar auf die rechte Schulter. Merkwürdig sind die großen, abstehenden Ohren. Das Gesicht ist sehr plastisch gearbeitet: Die zu den Seiten hin abfallenden Brauen treten im Relief besonders stark hervor. Das Gesicht erhält dadurch einen kummervollen Ausdruck. Ansonsten wirkt es beruhigt, seine Züge haben die Anspannung des Todeskampfes fast ganz verloren; einzig an der Nasenwurzel lässt sie sich noch ablesen. Die Brauenbögen und die kräftige Nasenpartie sondern tiefe Augenhöhlen aus, die großen, leicht schräg gestellten Augen sind nicht ganz geschlossen. Auch die vollen Lippen sind leicht geöffnet.

Die stilistische Einordnung des Korpus bereitet gewisse Schwierigkeiten. Die Gestalt des Lententuches spricht für das 14. Jahrhundert; der Körper, der außer den Wundmalen keine Spuren der Folterqualen aufweist, und das Gesicht, in dem sich kaum der Schmerz des Kreuzestodes abzeichnet, unterscheiden sich jedoch deutlich von den drastisch verbogenen und mit Wunden übersäten, schmerzreichen Kruzifixen des frühen und mittleren 14. Jahrhunderts: Den Berchtesgadener Kruzifixus wird man daher frühestens in die zweite Hälfte, eher gegen das Ende des Jahrhunderts setzen müssen.

Von einer Skulpturenproduktion ist in Berchtesgaden zu dieser Zeit noch nichts bekannt;⁴ das große künstlerische Zentrum war das ohnehin nahe gelegene Salzburg. In die Zeit um 1320/30 werden drei schmerzreiche Kruzifixe datiert, von denen sich zwei in Salzburg und eines in Friesach in Kärnten befinden; in die Zeit um 1350/60 ist ein schmerzreicher Kruzifixus in Laßnitz in der Steiermark zu setzen.⁵ Dieser könnte auch eine steirische Arbeit sein; der Herstellungsort der ersten drei, miteinander nah verwandten Skulpturen aber ist sicherlich in Salzburg zu suchen. Zum Berchtesgadener Kruzifixus besteht jedoch kaum eine stilistische Nähe: Dieser weist eine naturnähere Darstellungsweise auf und hat einen beruhigten Ausdruck, jene sind stark stilisiert und von expressiver Wirkung. Der zeitliche Abstand sowie eine geänderte Frömmigkeit und Spiritualität sprechen sich hierin deutlich aus.

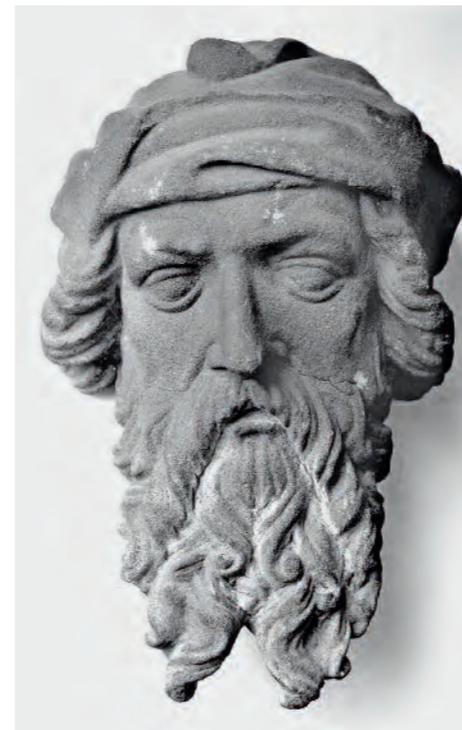


NÜRNBERG, FRAUENKIRCHE, VORHALLENPORTAL, LINKS HL. JAKOBUS IN DEN ARCHIVOLTEN

Am Ende des 14. Jahrhunderts trat in Salzburg ein namentlich nicht bekannter Steinmetz auf, der nach seinem bedeutendsten Werk, der Tumba für den Pfalzgrafen Aribio in der Seeoner Klosterkirche, als Aribomeister bekannt ist. In den gleichen Zeitraum ist eine aus Holz geschnitzte Figurengruppe zu setzen, die sich ebenfalls in Seeon befindet: die Kreuzigungsgruppe, die jetzt freistehend im Chorraum der Kirche aufgestellt ist. Der Schnitzer dieser Skulpturen, dem eine gleichfalls in Seeon befindliche Muttergottes zugeschrieben wird, ist wie der Aribomeister unbekannt, aber als sein Wirkungsort wird auch die Bischofsstadt vermutet. Um die Wende zum 15. Jahrhundert begann sich der Weiche Stil der Internationalen Gotik durchzusetzen; für die Herstellung der Schönen Madonnen war neben Prag wiederum Salzburg das wichtigste Zentrum.

Bei all diesen Werkgruppen besteht jedoch keine engere stilistische Verwandtschaft zum Berchtesgadener Christus. Dessen gegenüber der Skulptur der vorangegangenen Jahrzehnte gesteigerte, lebensnähere körperliche Präsenz und stärkere plastische Modellierung, die sich vor allem am Kopf feststellen lässt, sprechen für eine Prägung durch die künstlerischen Neuerungen, die von den Bauhütten unter der Leitung der Parler ausgingen und möglicherweise durch Werkleute vermittelt wurden, die dort geschult worden waren.

Unter Kaiser Karl IV. (1316–1378), seit 1355 römisch-deutscher König, wurde 1356 Peter Parler (1332/33–1399) aus Schwäbisch Gmünd als Dombaumeister nach Prag berufen. In der Folge wird der Einfluss der Parlerhütte auch in Nürnberg mit Arbeiten greifbar, in St. Lorenz, an der Frauenkirche und am Schönen Brunnen, der unter der Leitung Heinrich Beheims bis 1392 fertig gestellt war: Vom Schönen Brunnen gestatten besonders die aus



NÜRNBERG, SCHÖNER BRUNNEN, PROPHETENKOPF



BERCHTESGADEN, ST. PETRUS UND JOHANNES DER TÄUFER, KOPF DES GEKREUZIGTEN

Schilfsandstein gearbeiteten Propheten⁶ mit ihrer sehr plastisch durchgebildeten Physiognomie und dem stark ornamental aufgefassten Bart einen Vergleich mit dem Berchtesgadener Christus. Auch ein hl. Jakobus am Gewände des Vorhallenportals an der Frauenkirche in Nürnberg weist jene fortschrittlichen Merkmale auf.

Über direkte Verbindungen Berchtesgadens nach Böhmen oder Nürnberg ist zwar nichts bekannt. Mit den Bauhütten ging jedoch ab der Mitte des 14. Jahrhunderts eine Internationalisierung einher, durch die für den folgenden Zeitraum regionale Grenzen verwischt und eine Lokalisierung somit erschwert werden: Die großen Bauhütten bei den Domen und Münsterkirchen standen im Austausch und die Steinmetzen waren oftmals an mehreren Orten tätig; künstlerische Formen konnten so eine große Ausbreitung erfahren, sodass sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und am Anfang des 15. Jahrhunderts in weiten Teilen Europas, jedenfalls in dem Gebiet zwischen Paris, Prag und Norditalien, große Gemeinsamkeiten in den Standards und Idealen der künstlerischen Formgebung herausbildeten. Bei einer Holzskulptur wie dem Grabchristus ist zudem ein Import wahrscheinlich, der auch über eine größere Distanz erfolgt sein kann.

Zeitlich lässt sich der Berchtesgadener Christus also am ehesten auf die Jahre um 1380/90 eingrenzen. Die Frage nach der kunsträumlichen Einordnung kann jedoch nicht eindeutig entschieden werden: Die mögliche Prägung durch Arbeiten aus dem Umkreis der Parler sagt nichts Sicheres über den Herstellungsort aus; bedenkt man aber, wie eng die Beziehungen zwischen Salzburg und Prag gerade im späten 14. Jahrhundert waren,⁷ liegt die Vermutung eines böhmischen Imports nahe.

DANIEL RIMSL



AUFFINDESITUATION IM DACHBODEN

KUNSTTECHNOLOGISCHE BEFUNDE – KONSERVIERUNG – RESTAURIERUNG

EINLEITUNG

Jahrzehntelang blieb der Korpus im Dachboden der ehemaligen Augustinerchorherren-Stiftskirche in Berchtesgaden unbemerkt. Durch einen Zufallsfund bei der Nachinventarisierung wurde er entdeckt und seine Bedeutung erkannt: Es handelt sich um einen Kruzifixus aus dem Mittelalter mit einstmals beweglichen Armen. Der Korpus wurde am Karfreitag am Kreuz verehrt, vom Kreuz abgenommen und – eingebettet in eine liturgische Dramaturgie mit Gebeten und Gesängen, Weihrauch und Kerzenlicht – zur Ruhe ins Heilige Grab gelegt.

BESCHREIBUNG

Der Christus ist im Viernageltypus mit parallel liegenden Beinen gestaltet, sein Körper wirkt gedrunken, der Kopf mit den auffällig großen Ohren ist leicht zu Seite geneigt. Das bis zu den Knien reichende Lendentuch liegt in tiefen Schüssel- beziehungsweise Y-Falten und zeigt an seiner rechten Seite einen Überschlag. Mit dem beinahe ornamenthaft gestalteten Brustkorb mit parallelen Rippenbögen, dem ausgeprägten Halsansatz und der tief angesetzten Seitenwunde entfaltet der Korpus auch in der Seitenansicht eine eindrucksvolle Wirkung.

Der unterlebensgroße Korpus mit 128 cm Länge, einer Breite von 30 cm und einer Tiefe von 20 cm, ist nachgewiesenermaßen⁸ aus einem Stammblock aus Lindenholz geschnitzt und wird in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert. Mit einer Länge von 62,3 cm



AUFFINDESITUATION IM DACHBODEN. DETAILS

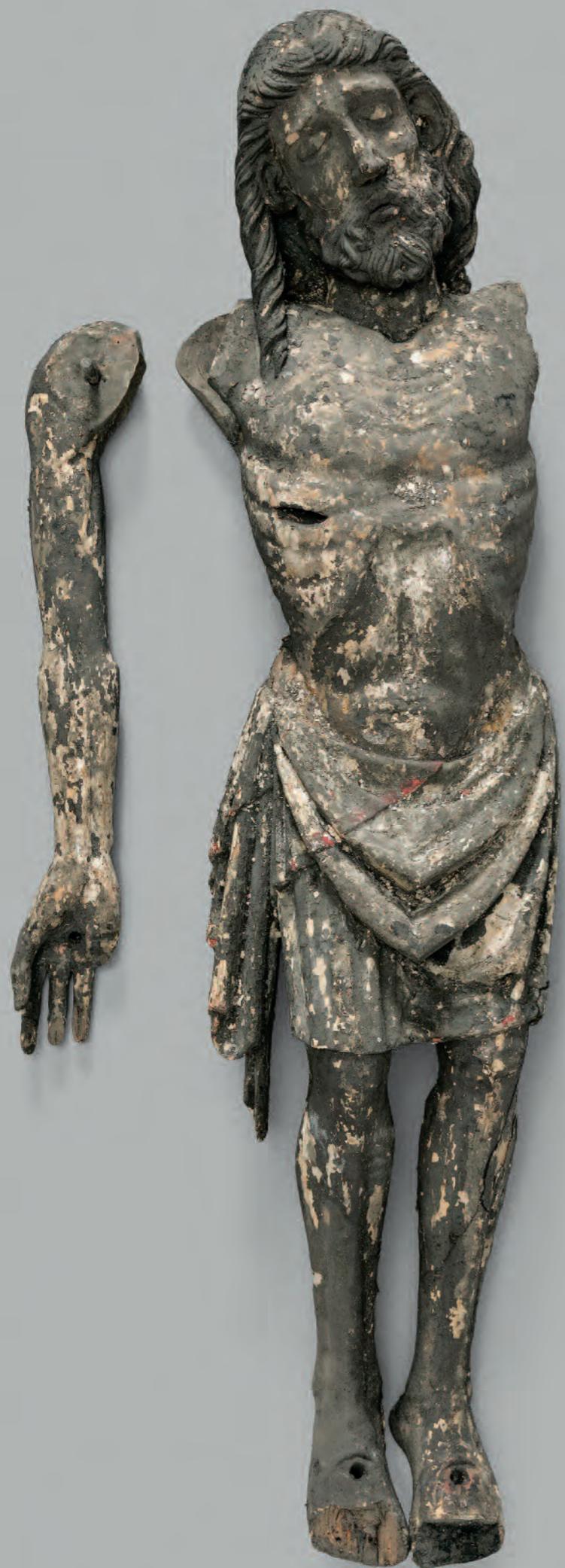
nimmt der lose rechte Arm fast die Hälfte der Gesamtlänge der Skulptur ein. Die Befestigung des Armes am Körper erfolgte mit einem Scharniergelenk⁹: Der Oberarm endet abgeflacht und wird mit Hilfe eines Holzdübels zwischen dem vorderen und dem hinteren Schulteransatz montiert, um so eine Drehbewegung in einer Achse zu ermöglichen.

Das Schulterblatt zeigt eine Holzstärke von lediglich 1 cm. Bei dieser Skulptur mit einem Gesamtgewicht von 10 Kilogramm wurde zudem die gesamte Schulterpartie durchgängig ausgehöhlt. Im Haar finden sich vereinzelt kleine Löcher und Einkerbungen, die die Verwendung einer Dornenkrone aus Hanf oder einem anderen Naturmaterial nahelegen.

AUFFINDESITUATION

Bei der Auffindung im Dachboden lag der Korpus auf Dielenbrettern, neben ihm sein loser rechter Arm sowie ein Nimbus aus Metall und Eisennägel, die sich nicht eindeutig datieren lassen. Der zweite Arm ist verlorengegangen.

Die Farbfassung zeigte sich in einem absolut desolaten Zustand, blätterte in übereinander liegenden oder gegeneinander verschobenen Schollen ab, lag zum Teil kleinteilig zerfallen in den Tiefen und war mit einer dicken Schicht aus staubigen Ablagerungen bedeckt. Für die Bergung über den Sakristeischrank durch die enge Dachbodenlücke wurde die fragile Fassung daher zunächst mit dem flüchtigen Bindemittel Cyclododekan $C_{12}H_{14}$ notgesichert¹⁰.



VORZUSTAND MIT DURCHGESCHNITZTER SCHULTERPARTIE



VORZUSTAND SEITENSICHT MIT PARALLELEN RIPPENBÖGEN

VORZUSTAND KOPF MIT EINKERBUNGEN,
DIE EVTL. AUF EINE DORNENKRONE VERWEISEN

ABGESCHLAGENE VORDERFÜSSE

VORZUSTAND GESAMT



SEITENANSICHT MIT HOLZSCHÄDEN. VORZUSTAND

SCHADENSBIKD

HOLZ

Das Bildwerk ist von starken Schäden gekennzeichnet.

Bei einem offenbar gewaltsamen Ausbruch wurde der heute verloren gegangene linke Arm mit der gesamten linken, ehemals angestückten Schulterpartie, sowie Holzspänen aus dem seitlichen Brustkorb herausgerissen. Die vordere rechte Schulterplatte ist abgebrochen, der rechten Hand fehlen der Daumen und zwei Fingerkuppen. An beiden Beinen sind die Zehen abgeschlagen. Die Holzsubstanz wurde stellenweise durch Anobienbefall geschwächt. Im Zusammenhang mit der mechanischen Verletzung steht möglicherweise auch eine Ergänzung aus Kittmasse am Lententuch und am linken Oberschenkel.

FASSUNG

Es konnten vielfältige Fassungsschäden beobachtet werden.

Unter einer oberflächlich intakt und geschlossen wirkenden Farbfassung lagen spröde und gebrochene Schichten. Dem gegenüber standen vor allem in den Faltentiefen Bereiche mit kleinteilig zersetzten Farbschichten. Teilweise rollten sich Schollenränder spannungsreich auf, stellenweise war die Fassung durch Haftungsverlust großflächig ausgebrochen, sodass an den Ausbruchstellen eine glatte Holzbearbeitung und zum Teil Riffelspuren sichtbar wurden. Insbesondere am Brustkorb lag die Grundierung mit einer verbräunten Isolierung frei. Zudem waren entlang der rechten Seite des Brustkorbs und am Unterarm Laufspuren einer bindemittelreichen Substanz festzustellen, die die oberste Farbschicht verletzt hatten.

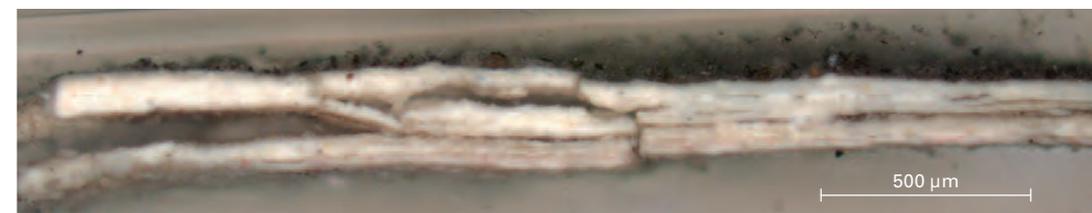
Auffällig ist, dass sich die obersten beiden Farbschichten äußerst hart und splittrig verhalten, wie es auch bei gealterten Kaseinfassungen beobachtet werden kann. Spätere Bindemittelanalysen erbrachten jedoch selbst bei eindeutiger Identifikation eines Proteins keinen Aufschluss auf das genaue Bindemittel. Die Farbschichten zeigten das Phänomen der Schichtentrennung. Über all diesen Fassungsschäden liegt eine dicke Schmutzschicht. Dabei lässt sich körniger Staub mit schwarzen, grauen und transparenten Partikeln differenzieren wie auch eine weitere lose aufliegende Verschmutzung in Form von Haaren, verschiedenen Fasern und Insektenüberresten wie Flügeln und Larvenhüllen.



SCHÄDEN IN DER FASSUNG DES LENDENTUCHS



AUFSTEHENDE FARBSCHICHTSCHOLLEN



QUERSCHLIFF SCHICHTENTRENNUNG



SCHOLLENBILDUNG MIT VERSCHMUTZUNG

SCHADENSURSACHEN

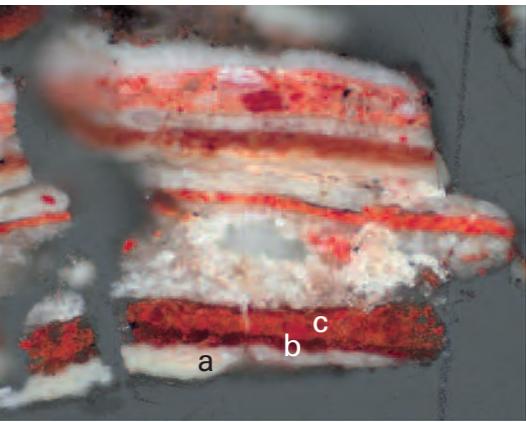
Das extreme Schadensbild ist sicherlich nur zum Teil auf die klimatisch ungünstige Dachbodensituation und die Bildung eines Mikroklimas unter den Schmutzschichten zurückzuführen. In erster Linie ist es wohl dem bindemittel- und damit spannungsreichen, mehrfach überarbeiteten Aufbau der Fassung geschuldet.

KONZEPT UND ZIELSETZUNG

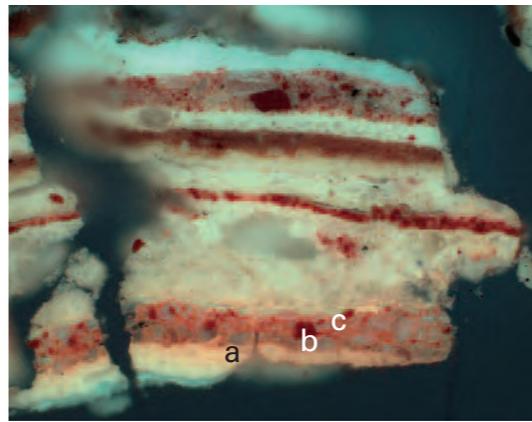
Wichtig war zunächst die reine Substanzerhaltung als komplexe konservatorische Herausforderung: die Festigung der Fassung, ohne zugleich die äußerst starke Verschmutzung zu fixieren, sowie die Reinigung, ohne die fragile und brüchige Malschicht zu gefährden.



SEITENWUNDE, VORZUSTAND



LICHTMIKROSKOPISCHE AUFNAHME, AUFLICHT: SEITENWUNDE (KB 1). INKARNATSCHICHT (a), ROTER FARBLACK MIT WENIG ZINNOBER (b), ZINNOBER MIT WENIG FARBLACK (c).



LICHTMIKROSKOPISCHE AUFNAHME, UNTER UV-ANREGUNG: INKARNATSCHICHT (a), ROTER FARBLACK MIT WENIG ZINNOBER (b), ZINNOBER MIT WENIG FARBLACK (c).

KUNSTTECHNOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN

Begleitet wurden die konservatorischen Maßnahmen von kunsttechnologischen Untersuchungen zur Farbfassung. Dies geschah anhand von Querschliffen und EDX-Analysen im Doerner Institut der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen durch Dr. Heike Stege u. a., Simon Mindermann im Zentrallabor des Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und Dr. Cristina Thieme. Aufgrund der Ergebnisse kann man sich den Korpus in seiner ersten Farbfassung in einem hellrosafarbenen Inkarnat mit leuchtend roten Wundmalen sowie dunkelbraunen Haaren und Bart vorstellen. Dazu war das Lententuch in einem hellen Gelb mit fein geschwungenen Blutstropfen gehalten und entlang des Saums mit einem blassroten Streifen in der Breite von 5 mm verziert.

Auf der gesamten Skulptur liegt eine weiße bis zu 300 µm dicke, kalkhaltige Dolomit Grundierung¹¹, die mit einer proteinreichen, heute gelblich-bräunlichen Leimschicht abgesperrt wurde.¹²

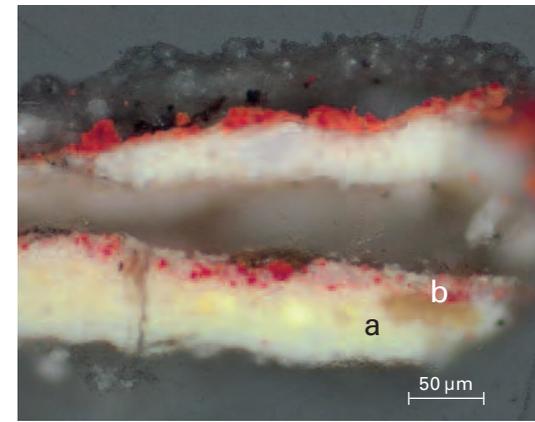
Darauf folgt die erste vorhandene Fassung: Das Inkarnat der Farbschicht enthält Bleiweiß, Zinnober und roten Farblack.¹³ Zudem wurde bei der Element-Analyse des Querschliffes



ROTER SAUM DES LENDENTUCHS, ENZUSTAND



BLUTSTROPFEN UND EIN SCHMALER BLASSROTER SAUMSTREIFEN IN DER ERSTFASSUNG DES LENDENTUCHS



LICHTMIKROSKOPISCHE AUFNAHME, AUFLICHT: HELLGELBE SCHICHT DES LENDENTUCHS (a), HELLROTE STREIFEN (b)

der Seitenwunde in der zinnoberhaltigen roten Schicht ein Partikel von Calciumfluorid gefunden.¹⁴ Die älteste Fassung des braunen Bartes und der Haare besteht überwiegend aus Holzkohlenschwarz. Am Lententuch ist über einer weißen Schicht eine hellgelbe Farbmischung aus Bleiweiß und dem mittelalterlichen Pigment Bleizinnigelb nachzuweisen. Das Lententuch erschien somit zartgelb mit roten Blutspuren und war mit einem blassroten Saum aus grobkörnigem Zinnober und Bleiweiß versehen.

Die zweite Fassung übernimmt diese Farbigkeit. Das weiß gehaltene Lententuch war mit einem kräftigen zinnoberhaltigen roten Saum mit begleitenden Nägelchen verziert, der heute an Ausbrüchen sichtbar wird. Bart und Haare waren rotbraun gefasst. Es folgten mehrere Überfassungen teilweise mit Zwischengrundierungen. Das Inkarnat zeigte Blutspuren und das Lententuch war weiß ohne Verzierungen gefasst. Aufgrund der verwendeten Pigmente Zinkweiß und Schwerspat sind die letzten Schichten ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu datieren.

Keine dieser Grundierungs- oder Fassungsschichten ist vollständig erhalten.





FASSUNG VOR DER FESTIGUNG AM ARM

FASSUNG NACH DER FESTIGUNG AM ARM

KONSERVATORISCHE MASSNAHMEN

In den Restaurierungswerkstätten der Erzdiözese München und Freising wurden in enger Zusammenarbeit mit den Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege Befunduntersuchungen erstellt und ein Konservierungskonzept erarbeitet. Diplomrestauratorin Doris Zeidler war maßgeblich an den Arbeiten beteiligt, zunächst als Volontärin des BLfD, später als selbstständige Restauratorin.

Der Ausführung gingen Versuche an losen, nicht zuordenbaren Schollen und mehrere Festigungsmittel- und Reinigungstestreihen voraus, wobei ein unterschiedliches Verhalten des komplexen Schichtenpakets festgestellt wurde.

Die beiden obersten Fassungen erwiesen sich als unflexibel und reagierten – anderes als die darunter liegenden Schichten – nicht auf Wasser oder Ethanol. Bei geringer Verformung der Schollen im Vergleich zum Untergrund lassen sie sich jedoch auf den darunter liegenden Schichten wieder befestigen. Schließlich erbrachte ein Gemisch aus Methocel A15LV und Methocel A15C in Kombination mit langen Wirkzeiten einen sehr guten Festigungserfolg¹⁵. Zum Einsatz kam eine 1- bis 3-prozentige Konzentration dieses Gemischs in Wasser nach Vornetzen mit einem Ethanol-Wasser-Gemisch sowie vereinzelt Methocelfolie des Typs A15LV. Einzelne Schollen wurden soweit möglich puzzleartig zugeordnet. Zugleich mit der Festigung konnte der lose aufliegende Schmutz mit Pinseln, Schwämmen oder klebrigen, mit Lascaux® Acrylkleber 360 HV beschichteten Wattestäbchen entfernt werden.

Der Erfolg der umfangreichen Maßnahmen war deutlich: Die Festigung hat nicht nur die Substanz gesichert, sondern auch einen großen Gewinn für die Formensprache erzielt und deren Klarheit und Rhythmik betont: Die parallelen Rippenbögen treten nun prägnant hervor und die gespannte Bauchmuskulatur zeichnet sich ab. Feinheiten wie die hohen Wangenknochen und vertikalen Stirnfalten unterstreichen die schnitztechnische Qualität des Bildwerks.



FASSUNGSSCHÄDEN GESICHT, DETAIL VORZUSTAND



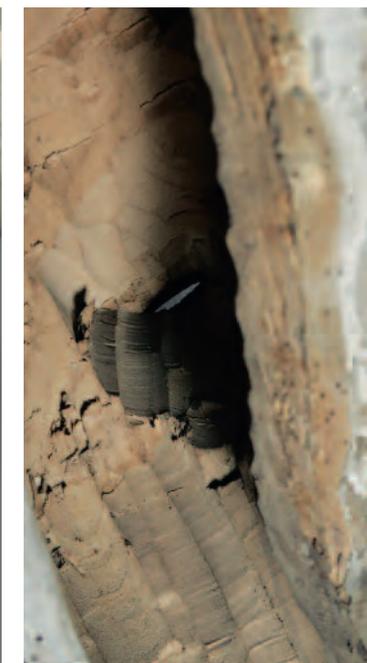
GESICHT, DETAIL ENDZUSTAND



3 CM DÜNNE KÖRPERSCHALE



DURCHSCHNITZTE SEITENWUNDE



DETAIL

RÜCKSEITE DES KORPUS

Erst nach Abschluss der Konservierungsarbeiten konnte der Korpus erstmals gedreht werden: Die schnitztechnische Ausführung der Haare und des Lententuches ist nurmehr in der Anlage vorhanden, die Rückseite ist abgeflacht. Die sorgfältig mit einem 2 Zentimeter breiten Hohleisen vom Kopf ausgehend in Fußrichtung bearbeitete, tiefe Aushöhlung reicht von der Mitte des Lententuchs bis hin zu den durchgeschnitzten Schultern. Sie formt eine dünne Körperschale in der Stärke von 3 Zentimetern. Leimreste sprechen dafür, dass die klar begrenzte Aushöhlung mit den maximalen Maßen (54 cm × 8 cm × 10,3 cm) wohl einst mit einem Brett verschlossen war. Sie besitzt ihr größtes Ausmaß im Bereich der sorgfältig durchgeschnitzten Seitenwunde, die sich von 5 bis auf 2,5 Zentimeter nach hinten hin verjüngt. Ob diese möglicherweise einer symbolisch „beerdigten“ Hostie oder gar zur Aufnahme eines Blutgefäßes diente, muss offenbleiben. Durchgeschnittene Seitenwunden in Kombination mit tiefen, rückwärtigen Aushöhlungen werden in der Literatur immer wieder erwähnt¹⁶. Hinweise auf ein Sepulcrum hingegen wurden nicht gefunden.

RÜCKSEITE MIT AUSHÖHLUNG.
VORZUSTAND



FESTIGUNG UND REINIGUNG.
ZWISCHENZUSTAND



REINIGUNGSPROBEN AM LENDENTUCH

RESTAURATORISCHE MASSNAHMEN

Nach der Festigung erfolgte eine umfangreiche Reinigung in zwei Arbeitsdurchgängen mit wässrigen Evolonkompressen und Heizspachtel. Zahlreiche Vorversuche waren der Reinigung vorausgegangen. Bei hartnäckigen Verschmutzungen kam schließlich punktuell Ammoniak (1,5–3%-ig) zum Einsatz, welcher anschließend mehrfach nachgereinigt wurde.

Das Kruzifixus zeigt sich heute in einem Zustand, bei dem sämtliche Fassungs- und Grundierungsschichten sowie Überarbeitungsebenen nebeneinander existieren, wobei die letzte Fassung in einem kräftigen Fleischtönen mit dem grauweißen Lendentuch den Gesamteindruck bestimmt. Abnutzungsspuren einer Drehbewegung in der letzten Sichtfassung des Armes geben einen Hinweis darauf, dass der Kruzifixus als wandelbares Bildwerk möglicherweise noch bis ins 20. Jahrhundert hinein im Einsatz gewesen sein muss.

Die schnitztechnische Anlage der Augenlider lässt darauf schließen, dass sich der Korpus mit ehemals geöffneten Augen stehend auf einem heute rekonstruierten Suppedaneum zeigte. Daher wurden Pupille und Iris farblich angelegt, während weitere Retuschen sehr zurückhaltend mit Pigmenten in Paraloid B72 erfolgten.

ERGÄNZTES SCHULTERGELENK,
ENDZUSTAND



ANGESETZTES SCHULTERSTÜCK AUS LINDENHOLZ ANGESETZTES SCHULTERSTÜCK AUS LINDENHOLZ
MIT DREHACHSE AUS ESCHENHOLZ

BILDHAUERARBEITEN

Die Skulptur darf mit all ihren materiellen Verlusten als Fragment bestehen bleiben – als Zeichen der Verletzlichkeit und ihrer Verletztheit im Laufe der Jahrhunderte.

Der lose Arm sollte jedoch gemäß seiner ursprünglichen Funktion in einer möglichen Drehbewegung in achsialer Richtung wieder am Korpus befestigt werden. Dazu ergänzte Bildhauer Bert Praxenthaler den rechten Schulteransatz aus Lindenholz mit einer Knochen-Hautleim-Mischung und befestigte es zusätzlich mit zwei verdeckten Dübeln aus Esche am Korpus. Das eigentliche Drehmoment stellt ein in die Schulterergänzung blind eingesetzter Eschenholzdübel in der Stärke von 8 Millimeter dar, der im Sackloch der Schulterergänzung festgeleimt wurde und somit von der Vorderseite her nicht sichtbar ist. Im noch vorhandenen originalen Loch der Schulterrückseite wurde der Dübel mit kleinen eingeleimten Holzkeilen befestigt und bildet also eine feste Drehachse für das Scharniergelenk des originalen, beweglichen Arms. Im eingeklappten Zustand legt sich die Hand in die Faltentiefen des Lententuches. Mittels neu geschnitzter Holznägel wurden Füße und der verbliebene Arm an einem alten Kreuzbalken aus Nadelholz fixiert, der gegenüber dem Kunstwerk zurücktritt.

Die Befestigung des Korpus am Kreuz erfolgte in einer Konstruktion aus Lindenholzstücken und Metall, die sich in der geöffneten Rückenpartie verkeilt, sodass keine Eingriffe in die Originalsubstanz nötig waren.

Mit der Bergung, der Festigung der Fassung, Reinigung und der Anbringung des losen Arms kann nun dieses handelnde Bildwerk aus dem späten 14. Jahrhundert den Gläubigen heute das Geschehen um den Tod Christi in der ehemaligen Stiftskirche Berchtesgaden wieder nachvollziehbar und eindrücklich erlebbar¹⁷ machen. REGINA BAUER-EMPL

REKONSTRUIERTES SCHARNIERGELENK,
ENDZUSTAND





EICHSTÄTT, KAPUZINERKIRCHE HL. KREUZ, HL. GRAB, UM 1150



BERCHTESGADEN, ST. PETRUS UND JOHANNES DER TÄUFER, BAROCKES HL. GRAB

DIE GATTUNG DER HANDELNDEN BILDWERKE

Als handelnde Bildwerke werden geschnitzte Figuren bezeichnet, die im Zuge der liturgischen Feiern des Mittelalters genutzt wurden. Der Gekreuzigte mit schwenkbaren Armen aus dem ehemaligen Augustinerchorherrenstift Berchtesgaden wurde im Rahmen der Osterliturgie genutzt. Erste schriftliche Zeugnisse von liturgischen Osterspielen stammen aus dem 10. Jahrhundert. Im Laufe des 11. Jahrhunderts verfestigte sich der Spielekanon aus Adoratio, Depositio und Elevatio crucis sowie der Visitatio sepulcri, die oftmals in Nachbauten der Anastasisrotunde zur Ausführung kamen. Die frühesten bekannten Beispiele von Heilig-Grab-Nachbauten im deutschsprachigen Raum stammen aus Gernrode (um 1120) oder Eichstätt (um 1150). Sie wurden im Rahmen der Osterliturgie bespielt, waren aber auch zur ganzjährigen Verehrung fest im Kirchenraum integriert. Johannes Tripps geht davon aus, dass solche Osterspiele, in deren Zentrum das Kreuz und die Hostie standen, ab dem 12. Jahrhundert überall im Heiligen Römischen Reich in ähnlicher Form praktiziert wurden. Bereits ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts fanden die österlichen Andachten vor Skulpturen des Gekreuzigten (Adoratio) und dessen Leichnam (Depositio) statt. Diesen Hinweis liefert der liber ordinarius des Salzburger Domes (frühestens 1160), wenn er im Rahmen der Osterliturgie von zwei Bildwerken (imago crucifixi und imago domini) und nicht mehr nur von einem Kreuz spricht.¹⁸

In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vollzog sich ein Wandel, der die Errichtung temporärer Heilig-Gräber mit sich brachte. Man hatte außerdem das liturgische Schauspiel vom Chor in die Vierung bzw. den Kirchenraum verlegt, was automatisch das Volk näher an das liturgische Geschehen heranrücken ließ, wenngleich es zu dieser Zeit noch teilweise vom visuellen Erleben ausgeschlossen war. Schlussendlich entwickelte sich ein Figurenkanon aus Gekreuzigtem, Leichnam und Auferstehungschristus, der wirkmächtig eingesetzt wurde. Die Entwicklung dieser Darstellungstypen ist Resultat der gesteigerten Verehrung von Passion und Auferstehung, die beispielsweise im Fronleichnamfest oder in der Dogmatisierung der Transsubstantiationslehre Ausdruck gefunden hatte. Im Zuge dieser geistigen Bewegung konnte die Gattung der Christusfiguren mit schwenkbaren Armen institutionalisiert werden, deren früheste erhaltene Beispiele allerdings erst aus der Zeit um 1300 stammen (vgl. Siena, Museo dell'Opera del Duomo, um 1300 und Florenz, Museo dell'Opera del Duomo, um 1330). In der Erzdiözese München und Freising hat sich ein Kruzifixus mit schwenkbaren Armen in der Pfarrkirche St. Emmeram in Kleinhelfendorf erhalten, der allerdings wesentlich später im frühen 16. Jahrhundert entstanden ist.

Diese Skulpturen wurden für temporär genutzte Heilige Gräber konzipiert. Als solche Gräber fungierten Krypten, Orte in oder auf Altären oder Konstruktionen aus Tüchern – die Möglichkeiten waren mannigfaltig und regional unterschiedlich. Wie man sich die Nutzung der Skulpturen vorstellen darf, zeigen vielfach die Regieanweisungen der erhaltenen Libri ordinarii: Am Karfreitag wurde ein Kreuz aufgerichtet, an dem der Gekreuzigte befestigt wurde. In feierlichem Rahmen wurde er angebetet. Ebenso feierlich geschahen im Anschluss die Kreuzabnahme und die Grablegung. Die Szenerien des liturgischen Schauspiels werden von den Gesängen der Kleriker begleitet. Den Kruzifixen mit schwenkbaren Armen standen unbewegliche Skulpturen des Leichnams Christi gegenüber, wie sie in den Zisterzienserinnenklöstern Wienhausen (um 1290) und Magerau (frühes 14. Jahrhundert) erhalten sind; diese wurden nicht nur im Rahmen der Osterliturgie, sondern ganzjährig verehrt.¹⁹

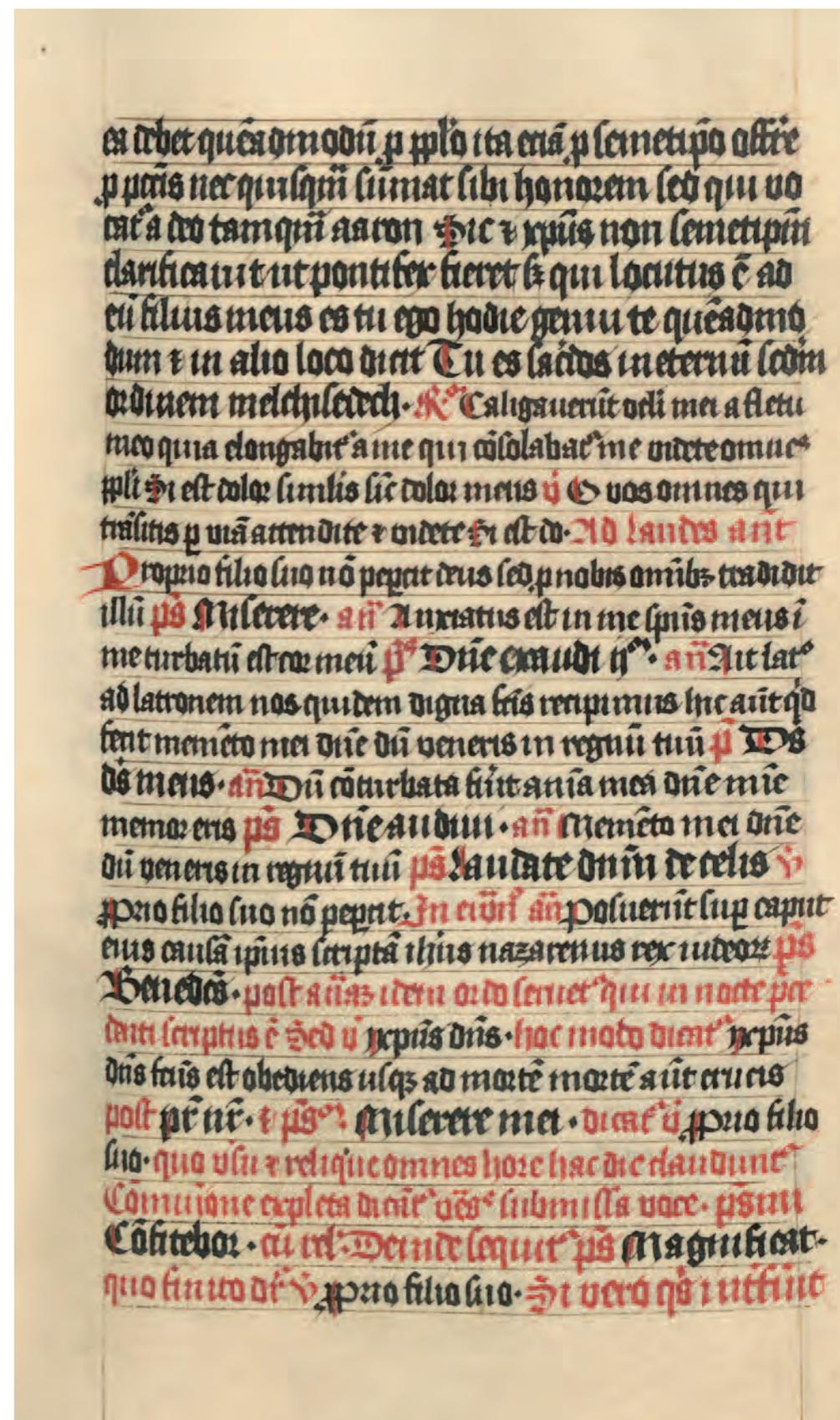


KLEINHOLFENDORF, ST. EMMERAM, KRUIFIXUS MIT SCHWENKBAREN ARMEN, FRÜHES 16. JAHRHUNDERT

DIE REGIEBÜCHER DES MITTELALTERS IM UMKREIS DES AUGUSTINERCHORHERRNSTIFTS BERCHTESGADEN

Aus dem ehemaligen Augustinerchorherrenstift in Berchtesgaden ist nach derzeitigem Kenntnisstand kein Liber ordinarius überliefert, der uns den Gebrauch des Gekreuzigten mit schwenkbaren Armen vor Ort näherbringen könnte. Walther Lipphardt veröffentlichte in seiner Kompilation der lateinischen Osterfeiern allerdings eine Reihe von Quellen, die die liturgischen Bräuche verschiedener Augustinerchorherrenstifte in Bayern illustrieren und Hinweise auf gespielte Osterliturgie enthalten. Eines der frühen erhaltenen Beispiele bildet ein Antiphonar des Klosters Herrenchiemsee aus dem 13. Jahrhundert (Chiem¹). Es enthält Hinweise auf die geistlichen Spiele der Depositio und Visitatio.²⁰ Aus dem Berchtesgadener Mutterkloster Rottenbuch ist ein Liber ordinarius erhalten, der aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (1431) stammt, aber möglicherweise auf ältere Schriften zurückgeht. Er enthält Passagen zur Depositio, Elevatio und Visitatio (Rottb).²¹ Das älteste Beispiel aus dem Salzburger Erzbistum, in dessen Territorium Berchtesgaden lag, ist der Liber ordinarius des Salzburger Domes, der in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert (Salzb¹).²² Interessanterweise enthält er, wie weiter oben erwähnt, eine Passage, die die Verehrung zweier Bildwerke, also eines Kreuzes (imago crucifixi) sowie eines Leichnams (imago domini), erwähnt.²³

Die Salzburger Beschreibung führt zum Berchtesgadener Gekreuzigten, dessen funktionale Konzeption eine Nutzung sowohl bei der Adoratio als auch bei der Depositio denkbar macht. Die charakteristischen, schwenkbaren Arme erlaubten sowohl eine Annäherung der Figur am Kreuz als auch die Nutzung im Rahmen der Kreuzabnahme und Grablegung. Ein Kunstkniff der Skulptur, dessen Funktion bisher nicht bestimmt werden konnte, ist die Seitenwunde, die bis auf die Rückseite des Corpus hindurchgeht. Johannes Tripps eröffnet zwei hypothetische Möglichkeiten. In St. Nikolai zu Döbeln konnte über die Seitenwunde ein Beutel mit Blut aufgestochen werden; diese Überlieferung stammt aus dem frühen 16. Jahrhundert. Hätte die Wunde die Funktion gehabt, so wäre dies m. E. das Bindeglied zwischen einer zweifachen Nutzung als Gekreuzigter und als Grablegungschristus. Als zweite Möglichkeit hätte die Wunde zur Aufnahme der Hostie gedient. Dies wäre aber nicht ohne die zusätzliche Existenz eines Gefäßes von hoher Kostbarkeit möglich gewesen, in das die Hostie eingegeben wurde. Für solche Hostienkammern fehlen bei Grablegungsfiguren stichhaltige Beweise. Solche Depositorien sind nur im Zusammenhang mit Auferstehungsfiguren, beispielsweise aus Wienhausen (um 1290), bekannt.²⁴



Sepulture pacto officio sepulture crucifixi tunc
 sub silencio cor sepulchri legunt vobis et claudat
 cum. In pace hoc est locus eius Et in syon habitaco eius.
 Deinde sepulchro parato et drento oruato sint
 in prompto tria thuribula cu incensu thuce
 mirra et thymiamate et quatuor candelis arde
 tes et potifex sine pilori cu alijs ministris et laicis
 portant ymaginem crucifixi uelut sepulchrum
 lugubri uoce cantantes & Ecce quomodo morit uobis.
 In pace fac. Anzorio finito collocet in sepulchro
 et lintheamibz et sudario coopiat deinde lapis sup
 ponat. Cuius scilicet dicitur imponat ista scilicet Sepulchro
 dno. v. Re forte. & Recessit pastor. v. Ante cuius. quibus
 finitis dicat. In pace hoc est locus eius. Cuius uobis omnes
 sequentes hanc claudite. Ad completio fiet utis cu. In pa
 ce hoc est locus eius. Et. Sequitur ordo Sabbati.
Sabbato scilicet in primo nocturno an. In pace in
 idipm dormiam et requiesca ps. Cu in iudicarem.
 an. Habitabit in tabernaculo tuo requiescet in monte sancto tuo.
 ps. Dne qs hita. an. Caro mea requiescet in spe. p. Co
 serua me. In pace in idipm dormiam et re. La metaco i.
Heth. Dne qm quia no sumus colupti qs non
 defecerit miseraciones eius. **Heth.** Quia diluculo ml
 ta est fides tua. **Heth.** Pars mea dñs dixit aia mea
 ppter ea expectabo eu. **Heth.** Bonus e dñs spanti be
 in eum a me querenti eu. **Heth.** Bonum est p
 stolari cu silencio salutare dni. **Heth.** Bonum est
 uiro cu portauit iugum ab adolescencia sua. **Heth.**

**DIE DEPOSITIO CRUCIS IM LIBER ORDINARIUS DES
 AUGUSTINERCHORHERRENSTIFTS
 IN BAD REICHENHALL (BSB MS. CLM. 23143)**

Auf der Suche nach einschlägigen Beschreibungen in den Regiebüchern örtlich nahege
 legener Augustinerchorherrenstifte erwiesen sich die bei Walther Lipphardt als Breviere
 geführten Libri ordinarii aus St. Zeno in Reichenhall aus dem 14. (Reichh¹) und 15. Jahr
 hundert (Reichh²) als interessant.²⁵ Das frühere Werk liefert Beschreibungen zur Depositi
 o und Visitatio und diente als Vorbild für das nachfolgende Manuskript aus dem 15. Jahr
 hundert, das die Ausführungen zum Teil wortgleich übernimmt.²⁶ In beiden Handschrif
 ten ist bei der Depositio von einem imago crucifixi die Rede, das eindeutig auf ein Ab
 bild des Gekreuzigten rekurriert. In sinngemäßer Übersetzung gibt das Regiebuch die An
 weisung, dass, wenn Christus tatsächlich begraben worden ist, an dessen Grab das Offi
 zium stattfinden soll und in Stille die Verse gelesen werden sollen (Ps 75, 3: In Frieden
 war sein Ort und seine Wohnung auf dem Zion). Das Grab, das zuvor schicklich ge
 schmückt worden ist und an dem drei Rauchfässer mit Weihrauch, Myrrhe und Thymian
 entzündet wurden, ist von vierzig brennenden Kerzen umgeben. Wenn das Grab bereitet
 ist, bringen der Abt bzw. Propst sowie weitere Geistliche und Priester das Abbild des Ge
 kreuzigten (ymaginem crucifixi) zum Grabe und singen das Responsorium in von Trauer
 erfüllter Stimme (Jes 57,1: Siehe wie der Gerechte stirbt) und den Vers (Ps 75,3: In Frie
 den war sein Ort und seine Wohnung auf dem Zion). Nach Beendigung des Responsorii
 ums wird der Leichnam in Leintücher und das Schweißstuch gehüllt und ein Stein vor das
 Grab gerollt.²⁷ Diese Handlungen fanden explizit unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt,
 die erst wieder zum Besuch der drei Marien am Grabe teilnehmen durfte.²⁸



KORPUS MIT EINGEKLAHPTEM ARM.
DIE HAND LEGT SICH DABEI IN DIE
FALTENTIEFE DES LENDENTUCHES. ENDZUSTAND

AUSBLICK

Nun ist der mittelalterliche Kruzifixus in die Stiftskirche nach Berchtesgaden zurückgekehrt. Dort wird er fortan für die persönliche Andacht das ganze Jahr über zugänglich sein. In ausgewählten Jahren wird er am Karfreitag wieder gemäß seiner ursprünglichen Intention eingesetzt – zur Anbetung am Kreuz, zur Kreuzabnahme und zur Grablege. Es war ein unglaubliches Glück, dass dieses höchst bedeutende Kunstwerk für die bayerische Kunstgeschichte, die Liturgiegeschichte und nicht zuletzt für die Geschichte des Stiftsstandorts Berchtesgaden die Jahrhunderte überdauerte und nun umfassend, mit höchster Sorgfalt restauriert werden konnte.

Die Pfarrgemeinde in Berchtesgaden gewinnt durch die Rückkehr dieses kunstfertigen Zeugnisses nicht nur eine gotische Skulptur von hohem Rang, sie kann durch ihn längst vergessene liturgische Handlungen des Mittelalters wieder zum Leben erwecken. Und nicht minder zu schätzen ist die Bedeutung des Kruzifixus als Andachtsbild – ein Bild der bedingungslosen Liebe Christi, das jeden Betrachter berühren wird.

MONTIERT AUF EINEM ALTEN
KREUZBALKEN AUS NADELHÖLZ.
ENDZUSTAND



VERANTWORTLICHE / KÖRPERSCHAFTEN / FIRMEN

BAUHERR Kath. Pfarrkirchenstiftung St. Andreas
Nonntal 4
83471 Berchtesgaden
Pfarrer Monsignore Dr. Thomas Frauenlob
Verwaltungsleiter Michael Koller

ERZBISCHÖFLICHES ORDINARIAT / RESSORT BAUWESEN UND KUNST

RESSORTLEITUNG Benedikt Buckler

HAUPTABTEILUNG KUNST OR Dr. Norbert Jocher a. D.
Dr. Anja Schmidt
Regina Bauer-Empl, restauratorische Fachleitung,
Konzeptentwicklung und Ausführung
Dr. Martina Außermeier,
kunstwissenschaftliche Begleitung
Siegfried Wegner a. D., Schreinerarbeiten

**BAYERISCHES LANDESAMT
FÜR DENKMALPFLEGE** Dr. Susanne Fischer
Dr. Katharina von Miller
Paul Huber, Gebietsreferent
Julia Brandt
Judith Schekulin
Doris Zeidler, Analysen,
Konzeptentwicklung und Ausführung
Simon Mindermann,
naturwissenschaftliche Analysen

**DOERNER INSTITUT DER
BAYERISCHEN STAATS-
GEMÄLDESAMMLUNGEN** Dr. Heike Stege,
naturwissenschaftliche Analysen

NACHUNTERSUCHUNGEN Dr. Cristina Thieme

BILDHAUERARBEITEN Bert Praxenthaler, Penzing

SCHMIEDEARBEITEN Josef Scheidhammer, Jesenkofen

BILDNACHWEIS

Umschlag, S. 7 rechts, S. 10/11, S. 16/17, S. 20, S. 22/23, S. 25, S. 27, S. 36, S. 37, S. 39: Achim Bunz, München; S. 2–4: Thomas Splett, München; S. 6: Bildarchiv Foto Marburg/Helga Schmidt-Glassner; S. 7 links: Bildarchiv Foto Marburg; S. 8/9, S. 12, S. 13 oben/unten, S. 15 unten links, S. 19, S. 20, S. 24, S. 26 links: Regina Bauer-Empl; S. 13, Mitte: Doerner Institut der bayerischen Staatsgemäldesammlungen; S. 14, S. 15 oben, rechts unten: Cristina Thieme; S. 26 rechts: Bert Praxenthaler; S. 28: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege; S. 29: Johannes Schöbinger, Berchtesgaden; S. 31: Gabi und Andreas Landskron, Prüfening; S. 33/34: Bayerische Staatsbibliothek, München



ERZDIÖZESE MÜNCHEN
UND FREISING

Impressum

Erzdiözese München und Freising (KdöR)
vertreten durch das Erzbischöfliche Ordinariat München
Generalvikar Christoph Klingan,
Kapellenstraße 4, 80333 München

Ressort Bauwesen und Kunst,
Benedikt Buckler, Ressortleitung und Anja Schmidt,
Hauptabteilungsleitung Kunst

Text: Regina Bauer-Empl, Natalie Glas, Regensburg,
und Daniel Rimsl, Regensburg

Redaktion: Martina Außermeier

Konzept und Design:
Roswitha Allmann und Geraldine Raithel, München

Gestaltung: design wirkt, Geraldine Raithel, München

Bildbearbeitung: Holger Reckziegel, Bad Wörishofen

Druck: Pinsker Druck und Medien GmbH, Mainburg

UID-Nummer: DE811510756

© Erzbischöfliches Ordinariat München, München 2023

