

JAHRBUCH

DES VEREINS FÜR CHRISTLICHE KUNST IN MÜNCHEN
XXIV. BAND 2008

DAS CHORBOGENKREUZ VON ST. MARTIN IN LANDSHUT

PETER B. STEINER

ORT An einer Eisenstange unmittelbar hinter dem Scheitel des Chorbogens hängt der Kruzifixus in der Pfarr- und Stiftskirche von St. Martin und Kastulus in Landshut. Die Kirche wurde zwischen 1389 und 1500 über einem romanischen, beim Baufortschritt eingeebneten Vorgängerbau an der Hauptstraße der herzoglichen Residenzstadt Landshut erbaut. Vier Architekten sind urkundlich überliefert: 1389 Hans Krumenauer, der den Chor vollendete. Ihm folgte ab 1406 Hans von Burghausen, der 1432 starb. Sein Grabmal an der Südwand würdigt ihn als Baumeister der großen Hallenkirchen von Wasserburg, Straubing, Neuötting, Salzburg und des Landshuter Spitals. Auf ihn, einen der großen Baumeister des bayerisch-österreichischen Raums, gehen die ersten (östlichen) sieben Joche des Langhauses zurück und damit das Konzept eines „göttlichen Glashauses“, eines Baus mit Glasfenstern nie gesehener Größe, errichtet über Pfeilern von schwindelerregender Schlankheit. Das Gottesbild des Psalms 104 „Herr, mein Gott, du bist gewaltig groß. In Pracht und Hoheit hast du dich gekleidet, Licht hüllst du dir um wie einen Mantel, den Himmel spannst du aus wie ein Zeltdach“ ist hier gebaut. Nach diesen Vorgaben führte der dritte Baumeister, Hanns Stethaimer, das Langhaus bis zum Westportal fort und begann den Turm, den Stefan Purghauser als bis heute höchsten Backsteinturm der Welt (130,6 m) um 1500 vollendete. Die Stadt Landshut war damals die Haupt- und Residenzstadt des Herzogtums Niederbayern. Ihre Herzöge hießen „die Reichen“, weil sie außer über die Einnahmen aus dem fruchtbaren Ackerland zwischen Isar und Donau auch über die Salzbergwerke von Reichenhall und über Silberbergwerke im damals noch niederbairischen Tiroler Unterland um Kufstein, Rattenberg und Schwaz verfügten. Sie waren die Stifter der ersten bayerischen Landesuniversität. Die Stadt zählte damals 10 000 Einwohner, die als Handelsleute, Handwerker und Ackerbürger über genügend Einkommen verfügten, um mit ihren Toren, Häusern, dem Spital und den Kirchen eines der schönsten Stadtbilder Deutschlands zu schaffen. Die Stadtpfarrkirche St. Martin hatte damals





MICHEL ERHART, CHORBOGENKREUZ IN ST. MARTIN/LANDSHUT, 1495

17 Altäre, die von den Familien und Zünften der Stadt gestiftet worden waren. Die große Hallenkirche vereinigte, wie andere große Stadtkirchen, ein reiches gottesdienstliches Leben mit vielen Messen, Prozessionen, Andachten und Predigten unter einem Dach in einem ebenso übersichtlichen wie in Kapellen und Altären ausdifferenzierten Großraum.

GESCHICHTE Das Kreuz trägt auf der Rückseite die Angabe „1495“ in spätgotischer Schrift, die 1909 nachgezogen wurde. Damals hat man mit Bleistift in die feuchte Farbe geschrieben: „1909 [...] der Cristus an Die jezige Stelle gehängt.“ Damit sind zwei Daten in der Geschichte des Chorbogenkruzifixes gesichert: Seine Herstellung 1495 und seine Wiederanbringung 1909. Urkunden über Stiftung, Auftrag, Künstler, Lieferung sind bisher nicht aufgetaucht. Die früheste Nachricht ist eine Erwähnung in der „Cronica Baioariorum“ des Freisinger Chorherrn und Geschichtsschreibers Veit Arnepek von 1495: „ymagine crucifixi magni pretii, cui similis vix in orbe reperitur“ (ein Bild des Gekreuzigten von großem Wert, wie ein ähnliches kaum in der Welt zu finden ist).

Die Kunstgeschichte hat seit der Veröffentlichung des Kruzifixes durch Felix Mader in den Kunstdenkmälern der Stadt Landshut 1924 ähnliche Werke gesucht und gefunden, vor allem in dem großen Kruzifix der Stadtkirche St. Michael in Schwäbisch Hall, das von Michel Erhart signiert und 1494 datiert ist. Auch die Skulpturen im Choraltar der Klosterkirche Blaubeuren (datiert 1494), besonders der Schmerzensmann, bieten sich zum Vergleich an, beides Hauptwerke der Ulmer Plastik um 1500. Als Reichsstadt mit ausgedehnten Handelsbeziehungen in die Schweiz, nach Tirol, Baiern und Österreich und als Standort vorzüglicher Bildhauer mit großen Werkstätten seit 1427 kam Ulm als Entstehungstätte trotz der relativ großen Entfernung vom niederbayerischen Landshut infrage. Seit 1943 wurde das Landshuter Kruzifix dem Bildhauer Michel Erhart, der 1469–1522 in Ulm lebte, oder seinem Sohn Gregor Erhart, der sich als Bildhauer 1494 in Augsburg niederließ, zugeschrieben. Wolfgang Deutsch hat schließlich die Zuordnung an den Vater, Michel Erhart, durch detaillierte Vergleiche vor allem mit dem signierten Kruzifix in Schwäbisch Hall belegt. Die Beobachtungen zur Schnitztechnik und zum Aufbau der farbigen Fassung durch die Restauratorin Irmgard Schnell-Stöger 2002 haben diese Zuschreibung bestätigt.

Am unteren Ende des Längsbalkens ist eine geschnitzte Wolke aus Pappelholz angebracht, die einen Wappenschild mit dem Bild eines Schöpfbrunnens mit Wassereimer und langem Schwengel enthält. Es wird (seit 1924?) als Wappen der Familie Schönbrunn identifiziert. Da die Anbringung von Wappen an Bildwerken im Kirchenraum nur deren Stiftern erlaubt war, galt die Familie Schönbrunn bisher als Stifter des Kreuzes. Bei der Untersuchung 2003 hat sich aber herausgestellt, dass Wolke und Wappenschild nachträglich am Kreuzende befestigt wurden, vielleicht erst 1726. Damals wurde das Kruzifix vom Chorbogen abgenommen, an seinen drei Enden verkürzt und an der Westwand neben der Orgel aufgehängt. Die Wolke enthält 40 Dübel, die auf eine große Gloriole mit versilberten (?) Strahlen hinweisen. Ähnliche Strahlenwolken gibt es bei mehreren Hängekreuzen des 17. und 18. Jahrhunderts, z. B. am Chorbogenkreuz der Zisterzienserkirche Kaisheim 1672 oder am Kreuz des Gnadenstuhls oben in der Münchner Asamkirche um 1735. Sie erheben das Kreuz Jesu zu einem „Sternbild“ und weisen auf die durch den Erlöser am Kreuz vermittelte Gnade hin. Vermutlich wurden Strahlenwolke und Wappen im 17. Jahrhundert im Zuge der barocken Neuausstattung der Martinskirche hinzugefügt. Es ist wahrscheinlich, aber nicht sicher, dass damals ein älteres, originales Stifterwappen kopiert wurde. Aber es könnte auch von einem anderen damals beseitigten Bildwerk in der Kirche

stammen oder vielleicht gar nicht als Familienwappen, sondern als allegorischer Hinweis auf den Gekreuzigten als „Gnadenbrunnen“ gemeint sein. Das würde zu den im 19. Jahrhundert beseitigten Strahlen besser passen. Kreuz-Gnadenbrunnen werden allerdings in der Regel als Fließ- und nicht als Schöpfbrunnen dargestellt. Jedenfalls ist die Frage nach dem Stifter des Kruzifixes offen. Vom Anspruch des Werkes und seinen Kosten her könnte man sich eher die Stadt Landshut oder Herzog Georg als Auftraggeber vorstellen.

Im Jahre 1494 schloss Michel Erhart seine Arbeiten am Choraltar der Klosterkirche Blaubeuren und am großen Kreuz für Schwäbisch Hall ab. Er verfügte über ein eigenes Holzlager, eine leistungsfähige Werkstatt und eingespielte Beziehungen zu Schreibern wie Jörg Syrlin d. J. und zu Malern wie Hans Schüchlin, Bartholomäus Zeitblom und Hans Holbein d. Ä. Welche Mitarbeiter er für das Landshuter Kruzifix, seine mit Abstand größte plastische Arbeit (Korpus 560 cm, Spannweite 547 cm), einspannte, ist nicht mehr festzustellen. Der Kreuzbalken als Tannenholzkasten mit Eichenleisten (Längsbalken 688 cm, Querbalken 608,5 cm) ist eine aufwendige Schreinerarbeit, die Vergoldung und farbige Fassung von Balken und Korpus anspruchsvolle Malerarbeit. Ob sie in der Werkstatt des Bildhauers erledigt oder ausgegeben wurde, kann nicht mehr festgestellt werden. Mit Sicherheit wurden die Eisenverbindungen der Hängevorrichtung im Innern des Korpus von einer Schmiedewerkstatt hergestellt. Von Maß und Anspruch her konnte in Süddeutschland damals nur in Ulm ein derartiges Werk entstehen. Darüber mussten die Auftraggeber informiert und deshalb zugleich bereit sein, sich über Widersprüche einheimischer Werkstätten hinwegzusetzen. In der Klosterchronik von Kaisheim ist der selbstbewusste Stolz eines kirchlichen Auftraggebers der Zeit festgehalten. Dort heißt es über den Choraltar von 1502: „daran die besten III maister zu Augspurg haben gemacht, alß sy zu der zeit weit und prait mochten sein, der schreinermaister Adolf Kastner [...], puldhauer maister Gregori [Erhart], der maler Hanß Holpain. Diese tafel gestand vil geldts.“

Ein ähnlicher Stolz spricht auch aus der Notiz von Veit Arnpeck über den Landshuter Kruzifixus, nur enthält sie leider nicht die Namen der „besten Meister, weit und breit“.¹ Dass um 1500 Augsburg begann Ulm an wirtschaftlicher und künstlerischer Kraft zu übertreffen, ist aus heutiger Sicht vom Kaisheimer Chronisten richtig gesehen.

Von 1495 bis 1726 hing der Kruzifixus an seinem Platz im Scheitel des Chorbogens. Aber die Kirche unter ihm veränderte sich. Sie wurde 1595 zur Stiftskirche erhoben, in der Folge neu ausgemalt und ab 1664 mit neuen Altären ausgestattet. Im Zuge dieser Barockisierung wurde vermutlich die Wolke mit den Strahlen und dem Schöpfbrunnen am Kreuzfuß angebracht. 1726 musste das Kruzifix seinen raumbeherrschenden Platz verlassen. Es wurde – wie berichtet – an der Westwand neben der Orgel aufgehängt. 1864 fasste man das Kreuz im Stil des 19. Jahrhunderts neu und versuchte es an seinen ursprünglichen Platz zu hängen, verbrachte es aber dann doch wieder an die Westwand. Erst 1909 kehrte es nach Reinigungs- und Reparaturmaßnahmen in den Chorbogen zurück. 1952/53 wurde es erneut abgenommen und in der Kirche liegend restauriert. Georg Hager beseitigte die Überfassung des 19. Jahrhunderts weitestgehend und legte die darunter erhaltene Originalfassung frei. Am 27. Juni 2002 wurde das Kruzifix nach umfangreichen Voruntersuchungen zum dritten Mal entfernt und diesmal, in einem fahrbaren Gerüst hängend, an das Westende des Langhauses geschoben und dort von Irmgard Schnell-Stöger eingehend untersucht und konservatorisch behandelt.² Am 22. November 2003 konnte es im Chorbogen wieder aufgehängt werden.

KÜNSTLER Über den Bildhauer Michel Erhart ist bekannt, dass er von 1469 bis 1522 in Ulm wohnte. Er war verheiratet mit Margarete Ensinger, der Tochter eines Konstanzer Baumeisters und Enkelin bzw. Nichte der Ulmer Münsterbaumeister Matthäus bzw. Moritz Ensinger. Seine 1468 geborene Tochter Afra heiratete den Schreiner Adolf Daucher und zog mit ihm 1491 nach Augsburg. Auch der Sohn Gregor Erhart siedelte nach seiner Ausbildung als Bildhauer beim Vater nach Augsburg über. Die zweite Tochter Walburga heiratete nach Augsburg in die Familie der Fugger vom Reh. Der zweite Sohn Bernhart arbeitete 1516 mit dem Vater an den Steinfiguren für den Ölberg neben dem Ulmer Münster. 1522 wird Michel Erhart zum letzten Mal erwähnt. 1474 erhielt er den Auftrag für die „Bildwerke“ des Choraltars im Ulmer Münster, der 1531 im Bildersturm abgerissen wurde. Auch die meisten anderen Retabel, die er mit einer großen Werkstatt schuf und nach Augsburg, in die Schweiz oder ins Allgäu exportierte, sind zerstört. Erhalten sind an Ort und Stelle – als umfangreichstes Werk – der Choraltar der Benediktinerklosterkirche Blaubeuren in der Schwäbischen Alb, den er 1493/94 zusammen mit seinem Sohn Gregor und dem Maler Bartholomäus Zeitblom fertigte, sowie der Kruzifixus der Stadtkirche St. Michael in Schwäbisch Hall, der vom Künstler signiert und 1494 datiert ist. Außerdem wird heute allgemein angenommen, dass Michel Erhart die Büsten im Chorgestühl des Ulmer Münsters, das der Schreiner Jörg Syrlin d. Ä. 1469–1474 schuf, geschnitzt hat. Von diesen gesicherten Werken gehen verschiedene Zuschreibungen und damit Auffassungen vom Künstler aus, die vor allem von Gertrud Otto, Anja Schneckenburger-Broschek und Wolfgang Deutsch veröffentlicht wurden. Eine große Ausstellung mit dem Titel „Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä., Spätgotik in Ulm“ im Ulmer Museum, 2002, dokumentierte den heutigen Stand des Wissens und Forschens.

Michel Erhart ist einer der großen deutschen Bildhauer um 1500, vergleichbar mit Tilman Riemenschneider in Würzburg, Veit Stoß in Nürnberg oder Erasmus Grasser in München. Er steht in der Nachfolge von Hans Multscher, der die Ulmer Plastik von 1427 bis 1467 geprägt und ihr einen Absatzmarkt und Einflussbereich erschlossen hat, der zwischen Augsburg, Sterzing und dem Bodenseeraum den Südwesten des deutschen Sprachraums umfasste. Neben Multscher regte der Bildhauer Nikolaus Gerhaert, der aus den Niederlanden kommend in Straßburg (1462) und Konstanz gewirkt hatte, bevor er nach Wien weiterzog, Michel Erharts plastischen Stil an. Multscher und Gerhaert ihrerseits verarbeiteten Anregungen der Kunst der frühen Niederländer von Claus Sluter bis Rogier van der Weyden. Die Kunst Ulms hat seit Baubeginn der überaus ehrgeizigen Stadtpfarrkirche, des Münsters (ca. 1380–1490), europäisches Niveau. Bei der Charakterisierung der Werke von Michel Erhart tauchen wie bei Riemenschneider immer wieder die Adjektive empfindsam, zart, brillant und vornehm auf, die Ruhe und Würde seiner Figurenerfindungen werden betont, im Gegensatz zu Grasser und Stoß, deren Kunst als expressiv, dramatisch, theatralisch, virtuos beschrieben wird. Das würdevoll ruhige Stehen und die häufig leicht schräge Haltung der Köpfe seiner Heiligen mit den meist nur halbgeöffneten Augen ent-rücken seine Gestalten in himmlische Sphären, dabei ist hieratische Starre vermieden und eine zarte innere Bewegung gebildet. Als Künstler, der in einer erfolgreichen Tradition stand, war Michel Erhart mehr ein Vollender als ein Erfinder. Die farbigen Fassungen seiner Bildwerke wurden teils in der eigenen Werkstatt ausgeführt, teils wohl auch an Malerateliers vergeben. Sie sind dort, wo sie wie am Altar von Blaubeuren gut erhalten sind, in den Gewändern anspruchsvoll, prächtig, mit reicher Vergoldung und farbigen Lacken über Silber und Gold versehen, in den Gesichtern und Inkarnaten hellhäutig zart mit weichen Übergängen und präzisen Differenzierun-

gen bei den geröteten Wangen, Lippen, Nasen und Fingergliedern. Der technische Aufbau der Farbigkeit entspricht sehr genau dem am Landshuter Kruzifix festgestellten.³

Der Kreuzbalken ist T-förmig. In der Verlängerung des Längsbalkens ist die 86 x 146 cm große, doppelseitige und dreisprachige Inschrifttafel „Jesus von Nazareth König der Juden“⁴ mit zwei Dübeln aufgesteckt, während sonst der Kreuztitel in der Regel an der kopfseitigen Verlängerung des Längsbalkens befestigt (oder dort befestigt dargestellt) ist. Das T-förmige Kreuz entspricht dem hebräischen Buchstaben Tav, der als Gotteszeichen galt und für die frühen Christen Vorbild des Gestus der Bekreuzigung war. Das T-förmige Kreuz entspricht nach heutiger Meinung den zur Zeit Jesu üblichen Kreuzen, deren Längsstamm bereits in der Erde fest verankert war, so dass der Hinzurichtende nur den Querbalken zu schleppen brauchte. In die Ulmer Kunst wurde das T-Kreuz durch den Grabmalentwurf von Hans Multscher für Herzog Ludwig von Bayern-Ingolstadt 1430 eingeführt. Beim Landshuter Kruzifix entspricht der horizontale Abschluss durch den Querbalken und den breiten Kreuztitel der Situation im Raum, der horizontalen Spannung des Gewölbes über der Höhe des vergleichsweise schmalen Mittelschiffs.

Aus der Tiefe des Langhauses gesehen, wird der Längsbalken vom vierbahnigen Chormittelfenster bis zur Höhe der Knie hinterfangen. Darüber zeichnet sich der helle Leib vor dem grau-blauen Chorgewölbe licht ab. Auch wenn 1495 die Chorfenster vermutlich farbig verglast waren, waren sie Lichtquellen; auch damals wirkte der helle Leib vor dem dunkelbraun maserierten Holz der Balken hell, als Wiederholung, ja als Verkörperlichung des Sonnenlichts. Vergoldete runde Eichenholzleisten rahmen die dunklen Balkenflächen. Sie nehmen linear die Stege zwischen den Fensterbahnen auf und zeigen wie wichtig für die Wirkung des Werks im Raum die Hell-Dunkel-Kontraste sind und von Anfang an waren. Sie verweisen auf das Gottesbild des Johannes-evangeliums: „Das Wort war das Licht [...] und das Wort wurde Fleisch [...] wir schauten seine Herrlichkeit [...] voll Gnade und Wahrheit“ (Joh 1,1,9,14).⁵

Der Leib fügt sich dem Kreuz. Er weicht vom strengen Winkel nur wenig ab: in den leicht schrägen Armen, dem geneigten Kopf, den übereinandergenagelten Füßen, durch welche die lange Linie der Beine v-förmig zuläuft oder, von unten gesehen, sich v-förmig öffnet. Der Leib hängt zwischen den drei Nägeln, als ob er von oben wie ein Pfeil zu der Gemeinde im Langhaus vordringe, aber auch als ob er sich wie ein Kelch nach oben öffne. Er erscheint damit zugleich als Geschenk Gottes aus der Höhe und als Opfergabe an den Gott in der Höhe. Diese doppelte Lesbarkeit ist prinzipiell bei allen Kruzifixen im Dreinageltyp seit 1200 gegeben, aber nur selten so deutlich nachzuvollziehen wie in Landshut, wo der Korpus noch an seinem ursprünglichen Bestimmungsort und am originalen Kreuzbalken erhalten ist.

Der Leib Christi hebt sich nicht nur hell auf dunkel, sondern auch organisch gerundet von der Konstruktion des Kreuzes ab. Das vergoldete Lendentuch mit seinem blauen Saum schwingt voluminös flatternd aus, im Kontrast (man ist fast versucht zu sagen „im Protest“) zu den strengen Linien der Kreuzbalken. Das flatternde Lendentuch ist eine Erfindung der niederländischen Malerei um 1440, die durch Niklas Gerhaert in die süddeutsche Skulptur eingeführt⁶ und später von Veit Stoß und Hans Leinberger virtuos weiterentwickelt wurde. Das breite und lange Tuch ist um die Hüfte geschlungen und geknotet und wie von einem Wirbelwind bewegt. Das Tuchende über der linken Hüfte öffnet sich tütenförmig nach unten, das andere Ende, das zwischen den Beinen durchgezogen ist, nach oben wie eine Hand mit leicht gespreizten Fingern. Flatternde Tücher bedeuten in der antiken Kunst Wind, aber auch Inspiration. In der christlichen Kunst ist



DAS VERGOLDETE LENDENTUCH
DES LANDSHUTER CHORBOGENKRUZIFIXES



DIE ÜBEREINANDERGENAGELTEN FÜSSE
DES LANDSHUTER CHORBOGENKRUZIFIXES

durch die Pfingsterzählung in der Apostelgeschichte (Apg 2,1–6) der Wind als sichtbares Zeichen für den Geist eingeführt. Darum erinnert das Flattern des Tuches am unbewegten Leib des Gekreuzigten an das Wirken des Geistes Gottes, der beim Tode Jesu den Vorhang im Tempel zerreißen und die Erde beben ließ (Mt 27,51–57).

Vor der linken Hüfte ist das Tuch mit einem Bausch geschürzt, dadurch wird das linke Bein in seiner ganzen Länge gezeigt. Die Beine sind im Knie nur wenig angewinkelt, sie wirken gestreckt. Fächerförmig spreizen sich die Zehen der übereinandergenagelten Füße. Der Nagel (Eisen mit eingesetztem quadratischen Eichenholzkopf) ist durch eine geschnittene Hautfalte darüber und fünf gemalte Blutbahnen, die sich von der Nagelwunde nach unten verbreiten, betont. An den Fußsohlen sind die Zehenballen, der Rist mit stärkeren Querfalten und die glatteren Fersenballen differenziert; die großen, ebenmäßigen Zehennägel sind (wie die Fingernägel) durch einen schmalen dunkelgrauen Schmutzrand betont. Die ganze Oberfläche eines hageren männlichen Körpers ist in der Schnitztechnik (Nabel, Bauchfalten, Brustwarzen) und in der farbigen Fassung (braune Achsel- und Brusthaare, bläuliche Venen, farbige Modellierung der Hautpartien zwischen gelblicher Blässe und bräunlichem Rosa⁷) mit zurückhaltendem Realismus wiedergegeben. Das schmerzhaft Ausspannen des Leibes zwischen den drei Nägeln, das „Zerreißen der Hände und Füße, sodass man alle Knochen zählen kann“ (Ps 22,17/18), ist mehr angedeutet als ausgeformt. Übersteigert sind nur die Anzahl und der Verlauf der Venen. Sie wurden z. T. beim Schnitzen als schmale Grate hervorgehoben. Vom Fassmaler aber wurden noch viel mehr dieser Adern über einer bläulichen Untermauerung als farbige Linien dargestellt. Sie überziehen vor allem die Arme und Beine mit einem abstrakten Aderwerk.

Im unteren Rippenbogen rechts klafft eine Wunde, aus der Blut über den Bauch und unter dem Lendentuch hindurch auch über den rechten Schenkel geronnen ist. Blutbahnen verlaufen auch von den Nagelwunden in den Händen über die Unterarme und von der Dornenkrone über Stirn



DAS HAUPT DES LANDSHUTER CHORBOGENKRUZIFIXES

und Wangen. Sie sind durch einen roten Lack über einer rosa Unterma- lung deutlich hervor- gehoben und betonen die fünf Wunden Jesu, deren Verehrung im 15. Jahrhundert durch Predigten, Andachten und Holzschnitte in Deutschland verbreitet wurde. Die Verehrung des „Haupts voll Blut und Wunden“ geht schon auf Bernhard von Clairvaux (1090–1153) zurück; sie fand durch die Veronikalegende und die Veronikabilder in der ganzen lateinischen Kirche Ein- gang.⁸

Das Gesicht, farbig hell gefasst und vom dunklen Haar und Bart gerahmt, wirkt aus der Nähe erschreckend hager durch die starken Brauenbogen, die tief in den Höhlen liegenden Augen, die überlange Nase und den offenen Mund. Im Blick aus der Ferne von unten (das Kreuz hängt 25 m über dem Kirchenboden) treten diese plastischen Übermodellierungen zurück: Das Gesicht wirkt dann zwar immer noch leidend, doch stark und hoheitsvoll. Hätte sich der Bildhauer an die natürlichen Proportionen eines Männerkopfes gehalten, würde das Gesicht nur wie ein heller Fleck im dunklen Haar wahrgenommen. Durch seine Arbeiten für den Ulmer Hochaltar, den Altarschrein von Blaubeuren und das große Kruzifix in Schwäbisch Hall hatte Michel Erhart Erfahrung in der Her- stellung von überlebensgroßen Figuren und in deren Anlage auf die Sicht von unten gewonnen. Wie Rainer Kahsnitz gezeigt hat, ist das Landshuter Werk im Vergleich zum Haller vereinfacht, monumen- taler, „zu größerer künstlerischer Form und höherem Ernst gereift“.⁹

Dieser „höhere Ernst“ kann auch theologisch gedeutet werden. Denn jeder Kreuzesdarstellung liegen die vier sehr unterschiedlichen Passionsberichte der Evangelien zugrunde.¹⁰ Zwar gehen die meisten Motive eines Kruzifixes, die Nägel, die Herzwunde und das geneigte Haupt, auf das Johannesevangelium zurück, aber die Qual des Sterbens am Kreuz, die im Markus- und Mat- thäusevangelium deutlich wird, hat viele Kruzifixe des 14., des 17. und des 20. Jahrhunderts ge- prägt. Vor allem aber haben Matthias Grünewald, Lukas Cranach, Wolf Huber und Hans Leinberger die Qual, den Todeskampf und das Sterben Jesu thematisiert. Michel Erharts Chorbogenkruzifix in Landshut hat dagegen mehr johanneische Züge, mehr auch als seines in Schwäbisch Hall: „Es ist ans Ziel gekommen.“¹¹

FUNKTION Mit den Verwandlungen des Kirchenraums hat das Kreuz seine Funktionen ver- ändert. Als es 1495 aus Ulm geliefert und aufgehängt wurde, bezog es sich wie heute wieder auf das Steinretabel des Hochaltars von 1425. Dort ist in den Reliefs die Heilsgeschichte dar- gestellt: Verkündigung, Heimsuchung, Menschwerdung Gottes und Anbetung der Magier sowie darüber die Erlösung durch den Tod Jesu am Kreuz. Die Ortskirche, in der Inkarnation und Er- lösung verkündet und gefeiert werden, ist im Bild des Kirchenpatrons, des hl. Martin, re- präsentiert. In das Retabel eingebaut ist der Tabernakel, in dem der Leib Christi in Gestalt der konsekrierten Hostien bewahrt wird. Der Christus, den Maria als Frucht ihres Leibes empfangen und zu Elisabeth getragen hat, den die Magier in Betlehem besucht und angebetet haben, der am Kreuz gestorben ist, wohnt nach dem Glauben der Kirche in der Gestalt des Brotes im Tabernakel.

Nach der Vollendung des Riesenbaus der Martinskirche waren die Bilder des Choraltars zu klein geworden, kaum mehr kenntlich aus der Tiefe des Langhauses in 90 Metern Entfernung. Darum wurde das zentrale Bild des christlichen Glaubens wiederholt, der Leib Christi als Bild ins Riesige vergößert und dem Volk nähergebracht. „Ein Kruzifix von großem Wert, wie ein zweites kaum in der Welt zu finden ist“, schrieb Veit Arnpeck in seiner „Chronica Baioriorum“ unter dem Eindruck

des neuen Werks. Inzwischen waren auch schon die 16 Seitenaltäre gestiftet und errichtet, die mit ihren Bildwerken und Privatmessen die Aufmerksamkeit der Kirchenbesucher erregten. Auch ihnen gegenüber sollte das zentrale Geheimnis des christlichen Glaubens raumbherrschend hervorgehoben werden.¹²

Mit der Erhebung der Stadtpfarrkirche zur Stiftskirche 1595, der Ausmalung des Kirchenraums, der Übertragung der Reliquien des hl. Kastulus aus Moosburg und der Barockisierung aller Altäre seit 1664 veränderte sich das optische Umfeld des Kreuzes so sehr, dass es zum störenden Fremdkörper im Raum wurde. Die barocke Wolke mit den Silberstrahlen, die jetzt am unteren Kreuzende angebracht ist, war vielleicht ein Versuch, das alte Bildwerk in den barockisierten Raum zu integrieren. 1726 aber wurde es vorsichtig deplatziert. Es wurde an der einzigen in der Kirche zur Verfügung stehenden Wand, der Westwand neben der Orgel, aufgehängt. Dafür mussten die Querbalken verkürzt werden; vermutlich wurde damals auch die Wolke mit dem Schöpfbrunnen wie ein Stifterwappen am Fußende angebracht. Das Kreuz war damit zum ehrwürdigen Bildwerk, zum historischen Zeugnis für den Glauben und für die Ortsgeschichte bzw. die Geschichte der Familie Schönbrunn, die den Schöpfbrunnen im Wappen führte, geworden. Im 19. Jahrhundert wurde das Kreuz zum Zeichen altdeutscher Kunst und Frömmigkeit. Nun wurde die barocke Gestalt des spätgotischen Raums als unzulässige Verfremdung empfunden. Nach den Erschütterungen des kirchlichen und politischen Lebens durch die Französische Revolution und die Säkularisation sah man das Mittelalter, seinen Geist und seine Kunst neu, verklärte sie romantisch und versuchte sie wieder zu beleben. Der Versuch von 1864, das Kreuz wieder in den Chorbogen zu hängen, in einer frühen Fotografie dokumentiert, war der Beginn der Entbarockisierung und Neuausstattung im Geist der Neugotik, wie sie gleichzeitig in der Münchner Frauenkirche, der jüngeren Schwester und Konkurrentin der Martinskirche, durchgeführt wurde.

Seit 1909 hängt das Kreuz wieder im Chorbogen. Seine Restaurierung 1952/53 mit der Freilegung der Originalfassung durch Georg Hager war der Auftakt zur Restaurierung der ganzen Kirche im Geist moderner Denkmalpflege. In den Jahren 2002/03 wurde es untersucht und konservatorisch behandelt, restauratorische Eingriffe waren nicht notwendig.¹³

Seit 1964 steht unter dem Kreuz der Altar, an dem die Gottesdienste gefeiert werden. Das Sprechen und Tun des Priesters am Altar sind dem Volk im Langhaus zugewandt, so wie der große Christus über ihm. Die Besucher der Gottesdienste sind keine Zuschauer mehr, sondern werden als Mitfeiernde einbezogen. Wenn der Priester am Altar die Arme zu Gebet und Segen ausbreitet, wiederholt er die Ausspannung der Arme des Gekreuzigten. Dies war zwar auch schon vor der Erneuerung der Liturgie am alten Hochaltar der Fall und wird theologisch seit dem 2. Jahrhundert so gedeutet¹⁴, aber es wird jetzt neu anschaulich. Da der Leib des Priesters aber nur ein Drittel der Größe des Gekreuzigten über ihm hat, wirkt er klein im Riesenraum (92 m lang, 28,80 m hoch, 28,65 m breit), dessen Dimension nur vom Kreuz erfüllt werden kann.¹⁵

Alles was in St. Martin geschieht, auch Marienverehrung oder Orgelspiel, geschieht im Zeichen des Kreuzes. Es gibt kaum eine Kirche, die so christozentrisch ist, die so sehr den Gekreuzigten zum Maß alles Tuns macht. Das Kruzifix schließt das Langhaus der Martinskirche in der Höhe ab; wer in den Chor, zum Altar kommen will, muss unter ihm hindurchgehen. Diese Position im Durchgang entspricht einem Gedanken, den Augustinus in der Form äußert: „Per Christum hominem an Christum deum (Durch den Menschen Christus zum Gott Christus).“ Im 14. Jahr-

hundert formuliert ihn Heinrich Seuse so: „Du mußt den Durchbruch nehmen durch meine leidende Menschheit, sollst du wahrlich kommen zu meiner bloßen Gottheit. [...] Meine Menschheit ist der Weg, den man geht, mein Leiden ist das Tor, durch das man gehen muß, der zu dem kommen will, das du suchest.“¹⁶

Der Zusammenhang zwischen Kreuz und Altar wird in einer Predigt des 15. Jahrhunderts direkt angesprochen: „Wenn ein Mensch an unseres Herrn Marter denkt so lange als ein Wind durch einen Baum streicht, der empfängt Gott so wirklich, wie ihn der Priester empfängt am Altar.“¹⁷

Für den Geist der Auftraggeber, der ersten Betrachter und des Künstlers könnte Folgendes in einer Handschrift in Frankfurt erhaltene Gebet stehen: „Herre hymmelischer kunig, unser here Jhesus Christus hingk an dem cruz allein in gehorsame sines vatters mit mynnender gotheit mit senffter sele myt betrubten synnen mit verwunntem herczen mit krachenden gliddern mit blutigen wunden myt verhauwenem liebe mit verdenten armen [...]“¹⁸

Die blutigen Wunden, die überdehnten Arme und der zerschlagene Leib sind an Michel Erharts Kruzifix sichtbar, aber zurückgenommen hinter die „minnende Gottheit“. Der Ausdruck des Gesichtes entspricht der literarischen Umschreibung „sanfte Seele“ und „betrübter Sinn“. Vor allem aber die Position im Raum und die Haltung des Leibes repräsentieren den „Herrn Jesus Christus, der dem Willen des Vaters gehorsam allein am Kreuz hing.“

DIE SIEBEN WORTE JESU AM KREUZ Das Bild des Gekreuzigten versucht eine Summe aus den vier Passionsberichten der Evangelien zu bilden. Aber die Anteile an dieser Summe sind nicht gleich. Das geneigte Haupt und die blutende Herzwunde stammen aus dem Bericht des Johannes-evangeliums, das die Passion Jesu als Akt der Hingabe schildert. Hingebungsvoll breitet der Gekreuzigte seine Arme aus. Sie wirken weniger schmerzhaft zwischen den Nägeln auseinandergezerrt als in vielen Kruzifixen davor und danach. Der Kopf ist weder kraftlos heruntergefallen noch zum Schrei aufgebäumt, wie es die Passionsberichte von Markus und Matthäus erwarten lassen, sondern würdevoll geneigt. Die Dornenkrone wirkt durch ihre grünen Zweige mehr als Kranz denn als Marterinstrument. Und der Gekreuzigte lebt: Er spricht mit offenem Mund, er blickt mit offenen Augen. Das, was dem am Holz ausgespannten Leib an Bewegung versagt ist, nimmt das große windbewegte, vergoldete Lendentuch mit seinem blauen Schriftsaum auf. Bewegung und Ruhe sind zu einem Ausgleich gekommen, der sich dem ganzen Raum hoheitsvoll mitteilt.

In Christi offenem Mund ist die Zunge zwischen den Zähnen sichtbar. Er scheint zu sprechen. Seine Worte, den Passionsberichten der Evangelien entnommen, werden in einer Schrift am inneren Saum des Lendentuches mitgeteilt; die einzelnen Buchstaben sind vergoldet, ihr Hintergrund dunkelblau gemalt. Die Texte können vom Besucher der Kirche nur geahnt werden; lesen kann man sie allein vom Gerüst aus unter Verrenkungen. Diese Inschrift ist aus der Besucherperspektive deshalb keine Mitteilung, sondern eine Andeutung. Sie ist für Gott geschrieben in einem zweifachen Sinn: Der große künstlerische Aufwand, das Schnitzen und Vergolden der Zeilen auf blauem Grund, ist ein Opfer; es dient der geheimnisvollen Herrlichkeit Gottes, seiner „doxa“ (griechisch), seiner „gloria“ (lateinisch). Sie ist aber auch aufzufassen als immerwährendes Gebet im Sinn der Erinnerung. Dies entspricht mittelalterlicher Frömmigkeit, die sich im Gebet vom Weltgericht äußert: „Recordare Jesu pie [...]“ – „Erinnere dich [wörtlich: beherzige] milder Jesu [...], dass du mich mühsam gesucht hast, mich am Kreuz leidend erlöst hast: so viel Mühe [labor: Arbeit, Plage, Mühsal] sei nicht vergebens.“ So steht es in der 9. und

10. Strophe des Hymnus „Dies irae, dies illa“. In der 8. Strophe wird der „milde Jesus“ als „*rex tremendae maiestatis*“ und „*fons pietatis*“ angerufen, als „König erschreckender Herrlichkeit“ und „Quelle des Erbarmens“. Damit ist die Inschrift der Sieben Worte nicht nur durch ihren blaugoldenen Himmelsglanz, sondern auch durch ihre Textsammlung als Erinnerung für Gott und die Menschen an die Wiederkunft Christi aufzufassen.

Die Texte lauten: MULIER ECCE FILIUS TUUS * ECCE MATER TUA (Frau, siehe dein Sohn * Siehe deine Mutter) – DEUS DEUS MEUS UT QUID DERELIQUISTI ME (Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen) – SICIO (Ich dürste) – CONSUMMATUM EST (Es ist vollendet) – PATER IN MANUS TUAS COMMENDO SPIRITUM MEUM (Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist) – PATER IGNOSCE ILLIS QUIA NESCIUNT QUID (Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht) – HODIE ERIS MECUM IN PARADISO¹⁹ (Heute wirst du mit mir im Paradies sein).

Der erste Ausspruch stammt aus dem Johannesevangelium (Joh 19,25–27): Im Zusammenhang des Berichts von der Kreuzigung Jesu (Joh 19,16–37) folgt es dem Bericht über die Teilung der Gewänder Jesu unter den Soldaten; es lautet: „Es standen bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Klopas, und Maria Magdalena. Als nun Jesus seine Mutter sah und neben ihr stehend den Jünger, den er liebte, sprach er zur Mutter: ‚Frau, siehe dein Sohn!‘. Darauf sprach er zum Jünger: ‚Siehe, deine Mutter!‘ Und von jener Stunde an nahm sie der Jünger zu sich.“

Johannes schildert Jesus als einen, der sich im Tod noch liebevoll um seine nächsten Angehörigen sorgt. Im Evangelium folgen dann das dritte und vierte Wort (Joh 19,28–32): „Danach sagte Jesus, da er wusste, dass nunmehr alles vollbracht sei, damit die Schrift erfüllt würde: ‚Ich dürste.‘ Es stand ein Gefäß voll Essig da, und sie steckten einen mit Essig gefüllten Schwamm auf einen Hysopstengel und brachten ihn an seinen Mund. Als Jesus den Essig genommen hatte, sprach er: ‚Es ist vollbracht.‘ Und er neigte sein Haupt und gab den Geist auf.“ Der kurze Abschnitt enthält zwei Zitate aus den Psalmen. Der Essigtrank bezieht sich auf den 69. Psalm: „Sie gaben mir als Nahrung Gift und Essig für den Durst als Trank“ (Ps 69,22). Der Psalm beginnt mit den Worten: „Hilf mir, Gott, denn das Wasser geht mir schon bis zur Kehle. Ich versinke in tiefem Schlamm und finde keinen Halt.“ Es ist ein Bitttruf aus Todesnot, die Klage eines ungerecht Verfolgten. Der Essigtrank im 22. Vers gehört zur dichterischen Aufzählung der Leiden des Verfolgten. Aber im 30. Vers endet die Klage, und nach der Bitte „Gott, richte mich auf!“ beginnt ein Danklied: „Denn der Herr hört auf die Armen. [...] Himmel und Erde mögen ihn preisen.“ Eine ähnliche Wendung vom klagenden Hilferuf zum dankbaren Lobpreis nimmt der Psalm 22. Seinen Anfang „Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ legen die Passionserzählungen des Markus (Mk 14,34) und Matthäus (Mt 27,46) dem Gekreuzigten in den Mund. Es ist als zweites Wort Jesu auf den Saum des Lendentuchs in goldenen Buchstaben gemalt. Der vierte Ausspruch „Es ist vollbracht“, den Johannes überliefert (Joh 19,30), ist der letzte Satz desselben Psalms, der hier in voller Länge zitiert sei, weil er dichterisch die ganze Spannung zwischen Verzweiflung, Hoffnung und Dank für die Rettung ausmalt, mit der sich jeder Andächtige und jeder Künstler auseinandersetzen muss, der sich auf die Passion Jesu einlässt:

Mein Gott,
mein Gott,
warum hast du mich verlassen!
Warum bist du fern
meinem Schreien und Klagen, meinem Aufschreien,
meiner Sprachlosigkeit!
Mein Gott!
Ich schreie! Wenn es hell ist, und du hörst mich nicht,
wenn es dunkel ist, und du antwortest mir nicht.

Und doch bist du *der Heilige*, der Lebendige,
der über den Liedern Israels wohnt.
Auf dich setzten unsere Väter ihre Hoffnung.
Sie hofften auf dich und kamen davon.
Zu dir hin schrien sie und wurden befreit.
Dir trauten sie und wurden nicht beschämt.

Doch ich, ich bin ein Wurm.
Kein Mensch.
Die Menschen – lachen mich aus.
Das Volk – verachtet mich.
Alle, die mich sehen, lachen,
entrüsten sich, lassen sich aus:
der soll seine Sorgen auf Gott abschieben!
Sein Gott soll ihn herausreißen!
Er soll ihn befreien, wenn er ihm zusagt.

Ach,
du bist es doch, der mich
aus dem Bauch meiner Mutter gezogen hat! Der mich
daheimsein ließ an der Brust der Mutter.
Vom Licht der Welt an bin ich auf deinem Boden.
Vom Bauch der Mutter an
bist du mein Gott.

Sei nicht so fern!
Ich liege im Dreck.
Keiner hilft mir.
Sie haben mich umzingelt.
Der Mob hat mich eingekreist.
Sie haben ihre Mäuler aufgerissen.
Sie sind schlimmer als Bestien.
Und ich – bin wie Wasser,

hingeschüttet.

Meine Knochen sind wie aufgelöst –
Mein Herz?

Ist in mir zerflossen. Wie Wachs.

Die Zunge klebt mir am Gaumen.

Du hast mich in den Staub des Todes gelegt!

Hundevolk umlagert mich, eine ganze Meute.

Sie haben mir Hände und Füße durchbohrt.

Ich kann all meine Knochen zählen.

Ihr Blick herrscht über mich.

Sie teilen meine Kleider unter sich auf,

werfen das Los über meine Sachen.

Und du, Herr!

Hilf doch!

Schreite ein!

Du,

meine Stärke,

komm jetzt!

Rette mein Leben vor ihrer Mordlust, das einzige,
das ich habe, vor der Gewalt dieser Hände!

Rette mich,

vor dieser Todesmaschine,

vor dieser Zerstörungswut,

rette mich!

Ich werde deinen Namen weitersagen!

Vor dem Rest der Welt dich preisen!

Die ihr von Gott wisst, rühmt ihn!

Alle ihr von Jakob her, preist ihn!

Laßt euch erschüttern, ihr Nachkommen Israels!

Denn er hat das Elend des Armen nicht übersehen.

Er hat sich nicht vor ihm versteckt.

Er hat auf sein Schreien gehört.

Vor allen will ich nun deine Treue preisen.

Vor den Seinen will ich nun tun,

was ich versprochen habe:

Die Armen sollen essen und satt werden.

Den Herrn sollen finden, die ihn suchen,

und aufleben soll euer Herz,
für immer!
(Übersetzung Arnold Stadler, 1995)

Der Anfang des Psalms wird als Wort Jesu am Kreuz von Markus und Matthäus im hebräischen Wortlaut überliefert: „Eloi, Eloi, lama sabachtani.“ Der Schluss heißt bei Johannes griechisch: „tetelestai.“ Das Verb enthält das Substantiv „telos“, das Ziel. Es müsste eigentlich übersetzt werden: Es ist ans Ziel gekommen: mein Leben, mein Leiden, die Barmherzigkeit Gottes? So wie Markus und Matthäus nur den Klageruf des Anfangs zitieren und Johannes nur den abschließenden Lobpreis sind viele Bilder der Kreuzigung angelegt.

Als Beispiel einer Kreuzigung der Verzweiflung kann man die Bilder von Grünewald oder die Zeichnung von Michelangelo ansehen. Die weitaus meisten Kreuzigungsbilder, die seit dem 4. Jahrhundert entstanden, sind Bilder des Glaubens, nicht der Verzweiflung, sie gehen leichthin über die Qual eines stundenlang hinausgezögerten Erstickungstodes hinweg. Auch das Landshuter Kruzifix des Michel Erhart steht auf der Seite des Johannes, ist eher ein Bild des „Ans-Ziel-Gekommenseins“ als der Qual. Aber sowohl die in der Zierschrift mitgeteilten Texte als auch die Spuren körperlicher Qual am Körper des Gekreuzigten zeigen, dass Künstler und Auftraggeber keine leichtfertige Feierlichkeit, keine oberflächliche Schönheit anstrebten, sondern dem Ernst des Geschehens auf der Spur waren.

Die drei als letzte auf dem Saum mitgeteilten Worte stammen aus dem Passionsbericht des Evangelisten Lukas (Lk 23,44–46): „Es war schon um die sechste Stunde, da trat Finsternis ein über das ganze Land bis zur neunten Stunde, denn die Sonne verlor ihren Schein. Der Vorhang im Tempel riß mitten entzwei und Jesus rief mit lauter Stimme: ‚Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist.‘ Nach diesen Worten verschied er.“

Das von Lukas überlieferte letzte Wort Jesu ist ein Zitat aus dem 31. Psalm: „Bei dir, Herr, suche ich meine Zuflucht. [...] In deine Hände befehle ich meinen Geist. Du erlöst mich, Herr, du getreuer Gott.“ Der Psalm endet mit einer Anrede an die Gemeinde: „Seid stark und unverzagten Herzens, ihr alle, die ihr harret des Herrn.“ Das Evangelium verändert den Psalmtext nur durch die Anrede „Vater“.

Die Reihenfolge der Worte auf dem Saum entspricht nicht der Reihenfolge, wie sie Lukas überliefert, sondern stellt die beiden letzten Worte Jesu nach Johannes und Lukas nebeneinander bzw. gegenüber:²⁰ „Als sie an den Ort kamen, der ‚Schädel‘ genannt wird, kreuzigten sie ihn dort und auch die Verbrecher, den einen zur Rechten, den anderen zur Linken: Jesus aber sprach: ‚Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.‘ Als sie seine Kleider unter sich teilten, warfen sie das Los.“ (Lk 23,33 f.)

Mit dem letzten Satz zitiert auch Lukas den Psalm 22 und weist wie Johannes auf die „Erfüllung der Schrift“ durch das Leiden Jesu hin. Kein anderes Evangelium überliefert die Bitte Jesu um Vergebung für seine Henker. Sie ist die äußerste Konsequenz eines Lebens aus der Liebe und zugleich in einer Kirche, in der am Beginn jedes Gottesdienstes die Gläubigen ihre Sünden bekennen, ein trostreiches Wort.

Dann fährt Lukas (Lk 23,39–43) fort: „Einer von den aufgehängten Verbrechern lästerte ihn und sagte: ‚Bist du nicht der Messias? Hilf dir selbst und uns!‘ Der andere aber wies ihn zurecht und sagte: ‚Hast nicht einmal du Furcht vor Gott, der du das gleiche Gericht erleidest? Wir leiden mit

Recht, denn wir empfangen, was unsere Taten verdienen; dieser aber hat nichts Unrechtes getan.' Und er sprach: ‚Jesus, gedenke meiner, wenn du kommst in dein Reich!' Er erwiderte ihm: ‚Wahrlich, ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein!'

Damit endet der Text auf dem nach rechts weit ausflatternden Ende des Tuches mit einem Versprechen.

Dies entspricht spätmittelalterlicher Frömmigkeit, wie sie sich auch in dem Lied „Da Jesus an dem Kreuze stund“ äußert: „Wer Gottes Marter in Ehren hat / und oft gedenkt der sieben Wort / des will Gott gar eben pflegen / wohl hie auf Erd mit seiner Gnad / und dort in dem ewigen Leben.“

Die Hoffnung, durch die Betrachtung des Leidens Jesu Gnade zu finden, ist die religiöse Grundlage für die Gestaltung des Landshuter Chorbogenkreuzes. Darum ist es kein Hinrichtungsbild, sondern ein Gnadenzeichen.

ANMERKUNGEN

- 1 Ulrich Knapp, Salem und Kaisheim, zwei Auftraggeber der Erhart Werkstatt. In: Ausst.-Kat. „Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä., Spätgotik in Ulm“. Ulm 2002, S. 141.
- 2 Vgl. Beitrag von Irmgard Schnell-Stöger in diesem Band.
- 3 Vgl. Beitrag von Irmgard Schnell-Stöger in diesem Band.
- 4 Für die hebräische, griechische und lateinische Schreibweise muss der Bildhauer oder sein Fassmaler vermutlich von einem sprachenkundigen Theologen eine Vorlage erhalten haben, die er sowohl für das Kreuz in Schwäbisch Hall 1494 als auch für das in Landshut 1495 benützen konnte. Dabei hat er in Landshut das erste Sigma im Wort BASILEUS vergessen und BAILEUS IUDAION geschrieben. Die lateinische Schreibweise der Sieben Worte auf dem Lendentuch ist korrekt, bis auf das überflüssige I vor CONSUMMATUM, aber nicht identisch mit der in Schwäbisch Hall: SHA: „Pater dimitte illis“ – LA: „Pater ignosce illis“, was auf zwei verschiedene Vorlagen weist.
- 5 Störend wirkt heute die barocke Wolke mit dem Brunnenschild. Als sie noch ihre langen Strahlen hatte, interpretierte sie die Lichttheologie der Spätgotik im Sinn des Barock. Heute ist sie nur noch ein unbefriedigender, die klare Linienführung verunklärerender Abschluss und ein zweifelhaftes historisches Zeugnis. Aber wir müssen sie als historisch gewachsen akzeptieren.
- 6 Rainer Kahsnitz, Kruzifixe im Werk Michel Erharts. In: Ausst.-Kat. „Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä., Spätgotik in Ulm“. Ulm 2002, S. 115.
- 7 Vgl. Beitrag von Irmgard Schnell-Stöger in diesem Band.
- 8 Hans Belting, Bild und Kult. München 1990.
- 9 Kahsnitz (wie Anm. 6) S. 125.
- 10 Dazu oft auch noch Visionen, theologische Reflexionen und Andachtstexte.
- 11 Wörtliche Übersetzung des letzten Wortes Jesu nach Johannes (tetelestai), sonst meist verdeutscht mit „Es ist vollbracht.“
- 12 Diese Überlegungen sind Vermutungen des Autors, die er, vom optischen Eindruck und seiner Kenntnis spätgotischer Kirchengestaltungen ausgehend, niederschreibt.
- 13 Vgl. Beitrag von Irmgard Schnell-Stöger in diesem Band.
- 14 Zum ersten Mal von Origenes.
- 15 Diese Relation ist positiv zu werten. Sie vermittelt einen Eindruck von der Größe der Skulptur und dem Abstand zwischen menschlichem und göttlichem Handeln.
- 16 Heinrich Seuse, Deutsche Schriften, hsg. von K. Bihlmeyer. Stuttgart 1907; zitiert nach Elisabeth Roth, Der volkreiche Klavarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters. 2. Aufl. Berlin 1967.
- 17 Roth (wie Anm. 15) S. 136.
- 18 Roth (wie Anm. 15) S. 139.
- 19 Danach folgen noch einige unverständliche Buchstaben „M???? AMORT“.
- 20 So auch auf dem Saum des Kruzifixes von Schwäbisch Hall. Dort hat die Inschrift folgenden Wortlaut: „LUC.23. MICHEL ERHART.PATER.DIMITTE.ILLIS. NON.ENIM.SCIUNT.QUID.FACIUNT. PATER.IN.MANUS.TUAS.COMMENDO.SPIRITUM.M EU.CONSUMMATUM.EST.DEUS.MEUS.DEUS.MEU S.UT.QUID.DERELIQUISTI.ME.1494.MULI (vgl. Ausst.-Kat. „Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä., Spätgotik in Ulm“. Ulm 2002, S. 13).