©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter wwwzobodat.at

Lothar Schultes

… ein neuer Adam …

Der nackte Christus im Linzer Schlossmuseum

Seit der Neugestaltung der Mittelalter-Sammlung des Linzer Schlossmuseums hängt dort an prominenter Stelle ein Werk, das ebenso fasziniert wie verstört: ein fast lebensgroßer, völlig nackt auf dem Kreuz hängender Christus (Abb. 1). Die sehr unterschiedlichen Reaktionen der Besucherinnen und Besucher reichten von tiefer Ergriffenheit bis zu Protesten von Gläubigen, die sich in ihren religiösen Gefühlen verletzt fühlten.[1] Es lag daher nahe, dem Werk im Jahr 2008 ein eigenes Symposium zu widmen, bei dem Theologen, Kunsthistoriker und Restauratoren zu Wort kamen. Die damaligen Beobachtungen sollen hier zusammen mit einer Reihe neuer Überlegungen und Funden helfen, Herkunft, Funktion und kunstgeschichtliche Bedeutung dieses in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlichen Kruzifixes zu klären.

Konkreter Anlass war eine großzügige Schenkung des bisherigen Eigentümers, durch die das Werk nun im Schlossmuseum eine bleibende Heimat gefunden hat. Der fast sakrale Rahmen und die Präsentation mit den beiden anbetenden, je einen Kerzenleuchter tragenden Engeln bieten diesem Zeugnis spätmittelalterlicher Religiosität nach langer Odyssee nun wieder einen entsprechend würdigen Aufstellungsort. Das Schicksal des Werks ist symptomatisch für viele Werke christlicher Kunst, die – aus welchen Gründen auch immer – ihre ursprüngliche sakrale Funktion verloren und durch glückliche Umstände gerettet wurden. So erwarb der Vater des Schenkers das Kruzifix zwischen 1975 und 1978 vom Kunsthändler Ing. Wilhelm Brauner-Runge. Beigefügt war ein schriftliches Gutachten von Heinrich Decker, in dem dieser feststellte, das Werk sei „in mehrfacher Hinsicht eines der bedeutendsten und interessantesten Bildwerke Süddeutschlands aus dem späten 14. Jahrhundert". Er betonte die „gotischen Stilelemente, vor allem die hagere Bildung des nackten Körpers, die sanften Kurven der Körperachsen und -umrisse" und „die adeligen Proportionen des seitwärts gewendeten Hauptes". Dies alles begegne „einem neuen, ungotischen Stilwillen", der sich „besonders in der weichen, sinnlichen Modellierung von Haut und Fleisch, der anatomisch

1 Schultes 2008, Assmann 2008. – Die Auseinandersetzung erinnerte an die Diskussionen um die Aufstellung des – zeitgenössischen – Kruzifixus von Rudi Wach auf der Innsbrucker Innbrücke. Vgl. Riccabona 2007, 351; und http://derstandard.at/3047906/Ein-nackter-Christus-am-Inn (abgerufen am 26. 6. 2015). Weitere Kontroversen aus jüngster Zeit bei Schleif 2012, 257.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

richtigen Proportionierung des Corpus" äußere. Neu sei auch „das Meiden der „gotischen" Überbetonung lauten Schmerzes". Es sei, „als ob der Gekreuzigte seine Leiden mit der Seitwärtswendung und Senkung des Hauptes vor den Anbetenden verbergen wollte". Damit gewinne das Werk „den Charakter schwebender Geistigkeit, eine sanft elegische Stimmung, einen Adel, die (sic!) sich grundlegend von den vulgären Körperformen und der Erdenschwere der Plastik des mittleren 14. Jahrhunderts unterscheiden ...". Decker sah zudem „engste Stilparallelen" ... „in Gebilden (sic!) der böhmischen Hofkunst um 1380–1390, die ihrerseits von Italien und Frankreich (Avignon und Burgund) geprägt" gewesen sei. Er nennt dann als Vergleichsbeispiele die Altäre von Wittingau und Mühlhausen am Neckar (Stuttgart, Staatsgalerie) und stuft das Kruzifix abschließend als „alpenländisch unter böhmischen Einflüssen" ein.

Die Expertise lässt – abgesehen von den problematischen kunsthistorischen Vergleichen – einige wesentliche Eigenschaften des Kruzifixes außer Acht. Das vielleicht Auffallendste an diesem Gekreuzigten ist, dass der Kopf jener eines Erwachsenen ist, der Körper aber wie der eines Jünglings wirkt. Dieser Gegensatz muss noch intensiver gewirkt haben, als das jetzt kahle Haupt noch mit der ursprünglichen, nur noch in Ansätzen erhaltenen Haarperücke versehen war. Diese trug neben der naturalistischen Fassung ganz wesentlich zur geradezu erschreckenden Präsenz des Werkes bei. Außerdem fällt auf, dass der Gekreuzigte nicht, wie noch im 14. Jahrhundert, mit leicht abgewinkelten, sondern mit fast durchgestreckten Beinen dargestellt ist. Das aber setzt die Errungenschaften der Brüder Van Eyck voraus, insbesondere den extrem veristischen Christus der meist in die 1420er Jahre datierten Kreuzigung im Metropolitan Museum, auf die noch zurückzukommen sein wird (Abb. 14).[2] Erstaunlicherweise fehlt im Gutachten Deckers auch jeder Hinweis auf die berühmten italienischen Beispiele nackter Gekreuzigter; ja er nennt nicht einmal den Holzkruzifix Michelangelos, an den man sich hier primär erinnert fühlt (Abb. 21).[3]

Bedauerlich ist, dass Decker nichts über die teilweise offensichtlichen Veränderungen durch die damalige Restaurierung ausführt. So sind insbesondere im Lendenbereich größere Übermalungen festzustellen (Abb. 2). Manche Details lassen darüber hinaus Kittungen und Ergänzungen vermuten, so etwa bei den Zehen, die wahrscheinlich schon früh durch das im Spätmittelalter übliche Küssen der Füße bei der *Adoratio Crucis* beschädigt wurden (Abb. 3).[4] Weiters ist

2 PÄCHT 1989, 114 ff. (als Meister des Turiner Stundenbuchs (Hubert van Eyck?); BELTING – KRUSE 1994, S. 140 f., Farbtaf. 12 f.

3 LISNER 1964, 7–36; LISNER 1970, 111–116; LUCCHESI /SCHLEICHER 2000;. http://press.comune.fi.it/hcm/hcm5353-2_7_25412-Torna+in+Santo+Spirito+il+Crocifisso+attribuito+a+.html?cm_id_details=31881&id_padre=5080; http://de.wikipedia.org/wiki/Kruzifix_(Michelangelo), abgerufen am 26. 6. 2015).

4 TAUBERT 1978, 44.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter wwwzobodat.at



Abb. 1: Kruzifix, Passau ?, um 1460/70, Holz, leicht unterlebensgroß, Dornenkrone aus Hanfseil, Reste einer Echthaarperücke, teilweise stark ergänzte Fassung, Schenkung DI Dr. Franz Zeilinger

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

zu vermuten, dass die Arme des Gekreuzigten einst durch eine Art Scharnier beweglich waren und somit an den Körper geklappt werden konnten, um den Corpus bei der Osterliturgie vom Kreuz nehmen und ins Grab legen zu können (Abb. 4). Es handelt sich also um das, was die Kunstgeschichte treffend als *handelndes Bildwerk* bezeichnet.[5] Die noch erkennbaren Fugen lassen darauf schließen, dass dieser Mechanismus zugekittet wurde, als diese liturgische Kreuzabnahme nicht mehr üblich war. Wahrscheinlich stand die Figur im Mittelpunkt eines szenischen Kreuzabnahmespiels, wie es für Wels fragmentarisch überliefert ist[6]. Dabei wurde Christus durch einen Holzkruzifixus mit schwenkbaren Armen vertreten, der wie ein lebendes Wesen „agiert". Die Handlung könnte dabei ähnlich verlaufen sein, wie dies 1517 für die Allerheiligenkirche in Wittenberg überliefert ist. Dort nahmen vier Geistliche in *judenkleydern* den Gekreuzigten mit Hilfe von zwei Leitern vom Kreuz herunter, um ihn dann auf eine Bahre zu legen und mit Seidentüchern zu bedecken. Aus St. Nikola in Passau stammt eine Quelle von 1467–70, aus der hervorgeht, dass auch dort bei der *Elevatio Crucis* ein Kruzifix mit schwenkbaren Armen verwendet wurde. Überhaupt scheint Passau aufgrund der zahlreichen in der Diözese noch erhaltenen Beispiele ein Zentrum dieses liturgischen Brauchs gewesen zu sein.[7]

Damit stellt sich die Frage nach der ursprünglichen Herkunft unseres nackten Kruzifixes. Dazu teilte der inzwischen verstorbene Kunsthändler dem Käufer mit, das Werk sei bei der Erwerbung in völlig verwahrlostem Zustand gewesen und habe sich zuletzt in einer als Wirtschaftsschuppen dienenden, später abgerissenen Kapelle in der Nähe von Freinberg im Bezirk Schärding befunden.[8] Der auf österreichischer Seite oberhalb von Passau gelegene Ort war bis 1779 bayrisch und kam mit dem Innviertel nach dem Frieden von Teschen zum Land ob der Enns. Nachdem er während der Napoleonischen Kriege wieder kurz bayrisch war, gehört er seit 1814 endgültig zu Oberösterreich. Seit dem Mittelalter im Besitz des Domkapitels von Passau, wurde Freinberg seelsorglich von St. Severin betreut. Erst die Gründung des Bistums Linz führte 1784 zur Errichtung einer selbständigen Pfarre zum hl. Willibald. Im selben Jahr brannte die bestehende hölzerne Kapelle ab und wurde unter erheblichen finanziellen Schwierigkeiten durch den jetzigen Kirchenbau ersetzt, dessen Ausstattung sich bis 1804 hinzog, wie sich aus der Datierung des Hochaltarbildes ergibt.[9]

Es ist nicht auszuschließen, dass der fast lebensgroße Gekreuzigte ursprünglich aus dem abgebrannten Holzkirchlein von Freinberg stammt; wahr-

5 Freundlicher Hinweis von Dr. Manfred KOLLER, Schwechat. Zum Mechanismus vgl. TAUBERT 1978, 38 ff.; TRIPPS 1998, 24 f., 121 ff.
6 TAUBERT 1974, 53–89; TAUBERT 1978, 47 f.
7 EDER 1971. 449–456; Taubert 1974 (zit. Anm. 6), S. 56 f.; Taubert 1978 (zit. Anm. 4), S. 47.
8 Mail von Ing. Brauner-Runge vom 19. August 1999.
9 http://www.freinberg.at/pfarre/bilder/pdf/Kirchenfuehrer.pdf (abgerufen am 26. 6. 2015).

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

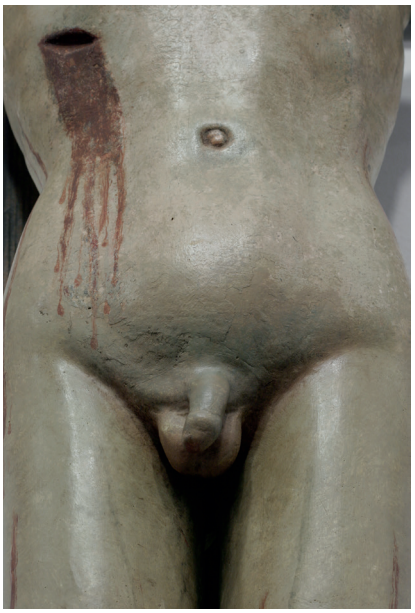

Abb. 2: Kruzifix, wie Abb. 1, Schambereich



Abb. 3: Kruzifix, wie Abb. 1, Füße



Abb. 4: Kruzifix, wie Abb. 1, Schulterpartie

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at



Abb. 5: Madonna mit Kind, um 1450/60, Passau, St. Gertraud (aus St. Severin)

scheinlicher ist aber eine Herkunft aus der Mutterkirche St. Severin in Passau, die zu den ältesten Gotteshäusern Süddeutschlands gehört.[10] Wie das (erneuerte) Datum auf einem der Schlusssteine des gotischen Chors belegt, wurde dieser um 1476 an das ottonische, später mehrfach veränderte Langhaus angebaut. Die ältesten Fotos zeigen das Kircheninnere nach der 1854–1861 erfolgten „Renovierung" und Neuausstattung unter Bischof Heinrich von Hofstätter, doch ist das vom Triumphbogen herabhängende Kreuz nicht jenes aus Freinberg.[11]

Hingegen handelt es sich bei der im neugotischen Hochaltar erkennbaren Marienfigur um die leicht überlebensgroße, meist um 1450/60 datierte Severinsmadonna (Abb. 5). Diese befindet sich seit etwa 1970 in St. Gertraud und gehört seit ihrer Würdigung durch Wilhelm PINDER zu den bekanntesten Werken süddeutscher Gotik.[12] Allerdings gelang es erst Karl MÖSENEDER, ihre besondere ikonographische Bedeutung zu klären.[13] Er konnte belegen, dass die offensichtliche Trauer der Mutter als Vorausahnung der Passion ihres Kindes zu verstehen ist. Mit jenem Schleier, dessen Ende die Scham des Knaben bedeckt, wird sie später die Lenden des am Kreuz hängenden Sohnes umwickeln. Als wichtigste literarische Vorlage wäre der *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* zu nennen, der seinerseits auf den entsprechenden Traktat des hl. Bernhard zurückgeht. Der geschundene und verurteilte Heiland wird hier zum Zeichen völliger Erniedrigung gezwungen, vollkommen entblößt das Kreuz zu schleppen. Maria bindet ihm in ihrer Not ihren eigenen Schleier um und wird dabei ganz von seinem Blut benetzt: ... *nudaverunt Jesum unicum filium meum totaliter vestibus suis, et ego examinis facta fui; tamen velamen capitis mei accipiens circumligavi lumbis suis* ...[14]. Der Bericht fand seit dem 15. Jahrhundert auch in zahlreichen deutschen Passionstexten Eingang, wo es etwa

10 MADER 1981, 307–328.
11 SCHMID 1912, Abb. 8; MÖSENEDER 2001, 98 f., Abb. 2.
12 KOBLER 1993, 73 ff., mit der älteren Lit.; BRUNNER 2001, 134, Abb. 13.
13 MÖSENEDER 2001, 98–107.
14 TRIPPS 1998, 150 f.; Vgl. auch SCHLEIF 2012, 263–274.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

heißt, Christus sei nach seiner Entkleidung genauso nackt und bloß gewesen wie als Neugeborener: *Do dij moerder komen an die stat sij mein kint wolten toeden do czogen sij meinem kint seine clayder ab und stund nacket ploß alß er jn die welt was komen. Do ich dass sach ... so nam ich mein slayr von meinem haupt und pant den slayr* (band den Schleier) *von meinem haupt und pant den slayr umb seinen leylgen leip* (heiligen Leib). Während Maria hier die Blöße des Sohnes noch am Kreuzweg bedeckt, heißt es in Pseudo-Bedas *De meditatione Christi per septem diei horas libellus*, dass sie erst den Gekreuzigten mit dem Schleier umhüllt habe. Eindringlich predigte Dr. Paul Wann 1460 im Passauer Dom, *daß die Mutter Jesu den Schleier von ihrem Haupte nahm, sich rasch ihrem Sohne näherte und den Schleier zu einiger Bedeckung um seine Lenden schlang. Für ihr reinstes Herz war ja die schamlose Entblößung des Sohnes unerträglich, und sie hätte sich von diesem Akt heiliger Mutterliebe nicht zurückhalten lassen, auch wenn die Soldaten und Henker sie geschlagen oder getötet hätten.*[15] Da Wann nicht nur Prediger, sondern auch Magister fabricae und somit Bauverantwortlicher des Passauer Doms war, sind die Madonna von St. Severin und der – inhaltlich korrespondierende – Gekreuzigte aus Freinberg offenbar Bild gewordener Ausdruck der von ihm vertretenen Theologie. Es spricht deshalb einiges dafür, dass beide Werke für den mittelalterlichen Dom entstanden und nach dem Stadtbrand von 1662 von dort abgegeben wurden.[16] Auch die von Friedrich Kobler überlegte barocke Neuausstattung anlässlich der Gegenreformation – also bereits vor dem Brand – wäre ein Grund gewesen, gotische Ausstattungsstücke aus der Kirche zu entfernen[17]. Jedenfalls besaß der vorbarocke Dom neben einem Marien- auch einen Corpus Christi- oder Fronleichnamsaltar, von denen die Figuren stammen könnten.[18]

Wie erwähnt, ist der zugrunde liegende theologische Grundgedanke weit älter.[19] So verwies Karl Möseneder bezüglich der Passauer Madonna auf das Vorbild eines halbfigurigen Marienbildes im Kloster Strahov in Prag (Abb. 6).[20] Auch hier breitet das Kind die Arme aus, um damit seine spätere Kreuzigung anzudeuten. Mit der Linken greift es nach dem Schleier der Mutter, in der herabhängenden Rechten hält es als weiteres Passionssymbol einen Stieglitz. Maria rafft

15 Zit. nach Möseneder 2001. 100, 101.
16 Der Gedanke einer Herkunft der Madonna aus dem Dom bereits bei Ramisch 1998, 46.
17 Kobler 2009, 243 f.
18 Drost 2009, 99 ff.
19 Fajt 2006, 162, Kat. Nr. 50.1.
20 Fajt 2006, 84–86, Nr. 8 (Milena Bartlová), mit der älteren Lit.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at



Abb. 6: Madonna mit Kind, um 1340/50, Prag, Kloster Strahov, Sammlung

einen hauchdünnen Schleier um die Lenden des sonst nackten Knaben, dessen Blöße sie geradezu ängstlich bedeckt.[21]

Während das Kind der Strahover Maria die Gläubigen anblickt, liegt es bei der Severinmadonna wie leblos in den Armen der Mutter und nimmt damit das Motiv der Pietà vorweg (Abb. 5). Möseneder fühlte sich zu Recht an einen Vesperbild-Typus des 14. Jahrhunderts erinnert, bei dem der Gekreuzigte wie ein Kind auf dem Schoß der Mutter ruht, so etwa bei einer Pietà von etwa 1350 in Privatbesitz.[22] Bei einem weiteren, etwas später entstandenen Vesperbild in der Barfüsserkirche in Erfurt liegt der kindhaft kleine Christus nackt (!) auf dem Schoß der Mutter

21 In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, dass zur Entstehungszeit des Bildes ein Teil der Reliquie des Marienschleiers nach Prag gelangte. Dieser soll von der hl. Helena, der Mutter Kaiser Konstantins des Großen, dem Kloster Sankt Maximin in Trier geschenkt worden sein. Kaiser Karl IV. gelang es, einen Teil des Tuches zu erwerben und dafür 1354 einen päpstlichen Ablass zu erwirken. Dieses peplum wurde seither im siebenjährlichen Turnus gezeigt, und zwar als Teil der Prager Passionsreliquien, zu denen seit etwa 1376 auch ein Stück vom blutigen Lendentuch Christi gehörte. Vgl. PODLAHA und ŠITTLER 1903, 68–71; MENGEL 2003 (auch online unter http://etd.nd.edu/ETD-db/theses/available/etd-07282003-094532), 319 ff.; WORTLEY 2005, 171–187; FAJT 2006, 162–165, Nr. 51 (Karel OTAVSKÝ).

22 MÖSENEDER 2001, 99, Abb. 4. – Eine ähnliche Pietà aus Alabaster ist abgebildet bei: SWARZENSKI, 1921. 204, Abb. 90.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

(Abb. 7). Seine Blöße ist offenbar ebenso ein Passionssymbol wie die Dornenkrone, die Seitenwunde und das vergossene Blut, das ein Engel in einem Kelch birgt.[23] Der angedeutete Zusammenhang mit der Eucharistie erinnert an hochmittelalterliche Berichte über Wunder während der Hl. Messe, bei der Christus nicht nur in Gestalt des Erwachsenen, sondern auch als Zwölfjähriger und sogar als gekreuzigter Knabe in der geweihten Hostie erschien[24]. Dies könnte auch eine Erklärung für den ungewöhnlichen Pietà-Typus sein.



Abb. 7: Meister des Severisarkophags, Pietà, um 1370, Erfurt, Barfüßerkirche

Zuvor hatte es nur eine einzige Szene im Leben Jesu gegeben, die Nacktheit rechtfertigte: die Taufe im Jordan, wo die Entblößung allerdings eine freiwillige Geste der Demut war[25]. In diesem Sinn ist auch das *Nudus nudum Christum sequi* des hl. Hieronymus zu verstehen, dem sich auch der hl. Franz von Assisi verpflichtet fühlte, als er sich bei der Entsagung von allem Weltlichen vor aller Augen entkleidete.[26] Unter den zahlreichen Darstellungen des nackt im Jordan stehenden, von Gott als geliebter Sohn bestätigten Christus sei hier ein Gemälde des Cecco di Pietro erwähnt, auf dem die Wellen den nackten Körper deutlich erkennen lassen (Abb. 8).[27] In der gleichzeitigen frankoflämischen Malerei, etwa den Petites Heures des Jean de Berry oder dem Brevier des Bedford-Meisters bedeckt Jesus meist seine Blöße mit der Hand.[28]

Erst im Lauf des 14. Jahrhunderts wagten es Künstler, den Heiland auch während seiner Passion ohne Lendentuch zu zeigen. So wird er etwa auf einer Miniatur aus einem Stundenbuch von etwa 1405 nackt ans Kreuz geschlagen. Dabei sind die Beine des zarten Körpers ähnlich durchgestreckt wie beim Freinberger Kruzifix. In der folgenden Kreuzabnahme ist die Blöße dann allerdings von einem durchsichtigen Schleier bedeckt.[29] Auf einer Miniatur aus dem Stundenbuch des Jacques de

23 Hawel 1985, Abb. 18. Zur Nacktheit als Passionssymbol vgl. Tripps 1998 (zit. Anm. 5), S. 150.
24 Tripps 1998, 138.
25 Metzsch 2001; Dalmasso 2012.
26 Tripps 1998, 150; Mormando 2008.
27 Romano 1993, 42–45, Kat.-Nr. 5 (L. Cavazzini); Lempertz Auktion 1049, Alte Kunst, 16. 05. 2015, Lot 1001, mit Farbabb.
28 Sterling 1987, 435 ff., Fig. 312; Taburet-Delahaye 2004, 103, Nr. 41, mit Farbabb.
29 Sterling 1987, 268 ff., Fig. 169 f.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

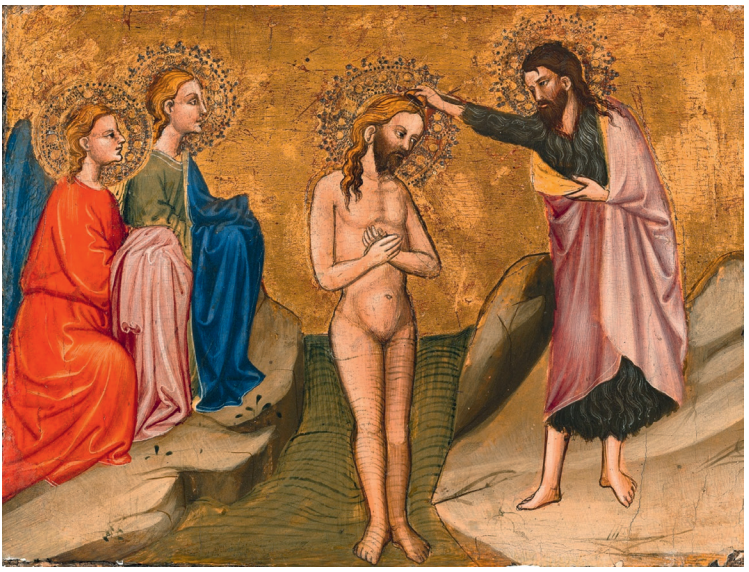

Abb. 8: Cecco di Pietro, Taufe Christi, um 1370/90, unbekannter Besitz

Châtillon sitzt Jesus auf dem am Boden liegenden Kreuz, während ihm Schergen den Rock ausziehen und eine Dornenkrone aufsetzen. Da hier offenbar mehrere Szenen der Passion zusammengezogen sind, ist seine Blöße bereits durch jenen dünnen Schleier bedeckt, den er eigentlich erst später von Maria erhalten wird (Abb. 9).[30] Eine Miniatur der von den Brüdern Limburg illustrierten *Belles Heures*, des Schönen Stundenbuchs des Herzogs von Berry zeigt den vom Kreuz herabgenommenen Christus nackt am Boden ausgestreckt, betrauert von jener kleinen Schar, die bis zuletzt bei ihm ausgeharrt hat. In der nächsten Szene wird er – immer noch nackt – in einen Sarkophag gebettet.[31]

Auch bei Darstellungen der Beweinung fehlt gelegentlich das Lendentuch, so in einer Miniatur aus den *Petites Heures* des Herzogs von Berry.[32] Auf einem um 1400 entstandenen Tondo, der so genannten *Petite Pietà ronde*, legen Joseph von Arimathia und Nikodemus den Leichnam Christi in den Schoß Mariens (Abb. 10).[33] Hingegen hält beim *Großen Tondo* von Jean Malouel Gott selbst seinen toten, von Maria und Johannes betrauerten Sohn in Armen.[34] Beide Male ist

30 Taburet-Delahaye 2004, 370, Nr. 231, mit Farbabb.
31 Meiss 1974, fol. 149 v, 152.
32 Sterling 1987, 306 ff., Fig. 208; Taburet-Delahaye 2004, 246, Fig. 65.
33 Sterling 1987, 280–285, Fig. 184.
34 Belting – Kruse 1994, 137 f, Farbtaf. 10.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at



Abb. 9: Vorbereitung der Kreuzigung Christi, Stundenbuch des Jacques de Châtillon, gegen 1430, Paris, Bibliothèque nationale de France, N. a. lat. 3231

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at



Abb. 10: Petite Pietà ronde (Kleine runde Pietà), Paris (?), um 1410, Paris, Musée du Louvre



Abb. 11: Grandes Heures (Großes Stundenbuch) von Rohan, Beweinung Christi, gegen 1430, Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 9471, fol. 135

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

die Blöße Christi nur von einem kaum sichtbaren, durchsichtigen Schleier bedeckt. Der hier nur zaghaft angedeutete Realismus schlägt in einer Miniatur des Großen Stundenbuchs von Rohan voll durch. Ohnmächtig vor Schmerz sackt Maria in den Armen von Johannes zusammen, der sich hilfesuchend zu Gott umwendet. Am Boden liegt ausgemergelt, nackt und starr der gemarterte Leichnam – ein zutiefst erschütterndes Bild des Jammers (Abb. 11).[35] Weniger drastisch, aber nicht minder eindrucksvoll ist die Darstellung des toten Christus auf der Predella von Pere Serras Pfingstaltar in der Marienkirche von Manrese, einem Hauptwerk der spanischen Malerei des Schönen Stils.[36]

Während diese Passionsszenen erst vor und um 1400 entstanden, wurde der Gekreuzigte in Italien bereits im frühen Trecento ohne das obligate Lendentuch dargestellt. So ist auf einem aus Bologna stammenden Gemälde des Francesco da Rimini der Schleier so fein, dass der Heiland nackt am Kreuz zu hängen scheint (Abb. 12).[37] Ähnliches gilt für das 1333 datierte Triptychon eines bolognesischen Meisters, das aus einer römischen Sammlung über Perpignan in den Pariser Louvre gelangte.[38] In späteren Werken trägt Christus dann aber oft wieder ein bis zu den Knien reichendes Lendentuch, so etwa 1366/67 in Andrea di Bonaiutos großer, vielfiguriger Kreuzigung in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella in Florenz, wo aber andererseits die beiden Schächer nackt sind.[39] In Böhmen zeigte Meister Theoderich, der Hofmaler Kaiser Karls IV., etwa gleichzeitig – 1360/64 – den Gekreuzigten mit einem dünnen, durchsichtigen Tuch.[40] Dieses ist auf einem der für die Kartause von Champmol bestimmten, überaus gefühlsbetonten Kreuzigungsbilder des Jean de Beaumetz so fein, dass Christus wie nackt erscheint (Abb. 13).[41] Auch in der frankoflämisch geprägten Kunst Deutschlands trägt der Gekreuzigte oft nur einen dünnen Schleier, so in den Altären von Friedberg, Warendorf, Darup und Isselhorst sowie im berühmten, 1404 datierten Oberwildunger Altar des Conrad von Soest, aber auch auf der Sendlinger-Kreuzigung von 1407 aus der Münchener Frauenkirche.[42]

Eines der erschütterndsten Bilder der Kreuzigung wurde hier bereits erwähnt: Jenes Diptychon im New Yorker Metropolitan Museum, das nicht nur in seiner Zuweisung an Hubert oder Jan van Eyck, sondern auch in seiner Datierung strittig ist (Abb. 14).[43] Für Viele gilt es als eines der Gründungswerke jenes neuen,

35 Taburet-Delahaye 2004, 371–373, Nr. 232, mit Farbabb.
36 Suckale – Weniger 1999, 84, mit Farbabb.
37 Freuler 1991, 126–128, Kat. Nr. 44, mit Farbabb.
38 Gowing 1994, Farbabb. S. 26.
39 Poesche 2003, 362 ff., Farbtaf. 217 f.
40 Fajt 2006 I, 66 ff., Abb. II.30.
41 Vos 1999, 141, Farbabb. 198 f.
42 Corley 1996, 104 ff., 195 ff., 241 ff., 246 ff., Farbtaf. XIV; Gast 1998; Tripps 1998, 152; Steiner 1999, 161–165, Nr. 27, mit Farbabb.
43 Wie Anm. 2.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at



Abb. 12: Francesco da Rimini, Kreuzigung, um 1320/30, Zürich, Kunsthaus

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

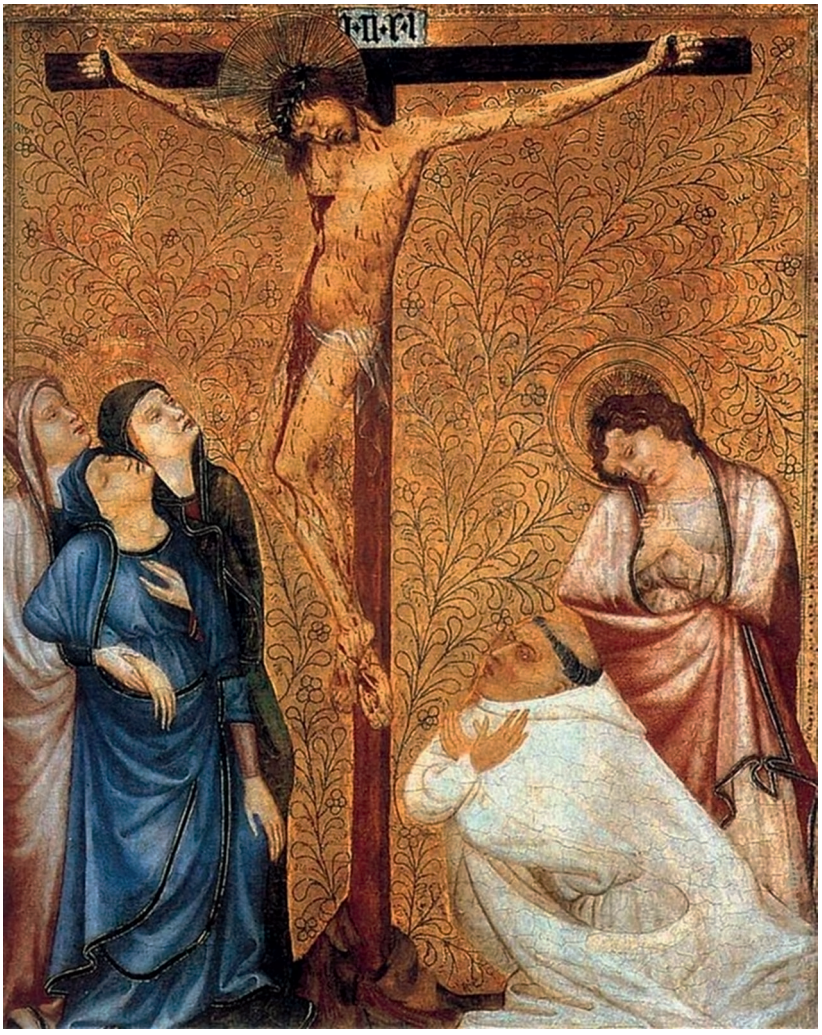

Abb. 13: Jean de Beaumetz, Kreuzigung mit Karthäusermönch, 1389/95, Paris, Louvre

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

schonungslosen Naturalismus, der die Kunst der Spätgotik charakterisierte. Im Unterschied zu Andrea da Firenze sind es hier die Schächer, die Unterwäsche tragen, während die Scham Christi von einem zarten Schleier mehr entblößt als bedeckt wird. Ähnlich ist dies auch bei den großen Kalvarienbergen des Salzburgers Konrad Laib, wo Christus bleich und entrückt über dem tobenden Menschengewühl hängt[44]. Während bei Laib die italienische Tradition überwiegt, wurde der Eyck'sche Typus des gestreckt am Kreuz hängenden, fast nackten Kruzifixus in den Niederlanden mehrfach aufgegriffen. Vor allem aber wäre hier ein Werk zu nennen, das als Arbeit des Meisters von Flémalle (Robert Campin) gilt, aber auch Rogier van der Weyden zugeschrieben wurde (Abb. 15).[45] In der deutschen Kunst findet sich dieser gestreckte Typus des Gekreuzigten relativ früh auf einem Bild aus dem Umkreis des Konrad Witz, wo der Erlöser knabenhaft zart auf einer Art Wegkreuz hängt (Abb. 16).[46] Ab der Jahrhundertmitte wurde Christus fast nur noch bei der Geißelung völlig nackt gemalt, so etwa um 1475 auf dem Todesangst Christi-Retabel des Meisters L. Cz.[47] Der offenbar in Bamberg tätige Künstler war vielleicht ein Verwandter Wolfgang Katzheimers, in dessen Passionsfolgen der gegeißelte Heiland ebenfalls nackt ist, so auf dem Hochaltar von Schlüsselfeld und in der Hersbrucker Passion.[48] Der Breslauer Maler Nikolaus Obilman zeigt auf dem Altar von Liegnitz, wie Jesus mit Spottmantel und Dornenkrone der johlenden Menge vorgeführt wird und seine Blöße nur mit der Hand bedeckt.[49]

Diese Beispiele gehören offenbar zu den letzten Darstellungen des nackten Christus in der Kunst der Spätgotik, denn seither dominierten lange, weit wegflatternde Lendentücher, wie wir sie insbesondere aus den Werken Rogiers und seiner Nachfolge kennen. Auch in der Skulptur setzte spätestens mit den Kruzifixen Niclaes Gerhaerts jene Verselbständigung der Lendentücher ein, die in den Werken des Veit Stoß ihren Höhepunkt erreichte.[50]

Es ist erstaunlich, dass den erwähnten gemalten Beispielen des nackten Gekreuzigten kaum Skulpturen an die Seite gestellt werden können. Hingegen hat Florenz im Quattrocento eine ganze Reihe von meist lebensgroßen Kruzifixen ohne Lendentuch aufzuweisen, beginnend mit Filippo Brunelleschis berühmtem Kruzifix von etwa 1410 in der Capella Gondi der Kirche Santa Maria Novella

44 Saliger 1997, 188 ff., 214 ff., Kat. Nr. 4, 7; Köllermann 2007, 19 ff., 135 ff., Farbtaf. 1, 2, Abb. 13.
45 Vos 1999. 175–178, Nr. 2, mit Farbabb.
46 Borchert 2010, 289, Nr. 125, mit Farbabb.
47 Suckale 2009, 267 ff., Farbabb. 455.
48 Suckale 2009. 291 ff., 332 ff., Farbabb. 539, 557.
49 Folga-Januszewska – Winzen 2005, 70 f., mit Farbabb.
50 Kahsnitz 1995/96, 123–178; Roller 2012, 216 ff., Nr. 4 und S. 225 ff., Nr. 6.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

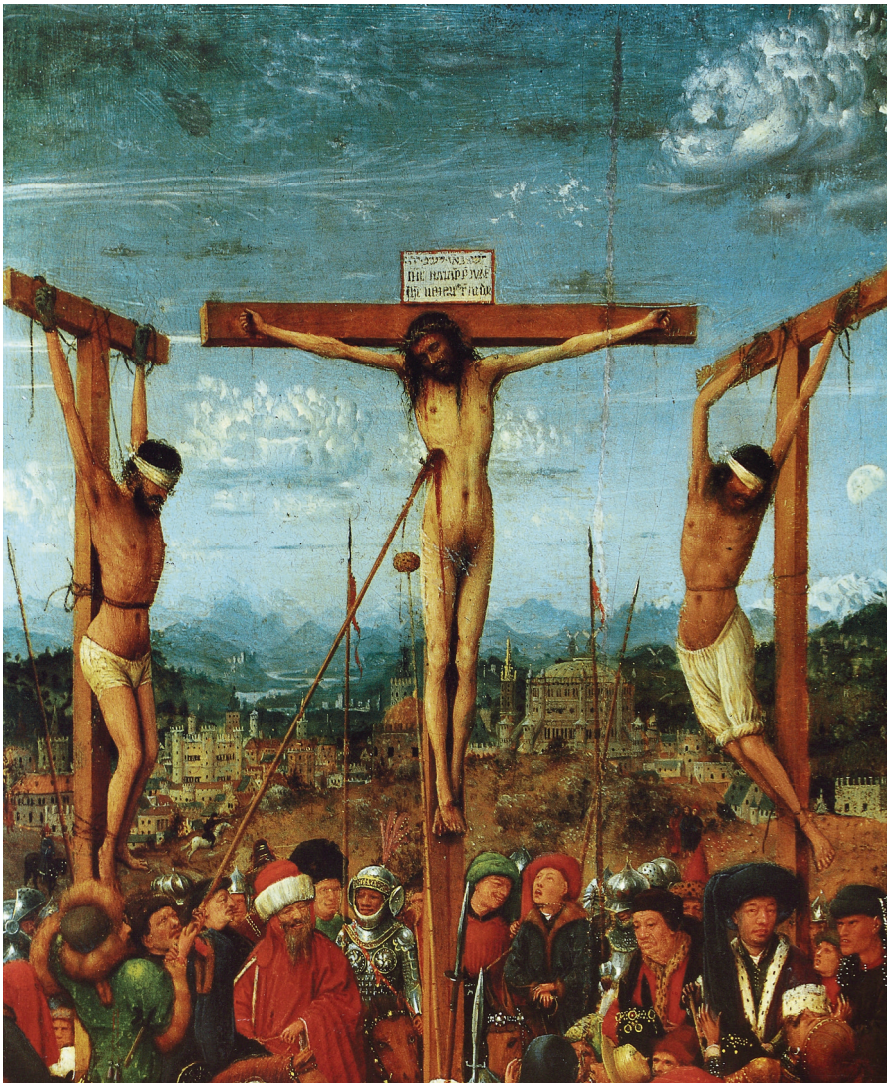

Abb. 14: Jan oder Hubert van Eyck, Kreuzigung Christi, um 1420/25, New York, Metropolitan Museum

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

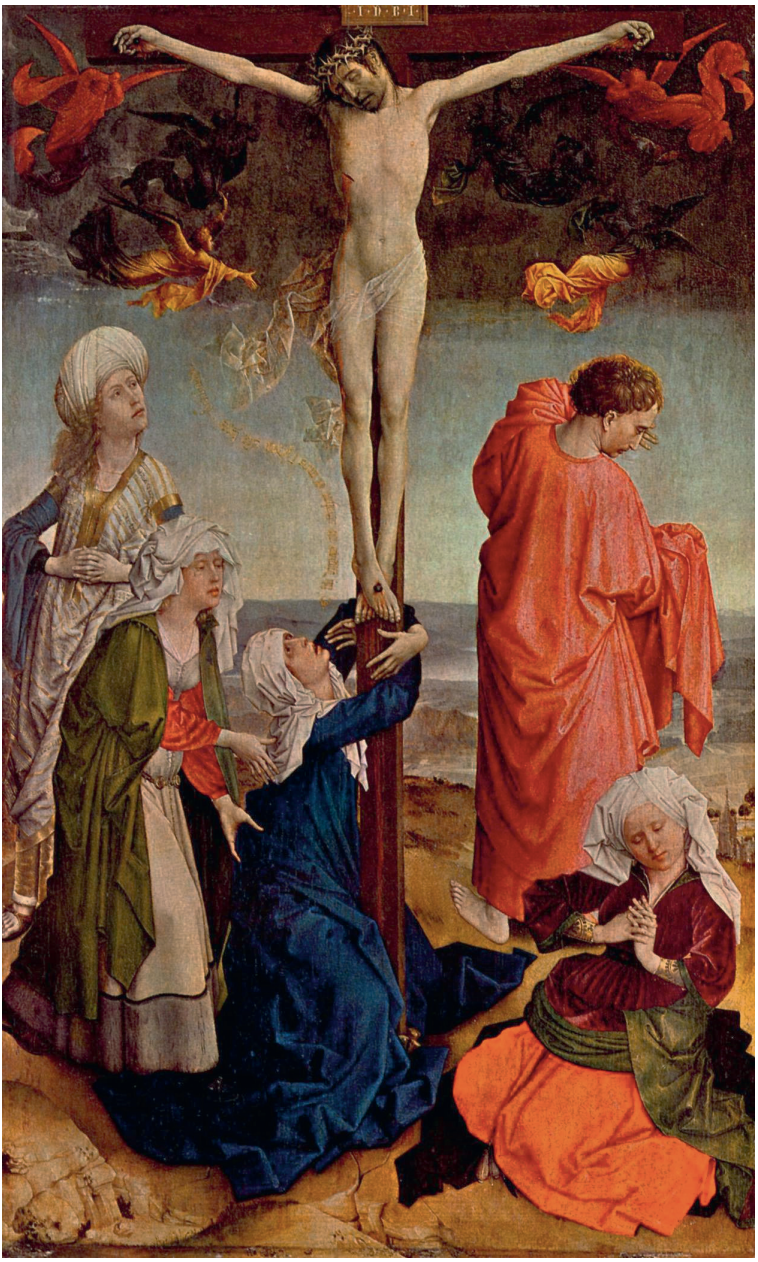

Abb. 15: Meister von Flémalle oder Rogier van der Weyden, Kreuzigung, um 1425/30, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

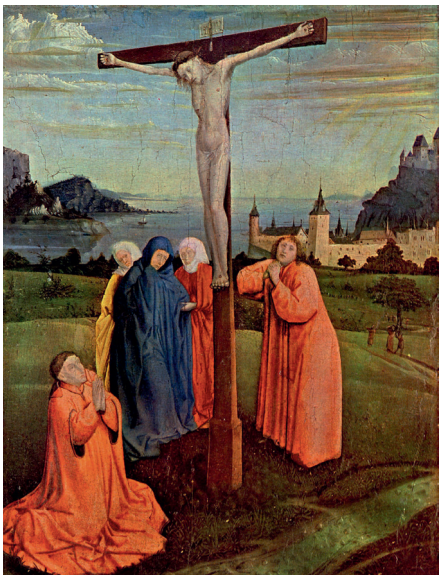

Abb. 16: Konrad Witz (Umkreis), Kreuzigung mit Stifter, um 1445, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



Abb. 17: Filippo Brunelleschi, Kruzifix, um 1410, Florenz, Santa Maria Novella, Capella Gondi

(Abb. 17).[51] Giorgio Vasari berichtet in einer seiner Künstleranekdoten, der Meister habe das Werk in Reaktion auf den – mit einem Lendentuch bekleideten – Kruzifix seines Freundes Donatello in der Kirche Santa Croce geschaffen, von dem er meinte, er habe *einen Bauern ans Kreuz geheftet, und nicht die Gestalt eines Christus, der zart gebaut und der schönste Mann gewesen sei, der jemals geboren wurde*. Donatello habe sich verletzt gefühlt und den Freund aufgefordert, es selbst zu versuchen, worauf Brunelleschi in monatelanger Arbeit einen Kruzifixus schuf, den der Freund so vollkommen fand, dass er außer sich vor Staunen zugab: *Dir ist vergönnt, den Heiland darzustellen, mir aber den Bauern*[52]. Tatsächlich ist Brunelleschis Kruzifix trotz aller Präsenz stärker idealisiert, und dazu gehört offenbar auch die Nacktheit, die kein Lendentuch mehr zulässt, höchstens einen schmalen Schleier, der kaum mehr als das Geschlecht bedeckt haben kann.[53] In einer Ausgabe der *Viten* findet sich der handschriftlich ergänzte Hinweis, dass

51 Lisner 1970 (zit. Anm. 3), S. 56 f., Abb. 111–113; Fehl 1982, 161–164; Capretti 2003; Markschies 2011, 32–37, Abb. 6.
52 Zit. nach Markschies 2011, 32–37.
53 Lisner 1970, 56 f., Abb. 111–113; Tripps 1998 (zit. Anm. 5), S. 149; Caglioti 2015, 40, Farbabb. S. 38.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at



Abb. 18: Donatello, Kruzifix, um 1440/45, Padua, Santa Maria dei Servi

Donatello auch ein Kruzifix für Santa Maria dei Servi in Padua schuf. Dieses war bis zu seiner jüngst erfolgten Restaurierung durch einen Bronzeanstrich entstellt und blieb deshalb bis 2008 unerkannt (Abb. 18)[54]. Das Werk entstand offenbar in unmittelbarer Auseinandersetzung mit jenem Brunelleschis, wirkt aber dem gegenüber menschlicher und präsenter. Die wieder gewonnene Originalfassung verblüfft durch ihren Naturalismus, einschließlich der Schamhaare, die von einem textilen Schleier wohl nur teilweise verdeckt wurden.

54 Caglioti 2015, 56–64.; Ruffini 2015, 65–70; Francescutti 2015, 71–89; Nante – Mercalli 2015, 100–109 (C. Cavalli, mit der älteren Lit.)

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at



Abb. 19: Michelozzo, Kruzifix, um 1435/40, Florenz, San Niccoló oltr' Arno

Das erste Kruzifix, das offenbar nicht mehr mit einem Tuch rechnete, war wohl Michelozzos Gekreuzigter aus S. Niccoló oltr' Arno, der „in geradezu klassischen Sinne als Aktfigur geschaffen" ist (Abb. 19).[55] Die Qualen der Passion sind hier zugunsten einer gewissen Heroisierung zurückgedrängt, und die Nacktheit ist dem entsprechend kein Zeugnis der Erniedrigung, sondern der Überwindung von Leid und Schmach[56]. Dabei ist auch an die alte Vorstellung von Christus als neuem Adam zu erinnern, denn der Heiland stellt ja durch seinen Opfertod die Unschuld

55 Lisner 1970, 65 f., Abb. 142 f.; McNeal Caplow 1977; Ferrara und Quinterio 1984; Lightbown 1980; Morolli 1997; Tripps 1998 (zit. Anm. 5), S. 149, Abb. 57.
56 Steinberg 1983, 130–134.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at



Abb. 20: Donatello oder Desiderio da Settignano (?), Kruzifix, nach 1451, San Piero a Sieve, Convento di San Bonaventura a Bosco ai Frati, Sala Capitolare

Adams wieder her. Es ist der Mensch vor dem Sündenfall, das Ebenbild Gottes, das uns Michelozzo hier in der Gestalt des Gekreuzigten zeigt. Dies gilt auch für die folgenden „nackten" Kruzifixe, insbesondere für jenes im Kapitelsaal von San Francesco al Bosco ai Frati. Da es Eigenheiten Michelozzos und Donatellos in sich vereint, wurde es von Lisner versuchsweise Desiderio da Settignano zugeschrieben (Abb. 20)[57].

Vor allem aber ist hier auf das bereits erwähnte *Crocifisso di legno* des jungen Michelangelo zurückzukommen, das 1493/94 für den damaligen Prior des

57 Lisner 1970, 73 f., Abb. 146 f.; http://www.ilfilo.net/arte/donatello.htm (abgerufen am 25. 6. 2015)

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

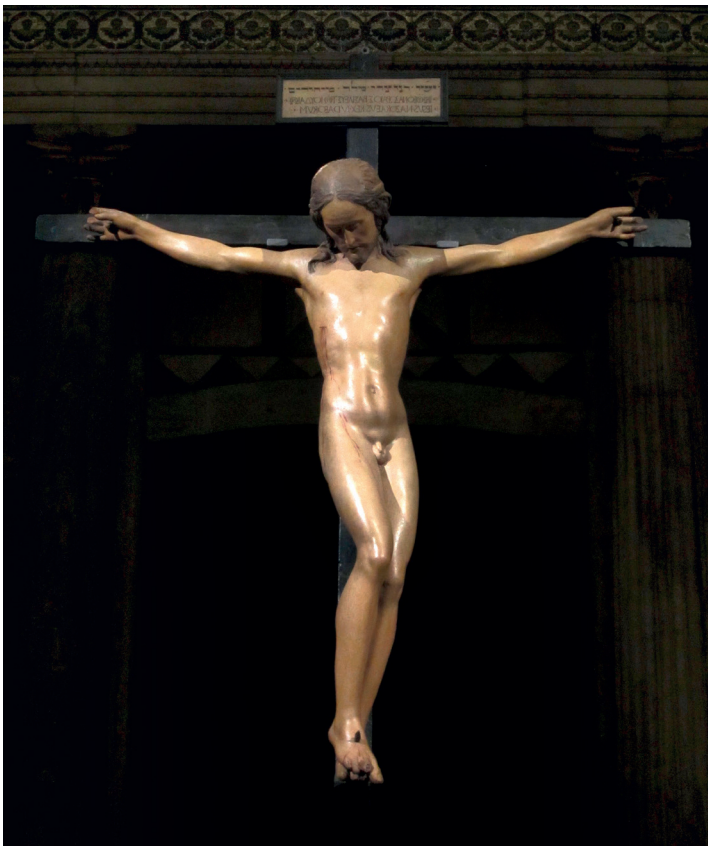

Abb. 21: Michelangelo, Kruzifix, Florenz, 1492/93, Florenz, Santo Spirito, Sakristei

Augustinerklosters von Santo Spirito in Florenz entstand. Wie Margrit Lisner belegen konnte, handelt es sich um jenes Kruzifix, das im Jahr 2000 aus der Casa Buonarotti in die Sakristei der Kirche zurückgeholt wurde (Abb. 21)[58]. Die Kritik an dieser Zuschreibung berief sich unter anderem auf die körperliche Zartheit Christi, doch entsprach diese ganz den Vorstellungen des Bußpredigers Savonarola, der in seinem *Trattato dell'amore di Jesu Christo* den Körper Christi als edel und zart, feingliedrig und sensibel und in jeder Weise vollkommen beschrieb. Auch Marsilio Ficino betonte, *Che la Bellezza è lo Splendore del Volto di Dio*.[59] Wenn

58 Wie Anm. 3.
59 Lisner 1970, 117 (mit Originalzitaten).

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

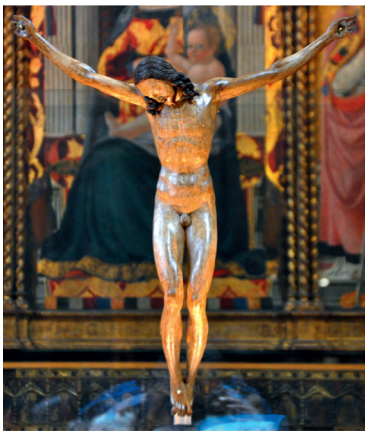

Abb. 22: Kruzifix, Florenz, um 1495, Florenz, Museo del Bargello

Herbert FENDRICH die jugendliche Schönheit Christi unlängst als „Verklärung durch Schönheit und Grazie" deutete, die „an den verwandelten Leib des Auferstandenen" denken ließe, so ist dies ganz im Sinne Savonarolas.[60] Bezeichnenderweise kehrte der späte Michelangelo ja dann in seinem letzten Werk, der Pietà Rondanini, wieder zum zarten, jünglingshaften Christusideal zurück.[61]

Von den beiden anderen jüngst mit Michelangelo in Verbindung gebrachten, ebenfalls nackten Kruzifixen wurde eines für das Museo del Bargello in Florenz erworben, das andere befindet sich heute im Pariser Louvre (Abb. 22, 23).[62] Die Ähnlichkeit und das kleine Format lassen in ihnen wohl Beispiele einer umfangreicheren Produktion sehen, die sich nur oberflächlich seines Stils bediente. Sie belegen, dass Kruzifixe ohne Lendentuch im Florenz Savonarolas nicht so selten waren. Möglicherweise war auch Benedetto da Maianos Kruzifix im Florentiner Dom zunächst nackt konzipiert, ehe es nach dem Tod des Meisters gefasst und mit einem textilen Lendentuch versehen wurde (Abb. 24).[63] Wie das erwähnte Werk Donatellos wurde es später bronziert und erst jüngst die originale Oberfläche freigelegt. Ob es nötig war, ein neues, noch dazu blaues Lendentuch anzufertigen, bleibe dahingestellt.

Wir wollen die Entwicklung in Italien nicht weiter verfolgen, sondern zum Gekreuzigten aus Freinberg zurückkehren, der offenbar das einzige bisher bekannte Werk nördlich der Alpen ist, das an diese Florentiner Tradition „nackter" Kruzifixe anschließt (Abb. 1). Als Ausnahmen sind hier nur zwei von Manfred Koller ins Spiel gebrachte Werke zu nennen. Zum einen ist dies das lebensgroße Kruzifix in der Kreuzkapelle der Stiftskirche von Innsbruck-Wilten, das neben einer Haarperücke auch ein textiles, allerdings nicht abnehmbares Lendentuch besitzt.[64] Besser vergleichbar ist allerdingst das lebensgroße Kruzifix der Filialkirche

60 FENDRICH 2005, 33.
61 FIORIO 2011; ROVETTA 2011.
62 GENTILINI 2004; FIDANZA 2010, 49–64; SCHLEIF 2012, 259; http://www.artslife.com/2014/06/11/michelangelo-torna-a-roma-omaggio-ai-musei-capitolini-per-il-450-anniversario-della-morte (abgerufen am 25. 6. 2015).
63 CARL 2006; http://www.laterrazzadimichelangelo.it/news/torna-in-tutto-il-suo-splendore-il-crocifisso-di-da-maiano-del-duomo; http://www.opificiodellepietredure.it/index.php?it/835/benedetto-da-maiano-crocifisso-cattedrale-di-santa-maria-del-fiore-firenze (abgerufen am 25. 6. 2015).
64 KOLLER – HÖRING 2007, 126 f., Abb. 11–13.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter wwwzobodat.at



Abb. 23: Kruzifix, Florenz, um 1495, Paris, Musée du Louvre, Schenkung M.me Kathleen Onorato – M. Peter Silverman, 2013

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

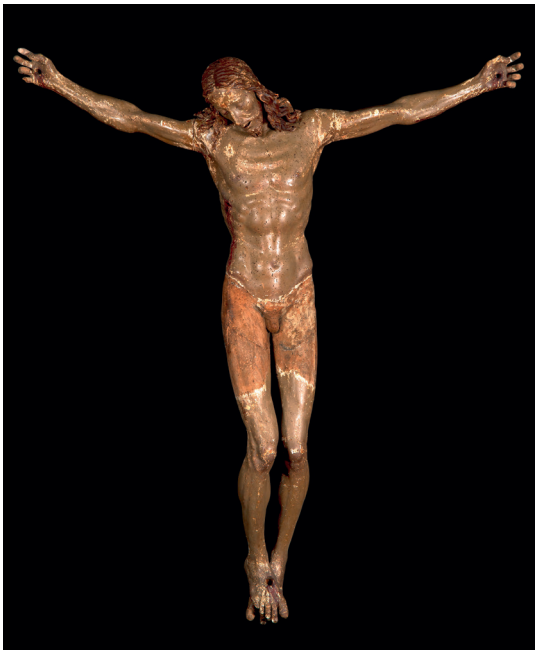



Abb. 25: Kruzifix, um 1430 (?), Vordernberg (Steiermark), Filialkirche Hl. Laurentius

Abb. 24: Benedetto da Maiano, Kruzifix, vor 1497, Florenz, Dom

Hl. Laurentius in Vordernberg in der Steiermark, dessen Kopf abnehm- und drehbar ist und seit der Restaurierung auch wieder eine Haarperücke trägt. Das originale textile Lendentuch ist von der Rückseite abnehmbar, doch ist der Gekreuzigte darunter nicht nackt, sondert trägt eine Art dünner Unterhose (Abb. 25).[65]

Damit ist der Freinberger Christus also offenbar der einzige nackte Kruzifix des 15. Jahrhunderts außerhalb Italiens, andererseits entspricht er in der gestrecktem Haltung, der Haarperücke und der aus einem Strick gedrehten Dornenkrone ganz der nordalpinen Tradition. Sucht man nach vergleichbaren Werken im Bereich der früheren Diözese Passau, so wären in Oberösterreich die Echthaar-Kruzifixe in den Stadtpfarrkirchen von Linz und Braunau, in der Filialkirche von Gebertsham bei Lochen, in den Heimathäusern von Schärding und Vöcklabruck sowie im Stift Schlierbach zu nennen, in Niederösterreich sind es die Kreuze in den Pfarrkirchen von Schönbach und St. Veit an der Gölsen.[66] Unter diesen entspricht der Gekreuzigte in Gebertsham im schmächtigen, fast knabenhaften Körper weitgehend „unserem" nackten Christus. Ja, manche Details wie Rippenbogen,

65 Koller – Höring 2007, 125 f., Abb. 8–10; http://vordernbergertal.graz-seckau.at/upload/file/default/Kirchenfuehrer_pdf.pdf (abgerufen am 25. 6. 2015).

66 Kronbichler 1983, rücks. Umschlagabb.; Roller 1999, 27–99, Abb. 70–73; Schultes 2005. 43–47, Abb. 86–89; Koller – Höring 2007, 123–125, Nr. 3–10, Abb. 4–7.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

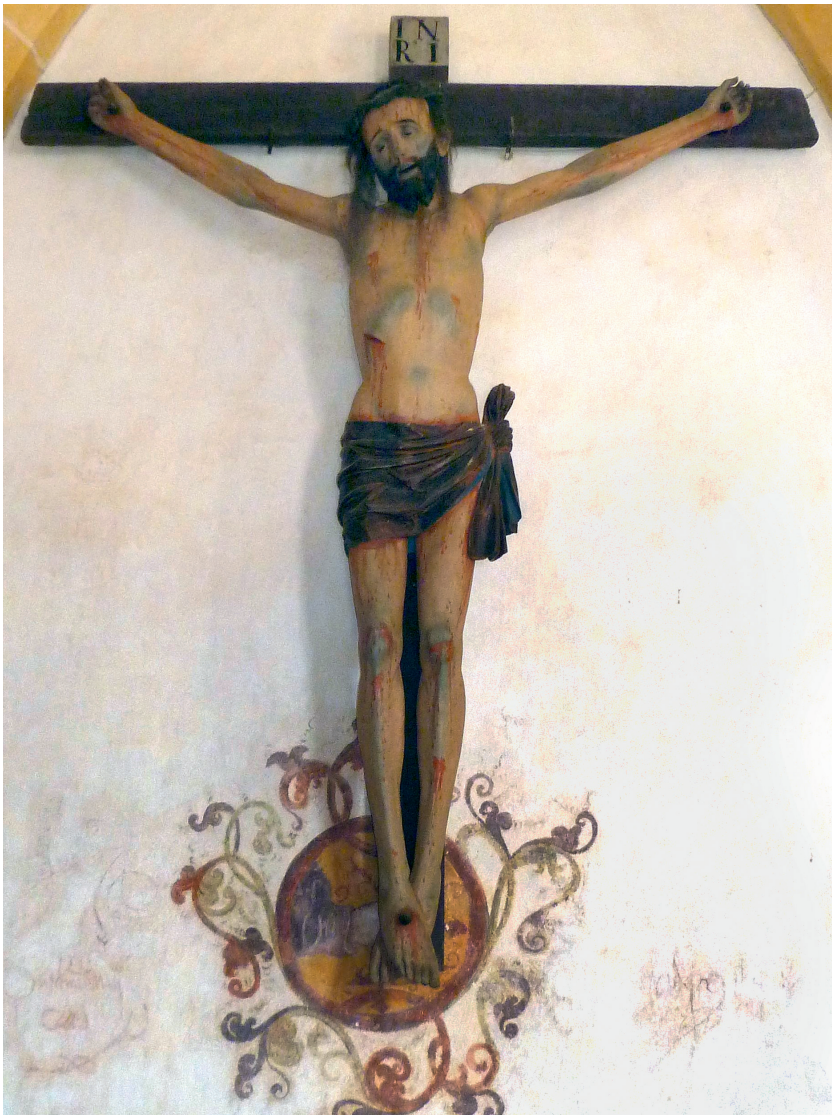

Abb. 26: Kruzifix, um 1470, Gebertsham, Filialkirche

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

Knie, Hände und Füße sind beide Male so ähnlich gestaltet, dass ein engerer Zusammenhang vermutet werden darf (Abb. 26).[67] Eine Entstehung beider Werke in Passau ist auch insofern wahrscheinlich, da Gebertsham als Filiale von Lochen im Archidiakonat Mattsee lag, das wiederum dem Bistum unterstellt war. Leider geben die Urkunden wenig Aufschluss, doch wird 1483 ein *Hof zu Gebratzhaim zunächst beim Hl. Kreuz* genannt, was wohl die Existenz des Kruzifixes voraussetzt. Von den übrigen erwähnten Kreuzen lassen sich jene von Braunau und Linz mit Daten um 1466/67 verbinden, was auch für jene von Gebertsham und Freinberg einen Anhaltspunkt liefert. Damit spricht einiges dafür, dass die Madonna von St. Severin und der nackte Christus nicht nur in räumlicher, sondern auch in zeitlicher Nähe entstanden sind, also in Passau und im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts. Dass beide Werke zur ursprünglichen Ausstattung des mittelalterlichen Doms gehörten, kann einstweilen nur vermutet werden, doch bleibt in dieser Beziehung, wie auch in allen anderen unbeantworteten Fragen, auf künftige Forschungsergebnisse zu hoffen.[68]

67 SCHULTES 2005, Abb. 88.

68 So war leider die Zeit zu knapp, um ein Röntgen oder eine Computertomographie zu veranlassen, die Aufschluss über zugekittete Stellen und andere Veränderungen bringen könnte. Dies soll aber in naher Zukunft nachgeholt werden.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

Literatur:

ASSMANN 2008
P. ASSMANN, Christus am Kreuz sehen, Erörterungen zu zwei ähnlichen und doch auffallend unterschiedlichen Kunstwerken. In: B. BRAUN – L. ANDERGASSEN (ed.), Kunstbeziehung: Festschrift für Gert Ammann zum 65. Geburtstag, Innsbruck 2008, 187–192.

BELTING – KRUSE 1994
H. BELTING – C. KRUSE, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

BORCHERT 2010
T.-H. BORCHERT, Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa, Ausst.-Kat. Brugge 2010.

BRUNNER 2001
A. BRUNNER, Mittelalterliche Kunst in Passau – Ein Überblick. In: A. BRUNNER – M. BRUNNER (ed.), Faszination Mittelalter. Himmlisches Streben, Passau 2001, 125–146.

CAGLIOTI 2015
F. CAGLIOTI, I tre Crocifissi grandi di Donatello. In: NANTE – MERCALLI 2015, 39–64.

CAPRETTI 2003
E. CAPRETTI, Brunelleschi, Firenze 2003.

CARL 2006
D. CARL, Benedetto da Maiano. Ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance, Regensburg 2006.

CORLEY 2009
B. CORLEY, Conrad von Soest. Maler unter fürstlichen Kaufherren, Berlin 1996.

DALMASSO 2012
V. DALMASSO, *Integritas, Proportio*, and *Claritas*: The Body in Tuscan Representations of Baptism, 1300–1450. In: LINDQUIST 2012, 231–250.

DROST 2009
L. DROST, Schriftliche Quellen zur Baugeschichte des Passauer spätgotischen Doms. In: HAUCK – WURSTER 2009, 87–108.

EDER 1971
C. E. EDER, Eine noch unbekannte Osterfeier aus St. Nikola in Passau. In: Festschrift Bernhard Bischoff, Stuttgart 1971, 449–456 .

FAJT 2006
J. FAJT (ed.), Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437, München–Berlin 2006.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

FAJT 2006 I
J. FAJT, Karl IV. 1316–1378. Von der Nachahmung zu einem neuen kaiserlichen Stil. Entwicklung und Charakter der herrscherlichen Repräsentation Karls IV. von Luxemburg. In: FAJT 2006, 41–135.
FEHL 1982
P. P. FEHL, The Naked Christ in Santa Maria Novella in Florence. Reflections on an Exhibition and the Consequences, in: Storia dell'Arte 45 (1982), 161–164.
FENDRICH 2005
H. FENDRICH, Bild und Wort: Das Kreuz und die Evangelien. In: Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild, Dombergmuseum Freising 2005.
FERRARA und QUINTERIO 1984
M. FERRARA und F. QUINTERIO, Michelozzo di Bartolomeo, Florenz 1984.
FIDANZA 2010
G. B. FIDANZA, Überlegungen zu Michelangelo als Holzbildhauer. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 59, 2010, 49–66.
FOLGA-JANUSZEWSKA – WINZEN 2005
D. FOLGA-JANUSZEWSKA – M. WINZEN, Das Heilige und der Leib. Schätze aus dem Nationalmuseum Warschau, Ostfildern-Ruit 2005.
FIORIO 2011
M. T. FIORIO (ed.), The Testament of Marble. In: The Pietà Rondanini, Mailand 2005.
FRANCESCUTTI 2015
Svelare il divino. Il restauro del Crocifisso ligneo di Donatello della chiesa dei Servi di Padova. In: NANTE – MERCALLI 2015, 100–109.
FREULER 1991
G. FREULER, „Künder der wunderbaren Dinge". Frühe italienische Malerei aus Sammlungen in der Schweiz und in Liechtenstein, Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano-Castagnola 1991.
GAST 1998
U. GAST, Der Grosse Friedberger Altar und der Stilwandel am Mittelrhein nach der Mitte des 14. Jahrhunderts, Berlin 1998.
GENTILINI 2004
G. GENTILINI (ed.), Proposta per Michelangelo Giovane. Un Crocifisso in legno di tiglio, Torino 2004.
GOWING 1994
L. GOWING, Die Gemäldesammlung des Louvre, Sonderausgabe Köln 1994.
HAUCK – WURSTER 2009
M. HAUCK – H. W. WURSTER (ed.), Der Passauer Dom des Mittelalters. Vorträge des Symposiums Passau 12. bis 14. März 2007, Passau 2009.
HAWEL 1985

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

P. Hawel, Die Pietà. Eine Blüte der Kunst, Würzburg 1985.

Kahsnitz 1995/96

R. Kahsnitz, Veit Stoß, der Meister der Kruzifixe. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 49/50, 1995/96,

Kobler 1993

F. Kobler, Aspekte spätgotischer Skulptur in Passau. In: K. Möseneder (ed.), Kunst in Passau. Von der Romanik zur Gegenwart, Passau 1993.

Kobler 2009

F. Kobler, Figurale Grabmäler von 1360 bis 1440 und zeitgleiche Skulpturen am Passauer Dom. In: Hauck – Wurster 2009, 231–247 .

Köllermann 2007

A.-F. Köllermann, Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg (Neue Forschungen zur deutschen Kunst VIII), Berlin 2007.

Koller – Höring 2007

M. Koller – F. Höring, Spätgotische Kruzifixe mit echten Haaren in Österreich. In: Restauratorenblätter 26 zum Thema: Gefasste Skulpturen – Mittelalter II, Klosterneuburg 2007, 121–143.

Kronbichler 1983

S. und J. Kronbichler, Schönbach. Pfarrkirche Maria Rast, Schönbach 1983.

Lightbown 1980

R. W. Lightbown, Donatello and Michelozzo: an artistic partnership and its patrons in the early Renaissance, London 1980.

Lindquist 2012

S. C. M. Lindquist, The Meaning of Nudity in Medieval Art, Farnham – Burlington 2012.

Lisner 1964

M. Lisner, Michelangelos Kruzifixus aus S. Spirito in Florenz. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 15, 1964, 7–36.

Lisner 1970

M. Lisner, Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento, München 1970 (=Italienische Forschungen, hg. v. Kunsthistorischen Institut in Florenz, 3. Folge, Bd. IV).

Lucchesi – Schleicher 2000

L. Lucchesi – B. Schleicher, Il crocifisso di Santo Spirito, I Restauri 5, Firenze 2000.

Mader 1981

F. Mader, Die Kunstdenkmäler von Niederbayern III. Stadt Passau, München – Wien 1981 (Neudruck der Ausgabe von 1919).

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

MARKSCHIES 2011
A. MARKSCHIES, Brunelleschi, München 2011.
MCNEAL CAPLOW 1977
H. MCNEAL CAPLOW, Michelozzo, 2 Bde., New York 1977.
MEISS 1974
M. MEISS u. a., Die Belles Heures des Jean Duc de Berry in The Cloisters New York, Facsimile, München 1974.
MENGEL 2003
D. C. MENGEL, Bones, Stones and Brothels: Religion and Topography in Prague under Emperor Charles IV (1346–78), Dissertation, University of Notre Dame, 2003.
METZSCH 2001
F.-A. von METZSCH, Johannes der Täufer. Seine Botschaft und deren Darstellung in der Kunst, Holzgerlingen 2001.
MORMANDO 2008
F. MORMANDO, 'Nudus nudum Christum sequi': The Franciscans and Differing Interpretations of Male Nakedness in Fifteenth-Century Italy. In: Fifteenth-Century Studies, v. 33, 2008, 170–197.
MOROLLI 1997
G. MOROLLI (ed.), Michelozzo scultore e architetto (1396–1472), Atti del Convegno, Florenz 1997.
MÖSENEDER 2001
K. MÖSENEDER, Schleier Mariens und Lendentuch Christi – Zu Passionsmotiven der Severinsmadonna. In: Das Münster 54. Jg., Nr. 2/2001.
NANTE – MERCALLI 2015
A. NANTE und MERCALLI. Donatello svelato. Capolavori a confronto, Padova, Museo Diocesano 2015.
PÄCHT 1989
O. PÄCHT, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, München 1989.
PODLAHA und ŠITTLER 1903
A. PODLAHA und E. ŠITTLER, Der Domschatz in Prag, Prag 1903.
POESCHE 2003
J. POESCHE, Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400, München 2003.
RAMISCH 1998
H. RAMISCH, Ulm und die Salzburger Plastik im 15. Jahrhundert. Hanns Sweicker von Ulm, der Bildhauer der Pröpste von Chiemsee in der Zeit von 1430 bis 1467. In: R. KAHSNITZ und P. VOLK (ed.), Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler, München – Berlin 1998, 17–50.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

RICCABONA 2007
C. RICCABONA, Rudi Wachs nackter Jesus am Kreuz und der Ruf nach Würde. In: Stefan NEUHAUS – Johann HOLZNER (ed.), Literatur als Skandal: Fälle – Funktionen – Folgen, Göttingen 2007.
ROLLER 1999
S. ROLLER, Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, München – Berlin 1999.
ROLLER 2012
S. ROLLER (ed.), Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters, Liebieghaus Frankfurt und Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Straßburg 2012,
ROMANO 1993
G. ROMANO, Antichi Maestri Pittori. Quindici Anni di Studi e Ricerche, Turin 1993.
ROVETTA 2011
A. ROVETTA (ed.), L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini. Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco, Milano 2011.
RUFFINI 2015
M. RUFFINI, Il Crocifisso ligneo di Donatello a Padova. In: NANTE – MERCALLI 2015, 65–70.
SALIGER 1997
A. SALIGER, Conrad Laib, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1997.
SCHLEIF 2012
C. SCHLEIF, Christ Bared: Problems of Viewing and Powers of Exposing. In: LINDQUIST 2012, 251–278.
SCHMID 1912
W. M. SCHMID, Passau, Leipzig 1912.
SCHULTES 2005
L. SCHULTES, Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs, Band 2: Retabel und Fragmente bis Rueland Frueauf, Linz 2005.
SCHULTES 2008
L. SCHULTES, Ein Kruzifix, das Anstoß erregt. In: Kulturbericht Oberösterreich, Jänner 2008, 31.
STEINBERG 1983
L. STEINBERG, The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, New York 1983.
STEINER 1999
P. B. STEINER, Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum, Regensburg 1999.

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

STERLING 1987
C. STERLING, La peinture médièvale à Paris 1300–1500, T. 1, Paris 1987.
SUCKALE 2009
R. SUCKALE, Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer, Band 1, Petersberg 2009.
SUCKALE – WENIGER 1999
R. SUCKALE – M. WENIGER, Malerei der Gotik, Köln 1999.
SWARZENSKI 1921
G. SWARZENSKI, Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts. In: Städel-Jahrbuch 1. Bd., 1921, 16–213.
TABURET-DELAHAYE 2004
E. TABURET-DELAHAYE, Paris 1400. Les arts sous Charles VI, Ausst.-Kat. Réunion des musées nationaux, Paris 2004.
TAUBERT 1974
G. TAUBERT, Spätmittelalterliche Kreuzabnahmespiele in Wels, Wien und Tirol. In: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines Gesellschaft für Landeskunde 119. Bd., Linz 1974.
TAUBERT 1978
J. TAUBERT, Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. In: J. TAUBERT, Farbige Skulpturen. Bedeutung Fassung Restaurierung, München 1978.
TRIPPS 1998
J. TRIPPS, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsgeschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998.
VOS 1999
D. de VOS, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999.
WORTLEY 2005
J. WORTLEY, The Marian Relics at Constantinople. In: Greek, Roman and Byzantine Studies 45.2 (2005).

Abbildungsnachweis:

Alexandra Bruckböck, OÖ. Landesmuseum: Abb. 1–4
Dionys Asenkerschbaumer, Passau: Abb. 5
Jiři Fajt (Hrsg.), Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437, München–Berlin 2006: Abb. 6
Wolfgang Guelcker: Abb. 7
Auktionshaus Lempertz, Köln: Abb. 8

©Oberösterreichischer Musealverein - Gesellschaft für Landeskunde; download unter www.zobodat.at

Ausst.-Kat. Paris 1400. Les arts sous Charles VI, Réunion des musées nationaux, Paris 2004: Abb. 9, 11
Charles Sterling, La peinture médièvale à Paris 1300–1500, T. 1, Paris 1987: Abb. 10
Gaudenz Freuler, «Künder der wunderbaren Dinge». Frühe italienische Malerei aus Sammlungen in der Schweiz und in Liechtenstein, Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano-Castagnola 1991: Abb. 12
Art and the Bible: Abb. 13
Hans Belting – Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994: Abb. 14
Wikipedia Commons (The York Project). Abb. 15, 16
Wikimedia Commons (Sailko): Abb. 17, 19, 20
in Arte: Abb. 18
notizie.comuni-italiani: Abb. 21
Wikipedia Commons (Marzocco): Abb. 22
artslife: Abb. 23
News Cattoliche: Abb. 24
Wien, Bundesdenkmalamt: Abb. 25
Krems, Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (P. Böttcher): Abb. 26

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines

Jahr/Year: 2015

Band/Volume: 160

Autor(en)/Author(s): Schultes Lothar

Artikel/Article: ... ein neuer Adam ... Der nackte Christus im Linzer Schlossmuseum 455-489