

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Ein Forschungsprojekt der Philipps-Universität Marburg, der Goethe-Universität Frankfurt
und der Universität Osnabrück

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG

2012-2015

Lorch, Kath. Pfarrkirche St. Martin

Kreuztragung, um 1425

Heute Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz,

Skulpturensammlung, Inventar-Nr. 8615

Fragment

<http://www.bildindex.de/document/obj20090401>

Bearbeitet von: Karina Steege
2015

<urn:nbn:de:bsz:16-artdok-48411>

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4841>

DOI: 10.11588/artdok.00004841

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Objektdokumentation

Lorch

| | |
|-----------------------|---|
| Ortsname | Lorch |
| Ortsteil | |
| Landkreis | Rheingau-Taunus-Kreis |
| Bauwerkname | Kath. Pfarrkirche St. Martin |
| Funktion des Gebäudes | <p>Kath. Pfarrkirche</p> <p>Bei der Kath. Pfarrkirche handelt es sich um einen zweischiffigen gotischen Bau (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 99; Dehio Hessen 1966, S. 541; Dehio Hessen 1975, S. 541; Dehio Hessen II 2008, S. 551); Ende des 14. Jahrhunderts fanden Erweiterungen und im 15. Jahrhundert weitere Veränderungen statt (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 102; Dehio Hessen 1966, S. 542; Dehio Hessen 1975, S. 542; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 386); 1554 brannten Kirch- und Turmdach ab (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 102; Dehio Hessen 1966, S. 542; Dehio Hessen 1975, S. 542; Dehio Hessen II 2008, S. 553), welche um 1576 bzw. 1578 wiederhergestellt wurden (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 102; Dehio Hessen 1966, S. 542; Dehio Hessen 1975, S. 542; Dehio Hessen II 2008, S. 553); 1698 wurde die Kirche schwer beschädigt (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 102); um 1719 begannen die Reparaturen (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 102); 1819 wurde die Kirche restauriert (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 102), infolge dessen zahlreiche Ausstattungsgüter entfernt wurden (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 102f.); zwischen 1871 und 1874 wurde der Chor restauriert (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 103 und S. 109; Dehio Hessen 1966, S. 541; Dehio Hessen 1975, S. 541).</p> |
| Träger des Bauwerks | <p>Pfarrei Lorch; Lorch gehörte im Mittelalter zum Erzbistum Mainz (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 93f.); der Mainzer Dompropst war Oberpfarrer von Lorch (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 94; Dehio Hessen 1966, S. 541; Dehio Hessen 1975, S. 541; Dehio Hessen II 2008, S. 551).</p> |
| Objektname | Lorcher Kreuztragung |
| Typus | Fragment; bildete womöglich den Schrein eines Altares (s. Status, Vermutungen bezüglich einer Rekonstruktion) |
| Gattung | Skulptur |

| | |
|---------------|--|
| <p>Status</p> | <p>Fragmentarisch erhalten, restauriert</p> <p><u>Vermutungen bezüglich einer Rekonstruktion:</u> Nach einzelnen Überlegungen, die Lorcher Kreuztragung sei in der Predella eines Altares verortet (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 109; ThB 1992, S. 202) oder sei Teil eines Kreuzweges oder der Stationen der Sieben Schmerzen Mariae gewesen (Bauer 1988, S. 156), wird mehrheitlich angenommen, sie habe den Schrein eines Retabels bestimmt (Zimmermann-Deißler 1924, S. 10; Wilm 1929, S. 61; o.A. 1962, S. 347; Kunst um 1400 1975, S. 159; Ehresmann 1984, S. 316f.; Krohm 1991, S. 169; ThB 1992, S. 202; Hermes 1995, S. 217; Beck 2000, S. 35) – in ähnlicher Weise bilde auch im Anbetungsaltar in St. Kastor zu Karden (Rheinisches Bildarchiv Köln, Aufnahme-Nr. RBA 038 396) und im Marientodaltar der Ev. Pfarrkirche zu Kronberg (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd484824) eine einzelne Szene das Altarthema (Zimmermann-Deißler 1924, S. 14; Wilm 1929, S. 61; Ehresmann 1984, S. 306 und S. 316f.; Krohm 1991, S. 169), wie es ebenfalls für die einstige Aufstellung der sogenannten Dernbacher Beweinung (Bildindex, Aufnahme-Nr. 922.745) anzunehmen ist (Zimmermann-Deißler 1924, S. 14); die ursprüngliche Anordnung der Einzelfiguren und Figurengruppen der Lorcher Kreuztragung ähnele ohne Zweifel jener, die Franz Hubert Müller, Direktor der Galerie in Darmstadt, 1837 in einer Lithographie festhielt (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 110; Back 1910, S. 26f.; Wilm 1929, S. 61; Kunst um 1400 1975, S. 93, Abb. 77; Krohm 1991, S. 167; Buczynski 1993, S. 51); zwischen 1837 und vor 1904, als die Lorcher Kreuztragung in die Sammlung Figdor nach Wien überführt wurde (s. Provenienz), ging der Schrein verloren (Ehresmann 1984, S. 300); obgleich Franz Hubert Müller es ausdrücklich betonte, handelte es sich bei dem Schrein wohl nicht um den originalen (Back 1910, S. 27; Krohm 1991, S. 165f.), sondern vielmehr um eine wohl in Gips gefertigten Neuschöpfung aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts (Krohm 1991, S. 165f., S. 167; Buczynski 1993, S. 51); dies legen auch spezifische Ausbesserungen nahe, die an dem Maßwerkkompartiment festgestellt werden konnten (Krohm 1991, S. 166); womöglich ist die Nichtoriginalität des Schreins der Grund, warum dieser nicht erhalten ist (Krohm 1991, S. 166); dabei sei anzunehmen, dass der im 19. Jahrhundert geschaffene Schrein sich an dem originalen Schreingehäuse orientierte (Krohm 1991, S. 167; Hermes 1995, S. 215; Fircks 2002, S. 103); dass die Rückwand des Schreins womöglich blau bemalt war (Krohm 1991, S. 168; Fircks 2002, S. 103), beruhe lediglich auf Spekulationen (freundliche Mitteilung durch Herrn Bodo Buczynski am 01.09.2014).</p> <p>Es existierten acht Einzelfiguren und Figurengruppen, wobei im Zuge der Auslagerung in Folge des Zweiten Weltkrieges einige verloren gingen (s. Erhaltungszustand / Restaurierung); die Einzelfiguren und Figurengruppen gliedern sich wie folgt:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Figurengruppe der Trauernden mit Maria, Maria Magdalena, einer weiteren Maria, der Heiligen Veronika und Johannes dem Evangelist 2) Einzelfigur des Simon von Kyrene 3) Figurengruppe mit drei Soldaten und Joseph von Arimathäa und der Halbfigur eines Soldaten 4) Figurengruppe mit einem Soldaten, Nikodemus und einem |
|---------------|--|

Zuschauer

5) eine äußerst fragmentarisch erhaltene Figurengruppe mit einem Soldaten und zwei Zuschauern

6) die Figurengruppe der beiden Schächer

7) die Einzelfigur des kreuztragenden Christus

8) die Einzelfigur eines knienden Stifters

Die beiden Schächer, der kreuztragende Christus und der kniende Stifter sind nicht erhalten.

Nach der Rekonstruktion Bodo Buczynskis sind zu ergänzen:

9) Fragment eines Soldaten

10) Kompartiment des Maßwerkfrieses

Positionierung der Einzelfiguren und Figurengruppen:

Im Gegensatz zur Lithographie wurde zunächst angenommen, dass die Figurengruppen der hinteren Reihe etwas erhöht standen und lockerer angeordnet waren (Back 1910, S. 27) – also so, wie nach historischen Fotoaufnahmen die museale Präsentation in Wien gewesen ist (Zimmermann-Deißler 1924, Abb. 1); demgegenüber steht die glaubhafte These, dass die Einzelfiguren und Figurengruppen eine enge räumliche Zusammengehörigkeit erfordern (Ehresmann 1984, S. 301), was durch technische und kompositorische Gründe belegt werden könne: Neben unregelmäßigen, aber ineinanderpassenden Plinthen, die überdies bei den im Vordergrund verorteten Einzelfiguren und Figurengruppen nach vorn hin abfallen, weisen die Einzelfiguren und Figurengruppen viereckige Löcher/Aussparungen auf ihrer Rückseite auf, die über Holzstangen oder Stützeisen der Befestigung am Schrein dienten und damit eindeutig Auskunft über ihren ursprünglichen Aufstellungsort geben (Bartmann 1984, 2. Seite; Ehresmann 1984, S. 301f.; Krohm 1991, S. 167f.; Buczynski 1993, S. 47 und S. 51; Fircks 2002, S. 103): 1) die Gruppe der Trauernden habe wegen der kaum ausgearbeiteten linken Seite und der flachen Rückseite in der linken Ecke des Schreins gestanden (Ehresmann 1984, S. 302; Buczynski 1993, S. 44); 3) die Gruppe der drei Soldaten und Joseph von Arimathäa weise ebenfalls eine flache Rückseite auf, so dass diese tief in den Schrein gerückt gewesen sein muss (Ehresmann 1984, S. 302); dass einer der Soldaten die Figurengruppe der Trauernden abzuweisen scheint, müsse zudem als Hinweis auf eine minimale Distanz gewertet werden (Ehresmann 1984, S. 302; Krohm 1991, S. 167f.; Buczynski 1993, S. 44; Fircks 2002, S. 106); die Halbfigur eines Soldaten lässt sich in diese Figurengruppe einfügen (Buczynski 1993, S. 44 und S. 51); 4) die Gruppe mit einem Soldaten, Nikodemus und einem Zuschauer habe unmittelbar gefolgt und sei aufgrund der flach gearbeiteten Rückseite ebenfalls nah an der Rückwand des Schreins verortet gewesen (Ehresmann 1984, S. 302; Buczynski 1993, S. 44); 7) das Kreuz Christi sei im oberen Teil in einer Nut in dessen Nacken befestigt gewesen, während der untere Teil in ein Loch/eine Aussparung an der 2) Einzelfigur des Simon von Kyrene mündete (Bartmann 1984, 1. Seite; Ehresmann 1984, S. 303; Krohm 1991, S. 168; Buczynski 1993, S. 44; Fircks 2002, S. 104), dennoch sei Christus gegenüber Simon etwas vorgezogen gewesen (freundliche Mitteilung durch Herrn Bodo Buczynski am 01.09.2014); im Vergleich zu der Lithographie Franz Hubert Müllers war Simon von Kyrene jedoch weiter links platziert,

worauf das Loch/die Aussparung an seiner Rückseite verweise, das/die einen direkten Zugang zur Rückwand des Schreins erfordere (Buczynski 1993, S. 51); anders als in der Lithographie Franz Hubert Müllers abgebildet, haben die Trauernden und Simon von Kyrene nicht auf dem Schreinboden, sondern auf einer gemeinsamen Plinthe gestanden (Buczynski 1993, S. 51); obgleich keinerlei Aussagen über 6) die Figurengruppe der beiden Schächer getroffen werden können, sei die Aufstellung, die Franz Hubert Müller in der Lithographie dokumentierte, nicht anzuzweifeln (Wilm 1929, S. 61; Ehresmann 1984, S. 303). Unbestimmt bleibe der Platz des 8) knienden Stifters (Back 1910, S. 27); in der Annahme, dass ein Werk wie die Lorcher Kreuztragung mehrere Stifter erforderte, wurde als ursprünglicher Standort für die Stifter und ihre Wappen eine niedrigere Nische unterhalb des Schreins angenommen (Back 1910, S. 27; Kunst um 1400 1975, S. 159); entsprechende Überlegungen finden eine Bestätigung in dem nach oben gerichteten Blick des knienden Stifters (Schädler 1954, S. 85, Anm. 23); wie beim Kardener Altar sei auch am Lorcher Altar eine Nische mit zwei Abteilen für die Stifter vorstellbar (Zimmermann-Deißler 1924, S. 14); darüber hinaus sei anzunehmen, dass ursprünglich noch die Darstellung der Gemahlin des knienden Stifters und ihres Wappens vorhanden war (Schädler 1954, S. 85; Krohm 1991, S. 168f.); träfe die Annahme zu, dass der kniende Stifter in einem eigenen Register unterhalb der Kreuztragung verortet war, ließe sich die Nähe zu Epitaphien, wie etwa einem verschollenen Epitaph in der Barfüßerkirche zu Frankfurt am Main, nicht leugnen, so dass nicht vollends auszuschließen ist, dass die Lorcher Kreuztragung einst ein Epitaph und kein Retabel zierte (Fircks 2002, S. 108f.).

Verortung im Retabel:

These 1:

Einzelnen Thesen zufolge habe die Lorcher Kreuztragung nicht das Zentrum eines Schreins bestimmt, vielmehr hätte ihre auffallende Bewegung nach rechts einen sinnvollen Abschluss erst durch die Ergänzung einer Kreuzigung erhalten (Bartmann 1984, 2. Seite; Bauer 1988, S. 152 und S. 154), so dass es sich ursprünglich um einen Kastenaltar mit überhöhtem Mittelteil gehandelt habe (Bauer 1988, S. 154); die Kreuzigung sei wahrscheinlich von einer Beweinung begleitet worden, die der Dernbacher Beweinung entsprochen haben könnte (Bauer 1988, S. 154); zu der Kreuzigung gehöre neben dem knienden Stifter auch das Fragment eines Soldaten, das seit 1938 in der Skulpturensammlung zu Berlin bewahrt werde (Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.Nr. 8615) (s. Provenienz) (Bartmann 1984, 2. Seite; Bauer 1988, S. 152f. und S. 154); untermauert wurde eine dahingehende These überdies durch die Endigung des Maßwerkfrieses in einem nach einem Anschluss verlangenden Halbbogen (Bauer 1988, S. 154).

These 2:

Die Anordnung der Kreuztragungsszene unterhalb einer Kreuzigung in einem in zwei Register geteilten Retabel könne nicht endgültig ausgeschlossen werden – in ähnlicher Weise wie es an der so genannten Tabula Magna aus dem Benediktinerkloster St. Quirin in Tegernsee (Kreuztragung: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.Nr. L BSt

| | |
|---------------------------|---|
| | <p>GS 1436; Kreuzigung: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. 1434) nachvollzogen werden könne (Fircks 2002, S. 108), eine dahingehende Annahme ist angesichts der übrigen dem Meister der Lorcher Kreuztragung zuzuschreibenden Werken aber zu verifizieren, da diese überwiegend Einzelszenen zeigen (Fircks 2002, S. 108). These 3: Demgegenüber steht die überzeugende These, dass die scheinbar eindeutige Richtung der Lorcher Kreuztragung durch gegenläufige und zentrierende Elemente stillgelegt werde (Krohm 1991, S. 168; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546; Fircks 2002, S. 106; Schäfer 2006, S. 50) und diese somit keiner weiteren Szenen bedarf, sondern als Einzelszene den Schrein eines Altars bestimmt habe (Zimmermann-Deißler 1924, S. 10; Wilm 1929, S. 61; Kunst um 1400 1975, S. 159; Ehresmann 1984, S. 316f.; Krohm 1991, S. 169; ThB 1992, S. 202; Hermes 1995, S. 217; Beck 2000, S. 35; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546; Fircks 2002, S. 106; Schäfer 2006, S. 50); bestätigen lasse sich diese These durch die auf den Betrachter bezogene Wendung des kreuztragenden Christus (Krohm 1991, S. 168; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546; Fircks 2002, S. 106), der überdies dessen Blick aufgegriffen haben dürfte (Krohm 1991, S. 169); das Fragment eines Soldaten könne dabei durchaus in die Lorcher Kreuztragung integriert werden und muss keineswegs als Indiz für die einstige Existenz einer Kreuzigung gelten: entsprechend der Rekonstruktionszeichnung Buczynskis könne er zwischen dem kreuztragenden Christus und den ihm vorangehenden Schächern gestanden und Christus mittels eines Strickes vorwärts gezogen haben (Krohm 1991, S. 168; Buczynski 1993, S. 44 und S. 51; Fircks 2002, S. 104); lediglich der kniende Stifter sei außerhalb des Schreins in einer Nische zu rekonstruieren (Krohm 1991, S. 168) und habe in dem knienden Abbild seiner Gemahlin mit ihrem Wappen wahrscheinlich ein Pendant gehabt (Schädler 1954, S. 85; Krohm 1991, S. 168f.); durch die Vereinzelung der Kreuztragung erhalte diese andachtsbildhafte Züge (Krohm 1991, S. 169). Die gegenwärtige museale Präsentation der Lorcher Kreuztragung soll dem Betrachter den größtmöglichen Eindruck von der Gesamtwirkung der ursprünglichen Konzeption vermitteln (Buczynski 1993, S. 51); als älteste bildliche Quelle war die Lithographie Franz Hubert Müllers Ausgangspunkt sämtlicher Überlegungen (Krohm 1991, S. 167; Buczynski 1993, S. 51f.; Hermes 1995, S. 215).</p> |
| Standort(e) in der Kirche | <p>Obgleich nicht bewiesen werden kann, dass die Lorcher Kreuztragung ursprünglich für die Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Lorch bestimmt war (Bauer 1988, S. 155), wird in der kunsthistorischen Forschung meist davon ausgegangen (s. Provenienz) (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 103; Back 1910, S. 26; Wilm 1929, S. 61; Back 1932, S. 96; Schädler 1954, S. 84; o.A. 1962, S. 347; Kunst um 1400 1975, S. 159; Bartmann 1984, 2. Seite; Ehresmann 1984, S. 300 und S. 427; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 386; Krohm 1991, S. 170; ThB 1992, S. 202; Woelk 1999, S. 190f.; Beck 2000, S. 35; Krohm 2008, Kat.Nr. 16); der Standort jenes Altares, zu dem die Lorcher Kreuztragung möglicherweise gehört haben könnte, ist ungeklärt (s. Altar und Altarfunktion, s. Stifter / Auftraggeber, s. Zeitpunkt der Stiftung); rund 36 Jahre nach dem Entfernen</p> |

| | |
|-------------------------|---|
| | <p>zahlreicher Ausstattungsgüter im Zuge der Restaurierung der Kirche (s. Provenienz) formulierte Albert Keuchen die mittlerweile glaubhaft zurückgewiesene These, es handle sich bei der Lorcher Kreuztragung um das überlieferte Fragment des Kreuzaltars (Schädler 1954, S. 85); der Standort des Kreuzaltars ist unbekannt (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 109), jedoch werde ein solcher 1427, 1482, 1513 und 1524 bei Stiftungen und Altarverleihungen urkundlich genannt (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 109; Wilm 1929, S. 96, Anm. 261; Schädler 1954, S. 85); in dem 1614 von Vikar Helwich angelegten Altarverzeichnis werde in der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Lorch kein Kreuzaltar aufgeführt (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 109; Wilm 1929, S. 96, Anm. 261; Schädler 1954, S. 85; Bartmann 1984, 2. Seite), so dass angenommen wurde, dass er im Verlaufe des 16. Jahrhunderts abgebrochen wurde (Schädler 1954, S. 85).</p> |
| Altar und Altarfunktion | <p>Ob die Lorcher Kreuztragung tatsächlich zu einem Altar gehörte, kann nicht endgültig bewiesen werden (KS) (s. Standort(e) in der Kirche, s. Stifter / Auftraggeber, s. Zeitpunkt der Stiftung); die von Albert Keuchen rund 36 Jahre nach dem Entfernen zahlreicher Ausstattungsgüter im Zuge der Restaurierung der Kirche formulierte These, es handle sich bei der Lorcher Kreuztragung um das überlieferte Fragment des Kreuzaltars der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Lorch (s. Provenienz), schien sich in der kunsthistorischen Forschung zunächst zu festigen und wurde mit der urkundlich nachgewiesenen Stiftung im Jahre 1404 untermauert (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 102f., Fig. 93 und S. 109; Back 1910, S. 28; Rauch 1910, S. 12, Anm. 1 und S. 13; Zimmermann-Deißler 1924, S. 10; Wilm 1929, S. 60; Back 1932, S. 95f.; Pinder 1937a, S. 178); faktisch ist die Behauptung Albert Keuchens jedoch als unbewiesen abzulehnen (Schädler 1954, S. 85); tatsächlich stimme die Lorcher Kreuztragung aus stil- und kostümgeschichtlichen Gründen nicht mit der benannten Stiftung überein (Gamber 1953, S. 72; Schädler 1954, S. 86; Bloch 1973, S. 385; Kunst um 1400 1975, S. 159; Ehresmann 1984, S. 275; Bauer 1988, S. 156); die einzelne Annahme, die bildnerische Ausstattung des Kreuzaltars habe zeitlich verzögert stattgefunden (Bartmann 1984, 2. Seite), wurde in der kunsthistorischen Forschung nicht weiter verfolgt (KS); die Gewandungen und Rüstungen scheinen für eine Datierung um 1425 zu sprechen (Gamber 1953, S. 72; Schädler 1954, S. 86), so dass die Lorcher Kreuztragung zu einem anderen (Altar-) Kontext gehört haben muss (Bauer 1988, S. 156); sofern die Lorcher Kreuztragung tatsächlich das Zentrum eines Schreins bestimmte (s. Status, Rekonstruktion), könne aufgrund des spezifischen Bildprogrammes für den Altar durchaus ein Kreuzpatrozinium erwogen werden (Back 1910, S. 28f.; Bauer 1988, S. 156 und S. 158, Anm. 25); in den Lorcher Altarverzeichnissen des 15. Jahrhunderts werde allerdings kein „altare bajulationis crucis“ erwähnt (Schädler 1954, S. 86); die Lorcher Kreuztragung könne das Zentrum eines Votivschreines bzw. Votivaltars bestimmt haben (Schädler 1954, S. 86; Kunst um 1400 1975, S. 160; Krohm 1991, S. 168; Hermes 1995, S. 217).</p> |
| Datierung | <p>Um 1404 (Back 1910, S. 29; Zimmermann-Deißler 1924, S. 10; Wilm 1929, S. 61; Pinder 1937a, S. 178; ThB 1992, S. 202); Anfang des 15. Jahrhunderts (Dehio Hessen 1966, S. 542; Dehio</p> |

| | |
|-------|--|
| | <p>Hessen 1975, S. 542); die ersten beiden Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts (Hattemer 1939, S. 101); nach 1415 (Meier 1913, S. 359); um 1425¹ (Gamber 1953, S. 72; Schädler 1954, S. 87; o.A. 1962, S. 346; Kunst um 1400 1975, S. 159; Bartmann 1984, 1. Seite; Ehresmann 1984, S. 322; Woelk 1999, S. 193; Krohm 2008, Kat.Nr. 16); um 1430 (Beck 2000, S. 35); um 1432 (Bauer 1988, S. 156); zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden 1880, S. 305); Ende des 15. Jahrhunderts (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 111)</p> |
| Größe | <p><u>Gesamt:</u> Das Höchstmaß der erhaltenen Skulpturen betrage 54 cm Höhe (Back 1910, S. 27; Ehresmann 1984, S. 428; Beck 2000, S. 35; Arens/Gast 2000, S. 102; Krohm 2008, Kat.Nr. 16), 55 cm Höhe (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 110) bzw. 62 cm Höhe (Bartmann 1984, 1. Seite); die Gesamtbreite der Skulpturengruppe betrage 142 cm (Krohm 1991, S. 165, Anm. 4); auf Grundlage der Lithographie Franz Hubert Müllers ließen sich für das Gesamtwerk folgende Maße ermitteln: 86 cm Höhe x 142 cm Breite x 34 cm Tiefe (Buczynski 1993, S. 51)</p> <p><u>Skulpturen:</u></p> <p>1) Figurengruppe Trauernder mit Maria, Maria Magdalena, einer weiteren Maria, die Heilige Veronika und Johannes der Evangelist 57 cm Höhe x 29 cm Breite x 18,5 cm Tiefe (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014) Loch/Aussparung: 5,5 cm Höhe x 4,5 cm Breite (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014)</p> <p>2) Einzelfigur des Simon von Kyrene 56 cm Höhe (Kunst um 1400 1975, S. 159); 51 cm Höhe x 17,8 cm Breite x 12,5 cm Tiefe (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014) Loch/Aussparung: 5 cm Höhe x 4 cm Breite (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014)</p> <p>3) Figurengruppe mit drei Soldaten und Joseph von Arimathäa und der Halbfigur eines Soldaten 59,2 cm Höhe x 42,2 cm Breite x 21,5 cm Tiefe (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014) Zwei Löcher/Aussparungen: je 4 cm Höhe x 3,4 cm Breite (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014) Halbfigur eines Soldaten: 21,8 cm Höhe x 8,8 cm Breite x 5,5 cm Tiefe (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014) Loch/Aussparung: 6 mm (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014)</p> <p>4) Figurengruppe mit einem Soldaten, Nikodemus und einem Zuschauer 61,8 cm Höhe x 44 cm Breite x 12,5 cm Tiefe (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014) Loch/Aussparung (linker Soldat): 5 cm Höhe x 4,5 cm Breite Loch/Aussparung (rechter Soldat): 6 cm Höhe x 3,5 cm Breite (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014)</p> <p>5) Figurengruppe mit einem Soldaten und zwei Zuschauern</p> |

¹ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

| | |
|--------------------|--|
| | <p>67 cm Höhe x 34,6 cm Breite x 14,8 cm Tiefe (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014) Loch/Aussparung (vorderer Soldat): 5 cm Höhe x 3,2 cm Breite Loch/Aussparung (rechter Arm des linken Soldaten): 6 cm Höhe x 2 cm Breite (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014)</p> <p>7) Einzelfigur des kreuztragenden Christus (Gipsabguss) 51,7 cm Höhe x 38,2 cm Breite x 19,8 cm Tiefe (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014) Loch/Aussparung: 7,5 cm Höhe x 4,5 cm Breite (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014)</p> <p>9) Fragment eines Soldaten: 14 cm Höhe x 12 cm Breite x 6,5 cm Tiefe (Krohm 1991, S. 165, Anm. 6); 14 cm Höhe x 11,8 cm Breite x 6,5 cm Tiefe (Inventarmappe, eingesehen am 01.09.2014)</p> <p>10) Kompartiment des Maßwerkfrieses: 13 cm Höhe x 23 cm Breite (Krohm 1991, S. 165, Anm. 5; Buczynski 1993, S. 52, Anm. 2)</p> <p><u>Rekonstruierter Schrein:</u> 92,8 cm Höhe x 148,7 cm Breite x 33,1 cm Tiefe (Krohm 1991, S. 165, Anm. 4)</p> |
| Material / Technik | <p><u>Schrein:</u> Ein erhaltenes Eckstück des Maßwerkes ließ fälschlicherweise annehmen, dass der gesamte Schrein aus Terrakotta gefertigt wurde und polychrom gefasst war (Back 1910, S. 27; Zimmermann-Deißler 1924, S. 14; Wilm 1929, S. 61; Pinder 1937a, S. 178; Schädler 1954, S. 84; Kunst um 1400 1975, S. 159); zutreffend sei vielmehr anzunehmen, dass es sich um einen hölzernen Schrein gehandelt habe, dessen Maßwerkfries aus Terrakotta hergestellt wurde (Ehresmann 1984, S. 294, S. 300 und S. 303f.; Bauer 1988, S. 154; Krohm 1991, S. 166; Fircks 2002, S. 103; Schäfer 2006, S. 59); anhand des Maßwerkkompartimentes ließ sich außerdem feststellen, dass für den Maßwerkfries Modellen verwendet wurden (Buczynski 1993, S. 49).</p> <p><u>Skulpturen:</u> Terrakotta, ausgehöhlt, gebrannt, polychrom gefasst, partiell versilbert und vergoldet (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 110; Kunst um 1400 1975, S. 159; Dehio Hessen 1966, S. 542; Dehio Hessen 1975, S. 542; Bartmann 1984, 1. Seite; Ehresmann 1984, S. 427f.; ThB 1992, S. 202; Buczynski 1993, S. 45-51; Fircks 2002, S. 102; Krohm 2008, Kat.Nr. 16); es sei ein fetter Ton verarbeitet worden, der eine gelblich-braune, in geringem Maße rötliche Färbung aufwies, so dass angenommen werden muss, dass der Tonbildner zwei unterschiedliche Tonsorten miteinander verknetete (Buczynski 1993, S. 46 und S. 53, Anm. 5 und 8); für die Farben wurde eine dünne proteingebundene Kreidegrundierung, für die Metallauflagen eine dickere proteingebundene Kreidegrundierung aufgetragen (Buczynski 1993, S. 50); das Kreuz Christi sei aus Holz (Ehresmann 1984, S. 303) oder Terrakotta gefertigt gewesen (Krohm 1991, S. 168).</p> |

Fertigungsprozess:

Das zu bearbeitende Tonmaterial lag horizontal vor dem Tonbildner, da sich an fast allen Einzelfiguren und Figurengruppen auf den Rückseiten die Holzmaserung der Brettunterlage abzeichne (Buczynski 1993, S. 47); anhand eines Beispiels sei der Fertigungsprozess exemplarisch erläutert: Die Figurengruppe der Trauernden wurde hauptsächlich liegend modelliert, die sich an der Rückseite abzeichnende Maserung stamme von einem Nadelholzbrett, ein vertikal in der Mitte der Rückseite verlaufender Leistenabdruck belege, dass für die aufrechte Bearbeitung eine Stütze verwendet worden ist (Bartmann 1984, 2. Seite; Buczynski 1993, S. 47; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546); die zur Schreinseitenwand abschließende rechte Seitenfläche der Figurengruppe der Trauernden habe der Tonbildner frei aufgetragen, wobei sich Spuren des Modellierwerkzeugs abzeichnen (Buczynski 1993, S. 47f.); nach der Fertigung der Gewandteile seien die massiven, separat geformten Arme und Hände angefügt und schließlich die massiven Köpfe aufgesetzt worden (Bartmann 1984, 2. Seite; Buczynski 1993, S. 47; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546); bei der links stehenden Soldatengruppe wurden die separat gefertigten Beine angefügt (Buczynski 1993, S. 49).

Bei der Lorcher Kreuztragung lassen sich fünf Gesichtstypen voneinander differenzieren, die in Form von Modeln vorgelegen haben: So kamen für die Gesichter der trauernden Frauen sowie für die Gesichter der bärtigen Männer und bei Simon von Kyrene jeweils eine Model zur Anwendung, eine Model wurde für die Gesichter des Johannes und zweier Soldaten benutzt, für die übrigen Gesichter bartloser Männer gab es eine weitere; für das Haupt Christi und dem Antlitz Christi auf dem Schweißstuch der Veronika ist wahrscheinlich dieselbe Model verwendet worden; die individuellen Merkmale erhielten sämtliche Skulpturen durch unterschiedliche Kopfbedeckungen, darüber hinaus ermöglichte das leicht formbare Material die Vermeidung allzu einheitlicher Physiognomien (Bartmann 1984, 2. Seite; Buczynski 1993, S. 48; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546; Fircks 2002, S. 110). Letzter Arbeitsschritt war die detaillierte Ausgestaltung, so etwa das Aufmodellieren der Gewänder (Buczynski 1993, S. 49), dabei wurden für die Fertigung der Kettenhemden, der Gürtel, der Schuh- und Taschenschnallen ebenfalls Modeln genutzt, für fließende Übergänge formte der Tonbildner mit einem Stäbchen nach (Buczynski 1993, S. 49 und S. 52; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546; Fircks 2002, S. 110); durch die Nutzung von Modeln für die Wiedergabe verschiedener Gewand- bzw. Rüstungsteile werde die Lorcher Kreuztragung in die Nähe von Goldschmiedearbeiten gerückt (Schäfer 2006, S. 89); der Ton habe die serielle Produktion ohne Zweifel begünstigt (Hattemer 1939, S. 105; Bartmann 1984, 2. Seite; Bauer 1988, S. 156; Krohm 1991, S. 170; Buczynski 1993, S. 50; Buczynski/Woelk 2000a, S. 548; Schäfer 2006, S. 54).

Nach Fertigstellung der Einzelfiguren und Figurengruppen wurde das Gesamtwerk im lederharten Zustand zusammengestellt (Buczynski 1993, S. 49); viereckig ausgeschnittene Löcher/Aussparungen an der Rückseite der Figurengruppen und Einzelfiguren dienten der Befestigung an der Rückwand des Schreins (Back 1910, S. 27; Ehresmann 1984, S. 301-303; Buczynski 1993, S. 47) – auf ähnliche Weise wurde auch bei der

| | |
|---------------------------|--|
| | Dernbacher Beweinung vorgegangen (Back 1910, S. 30; Kunst um 1400 1975, S. 159) (s. Status). |
| Ikonographie (*) | Kreuztragung Christi |
| Künstler | <p><u>Personelle Bezüge:</u> Bei der Lorcher Kreuztragung handelt es sich um das namensgebende Werk des Meisters der Lorcher Kreuztragung (Wilm 1929, S. 60; Schädler 1954, S. 84; Gamber 1953, S. 72; Schädler 1954, S. 86; Bloch 1973, S. 385; Kunst um 1400 1975, S. 159; Ehresmann 1984, S. 293; Krohm 1991, S. 169; Arens/Gast 2000, S. 462; Buczynski/Woelk 2000a, S. 545); zuweilen wurde er irreführend (s. Altar und Altarfunktion) als Meister des Lorcher Kreuzaltars bezeichnet (ThB 1992, S. 202). Der Meister der Lorcher Kreuztragung habe auch die sogenannte Dernbacher Beweinung gefertigt, was sich nicht nur mit einer ähnlichen Arbeitsweise und der identischen Farbe und Feinheit des benutzten Tons, sondern auch über stilistische Parallelen glaubhaft nachweisen lasse (Back 1910, S. 29-31; Rauch 1914, S. 1; Wilm 1929, S. 61; Back 1932, S. 96; Pinder 1937a, S. 180; Schädler 1954, S. 83; o.A. 1962, S. 347; Bloch 1973, S. 385; Bartmann 1984, 1. Seite; Ehresmann 1984, S. 293; Bauer 1988, S. 152; Hermes 1995, S. 222f.; Woelk 1999, S. 190; Fircks 2002, S. 109); darüber hinaus sei dem Meister der Lorcher Kreuztragung das Tondörffer-Epitaph in St. Lorenz zu Nürnberg (Bildindex, Aufnahme-Nr. 3.000.592) zuzuschreiben (Schädler 1954, S. 83; Keller 1968, S. 26; Ehresmann 1984, S. 294, S. 306 und S. 310f.; Bauer 1988, S. 152; Buczynski 1993, S. 52; Hermes 1995, S. 222f.; Woelk 1999, S. 191; Fircks 2002, S. 109); überdies sei dem Meister der Lorcher Kreuztragung die Büste Josephs von Arimathäa zuzuordnen (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. PI 27:04) (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 188.582) (Wilm 1929, S. 62; o.A. 1962, S. 347; Bloch 1973, S. 385; Ehresmann 1984, S. 293, S. 313 und S. 319; Woelk 1999, S. 39, S. 191 und S. 202; Arens/Gast 2000, S. 462; Buczynski/Woelk 2000b, S. 550; Fircks 2002, S. 109), die ein Fragment einer nahezu lebensgroßen Skulptur sei, die wiederum mutmaßlich Teil einer Beweinung war und somit das monumentale Meisterwerk des Meisters der Lorcher Kreuztragung gewesen sei (Ehresmann 1984, S. 319f.; Woelk 1999, S. 202); es wurde angenommen, dass auch eine aus Ton gefertigte Christusmaske (Nürnberg, Germanisches Museum, Inv.Nr. PI.O.330) (Bildindex, Aufnahme-Nr. mi07810g04) der Werkstatt des Meisters der Lorcher Kreuztragung zugewiesen werden könne (Zimmermann-Deißler 1924, S. 14; Wilm 1929, S. 63; Schädler 1954, S. 86; Ehresmann 1984, S. 323); des Weiteren entstamme eine fragmentarisch erhaltene Pietà einer Privatsammlung in Frankfurt am Main der Werkstatt des Meisters der Lorcher Kreuztragung (Rauch 1920, S. 11f.; Ehresmann 1984, S. 324f.); möglicherweise ist auch die Kreuzigungsgruppe aus St. Jakobus zu Rudesheim ein spätes Werk des Meisters der Lorcher Kreuztragung (Bildindex, Aufnahme-Nr. 21.989) (Ehresmann 1984, S. 332f.; Hermes 1995, S. 224).</p> |
| faktischer Entstehungsort | |
| Rezeptionen / ,Einflüsse' | Es sei nicht endgültig festzustellen, ob die Lorcher Kreuztragung vor Ort hergestellt oder importiert wurde (BKD Regierungsbezirk |

Wiesbaden I 1907, S. 111), denn das Format der Skulpturen hätte durchaus einen Transport erlaubt (Ehresmann 1984, S. 304); unter Berücksichtigung der vorwiegend am Mittelrhein überlieferten Terrakottawerke sei von einer dort diesbezüglich hochentwickelten Kunstform auszugehen (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 111; Zimmermann-Deißler 1924, S. 10); **mittelrheinisch**² (Back 1910, S. 26; Rauch 1914, S. 1; Dehio 1923, S. 182; Zimmermann-Deißler 1924, S. 10; Wilm 1929, S. 59f.; Pinder 1937a, S. 178; Hattemer 1939, S. 101; Pinder 1937a, S. 178; Paatz 1956, S. 52; o.A. 1962, S. 346; Kunst um 1400 1975, S. 159; Dehio Hessen 1966, S. 542; Dehio Hessen 1975, S. 542; Bartmann 1984, 1. Seite; Ehresmann 1984, S. 261; Bauer 1988, S. 152; ThB 1992, S. 202; Hermes 1995, S. 215; Beck 2000, S. 35; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546; Fircks 2002, S. 102; Krohm 2008, Kat.Nr. 16); die Lorcher Kreuztragung sei im Rheingau hergestellt worden (Back 1910, S. 29; Rauch 1910, S. 10; Wilm 1929, S. 61; Back 1932, S. 95; Ehresmann 1984, S. 266; Woelk 1999, S. 22; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546); dass die Lorcher Kreuztragung ein Import aus Nürnberg ist, sei aus stilistischen Gründen auszuschließen (Back 1910, S. 29); dass vielmehr das Tondörffer-Epitaph aus St. Lorenz zu Nürnberg (Bildindex, Aufnahme-Nr. 3.000.592) aus dem mittelrheinischen Raum nach Nürnberg exportiert worden ist (Schädler 1954, S. 84; Bauer 1988, S. 151; Schäfer 2006, S. 51), finde eine Bestätigung durch die Verwendung derselben Mantelschließe am Pluviale von Papst Gregor dem Großen im Tondörffer-Epitaph, eines Apostels im Kronberger Marienaltartar und des Engels aus dem Kölner Verkündigungsaltar (Rheinisches Bildarchiv Köln, Bilddatei rba_c008772) (Köln, Diözesanmuseum, Inv.Nr. E 1-38), was auf eine Nutzung derselben Model verweise (Bauer 1988, S. 151; Buczynski 1993, S. 52; Hermes 1995, S. 223; Woelk 1999, S. 191 und S. 193; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546; Fircks 2002, S. 110), dabei sei jedoch die Weitergabe von Modellen nicht zwangsläufig identisch mit einer gemeinsamen Werkstattzugehörigkeit (Hattemer 1939, S. 111; Hermes 1995, S. 223; Schäfer 2006, S. 28); angesichts diverser Ähnlichkeiten des Tondörffer-Epitaphs zu anderen Nürnberger Epitaphien wurde zuweilen zumindest auf einen temporären Aufenthalt des Meisters der Lorcher Kreuztragung in Nürnberg geschlossen (Ehresmann 1984, S. 312f.; Woelk 1999, S. 191); **das Zentrum der Terrakottaplastik könnte in Bingen oder Mainz gelegen haben**³ (Rauch 1910, S. 10, Anm. 2; Ehresmann 1984, S. 266; Keller 1968, S. 25; Hermes 1995, S. 220; Richter 2001, S. 72); jedoch könne auch **Frankfurt am Main** als Ort der Fertigung **nicht ausgeschlossen werden**⁴ (Paatz 1956, S. 54; Paatz 1967, S. 40; Hermes 1995, S. 220); die mittelrheinische Terrakottaplastik teile gewisse Züge mit der einheimischen Kunst des späten 14. Jahrhunderts und habe einen großen stilbildenden Einfluss gehabt (Zimmermann-Deißler 1924, S. 10); mutmaßlich habe der Meister der Lorcher Kreuztragung die Grundlage für die Blüte mittelrheinischer Skulptur geschaffen (Zimmermann-Deißler 1924, S. 10); der These, dass es keinerlei Hinweise gebe, dass die Meister der Terrakottaplastik auch in anderen Materialien gearbeitet haben

² **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

³ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

⁴ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

| | |
|------------------------|---|
| | <p>(Zimmermann-Deißler 1924, S. 16), widerspricht die jüngere kunsthistorische Forschung, indem etwa dem Meister der Hallgartener Madonna ebenfalls Plastiken aus Holz zugewiesen werden (Schäfer 2006, S. 15); die Tonbildner scheinen keine Anregungen durch zeitgleich wirkende Bildhauer oder Bildschnitzer erhalten zu haben, umgekehrt standen diese jedoch unter starkem Einfluss der Tonbildner (Zimmermann-Deißler 1924, S. 16); die Räumlichkeit der Lorcher Kreuztragung rezipiere die burgundisch-flandrischen Kunstzentren (Schädler 1954, S. 88; Paatz 1956, S. 52; Keller 1968, S. 26); der mehrheitlich angenommene Retabeltypus der Lorcher Kreuztragung (s. Status, Rekonstruktion, These 3) entspreche dem frühniederländischen Schema (Paatz 1956, S. 53; Paatz 1967, S. 40; Bauer 1988, S. 154; Krohm 1991, S. 168), denn in beiden Fällen stehen vollrund gearbeitete Figuren frei in einem kastenförmig angelegten, tiefen Schrein (Paatz 1956, S. 53); die Lorcher Kreuztragung habe Vorbilder in geschnitzten Gruppen niederländischer Schnitzaltäre, wie etwa dem Passions- und Marienaltar aus der Kartause von Champmol des Jacques de Baerze (Dijon, Musée des Beaux Arts) (Schädler 1954, S. 88; Paatz 1956, S. 52; Bauer 1988, S. 154; Woelk 1999, S. 193); unterstützend wurde diesbezüglich angeführt, dass die als Stifter der Lorcher Kreuztragung (s. Stifter / Auftraggeber) angenommene Familie Hilchen über Adelheit von Drachenfeld, Großmutter der Alheit Hilchen von Lorch, eine geborene Mérode war – eine Familie, die den Mérode-Altar des Robert Campin (Bildindex, Aufnahme-Nr. 199.535) (New York, The Cloisters, Inv. Nr. 56.70a–c) gestiftet habe (Bauer 1988, S. 152 und S. 154), dabei sei der dort abgebildete Stifter jenem der Lorcher Kreuztragung verwandt (Bauer 1988, S. 154) (s. Stifter / Auftraggeber); gestützt werden könne die These der Rezeption niederländischer Retabel durch die offensichtliche Orientierung der Typen und Trachten der Figuren des Kardener Altares an dem Retabel aus der Ev. Marienkirche zu Iserlohn (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.588.231) und die Übereinstimmung der Figuren aus der Dernbacher Beweinung mit dem sogenannten Grönauer Altar aus St. Ägidien zu Lübeck (Bildindex, Aufnahme-Nr. mi06981e07) (St. Annen-Museum, Inv.Nr. 1911/21, 22 und 1912/28) (Paatz 1956, S. 52); darüber hinaus sei auf Vorbilder im burgundischen⁵ (Recht 1987, S. 114; Woelk 1999, S. 195, Anm. 23; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546) und im Pariser Kunstkreis zu verweisen⁶ (Woelk 1999, S. 193f.; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546), wie dem Marienkrönungsrelief über dem Eingang des Schlosses in La Ferté-Milon (Bildindex, Aufnahme-Nr. 183.433) (Woelk 1999, S. 193f.; Fircks 2002, S. 110).</p> |
| Stifter / Auftraggeber | <p>Die Lorcher Kreuztragung sei unzweifelhaft von mehreren Personen in Auftrag gegeben worden (Back 1910, S. 27); 1404 sei ein Kreuzaltar in der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Lorch unter anderen von Johannes Kutzenkint gestiftet worden (Back 1910, S. 29; Zimmermann-Deißler 1924, S. 10; Wilm 1929, S. 60f.; Back 1932, S. 95f.; Pinder 1937a, S. 178; Bartmann 1984, 2. Seite; ThB 1992, S. 202), der als Priester in Lorch fungierte und laut einer Urkunde 1398 dem Erweiterungsbau der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Lorch Haus und Hof schenkte, um die</p> |

⁵ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

⁶ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

| | |
|------------------------|--|
| | <p>tätigen Bauleute darin leben zu lassen (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 102; Back 1932, S. 96); dahingehende Thesen wurden glaubhaft zurückgewiesen (Schädler 1954, S. 85f.; Paatz 1956, S. 53; Bloch 1973, S. 385; Ehresmann 1984, S. 275, S. 304): In der Annahme, dass der kniende Stifter ursprünglich von der Darstellung seiner Gemahlin sowie ihres Wappens begleitet war (Schädler 1954, S. 85), kann es sich bei diesem nicht um jenen Priester Johannes Kutzenkint gehandelt haben (Schädler 1954, S. 85); um diese These zu stützen, wurde überdies darauf hingewiesen, dass der kniende Stifter kein klerikales, sondern ein adliges Gewand trage (Schädler 1954, S. 85; Ehresmann 1984, S. 305); tatsächlich könne die Lorcher Kreuztragung nicht zum Kreuzaltar der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Lorch gehört haben, weil er aus stil- und kostümgeschichtlichen Gründen nicht mit der urkundlich nachgewiesenen Stiftung übereinstimme (Schädler 1954, S. 85f.; Paatz 1956, S. 53; Bloch 1973, S. 385; Kunst um 1400 1975, S. 159; Ehresmann 1984, S. 293f. und S. 304f.; Bauer 1988, S. 156); womöglich stiftete eines der zahlreichen in Lorch ansässigen Rittergeschlechter den Altar (Schädler 1954, S. 86; Hermes 1995, S. 217), vielleicht derer Hilchen von Lorch (Kunst um 1400 1975, S. 160; Bauer 1988, S. 152; Woelk 1999, S. 191; Bartmann 1984, 2. Seite); über die Hilchen von Lorch wurde bereits vorab der Zusammenhang zwischen der Lorcher Kreuztragung und der Dernbacher Beweinung hergestellt, denn ein Zweig des Geschlechts der Hilchen sei durch Heirat zu Besitz in Dernbach gekommen (Back 1932, S. 97; Kunst um 1400 1975, S. 159f.; Bauer 1988, S. 152; Woelk 1999, S. 191; Schäfer 2006, S. 49f. und S. 55f.) und könne für die Herstellung beider Werke dieselbe Werkstatt beauftragt haben (Bauer 1988, S. 152); der kniende Stifter könne Philipp II. Hilchen von Lorch verkörpern, zu dessen Tod im Jahre 1432 die Lorcher Kreuztragung errichtet worden sei (Bauer 1988, S. 152 und S. 156; Krohm 1991, S. 169; Hermes 1995, S. 221; Woelk 1999, S. 191 und S. 195, Anm. 13).</p> |
| Zeitpunkt der Stiftung | <p>1404 wurde urkundlich nachweisbar ein Kreuzaltar in der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Lorch von Johannes Kutzenkint und anderen Lorchern gestiftet (Back 1910, S. 29; Zimmermann-Deißler 1924, S. 10; Wilm 1929, S. 60f.; Back 1932, S. 95f.; Pinder 1937a, S. 178); nach einzelnen Thesen, die bildnerische Ausstattung des Kreuzaltars habe zeitlich verzögert stattgefunden (Bartmann 1984, 2. Seite), wurde glaubhaft zurückgewiesen, dass die Lorcher Kreuztragung zu diesem Kreuzaltar gehörte (Schädler 1954, S. 85f.; Paatz 1956, S. 53; Bloch 1973, S. 385; Kunst um 1400 1975, S. 159; Ehresmann 1984, S. 275, S. 304; Bauer 1988, S. 156), denn sie stimme aus stil- und kostümgeschichtlichen Gründen nicht mit der Stiftung überein (Bloch 1973, S. 385; Kunst um 1400 1975, S. 159; Ehresmann 1984, S. 293f. und S. 304f.; Bauer 1988, S. 156); womöglich wurde die Lorcher Kreuztragung anlässlich des 1432 eingetretenen Todes des Philipp II. Hilchen von Lorch gestiftet (Bauer 1988, S. 152 und S. 156; Krohm 1991, S. 169; Hermes 1995, S. 221; Woelk 1999, S. 191 und S. 195, Anm. 13).</p> |
| Wappen | <p>Mutmaßlich waren nahe der Einzelfiguren der Stifter einstmals deren Wappen verortet (Back 1910, S. 27; Schädler 1954, S. 85; Kunst um 1400 1975, S. 159; Krohm 1991, S. 168f.).</p> |
| Inschriften | |

| | |
|-------------------------------------|--|
| Reliquiarfach / Reliquienbüste | |
| Bezug zu Objekten im Kirchenraum | |
| Bezug zu anderen Objekten | <p><u>Personelle Bezüge:</u> Der Meister der Lorcher Kreuztragung habe auch die sogenannte Dernbacher Beweinung gefertigt, was sich nicht nur mit einer ähnlichen Arbeitsweise und der identischen Farbe und Feinheit des benutzten Tons, sondern auch über stilistische Parallelen glaubhaft nachweisen lasse (Back 1910, S. 29-31; Meier 1913, S. 359; Rauch 1914, S. 1; Dehio 1923, S. 182; Wilm 1929, S. 61; Back 1932, S. 96; Pinder 1937a, S. 180; Schädler 1954, S. 83; o.A. 1962, S. 347; Bloch 1973, S. 385; Bartmann 1984, 1. Seite; Ehresmann 1984, S. 293; Bauer 1988, S. 152; Hermes 1995, S. 222f.; Woelk 1999, S. 190; Fircks 2002, S. 109; Schäfer 2006, S. 50); dabei gehe die Dernbacher Beweinung der Lorcher Kreuztragung zeitlich voran (Meier 1913, S. 359; Schädler 1954, S. 86; Bloch 1973, S. 385; Bauer 1988, S. 152; Woelk 1999, S. 192), denn diese besitze nicht den komplexen Bewegungs- und Achsenreichtum (Schädler 1954, S. 86; Woelk 1999, S. 192); dagegen steht die Behauptung, die Kunst des Meisters gelange erst in der Dernbacher Beweinung zur völligen Reife (Back 1910, S. 31; Zimmermann-Deißler 1924, S. 12; Wilm 1929, S. 61f.; Ehresmann 1984, S. 314 und S. 317), was sich anhand der spezifischen Zurückhaltung der Trauernden und an der sichereren Ausführung des Aktes (Christus und Schächer) belegen lasse (Back 1910, S. 31; Zimmermann-Deißler 1924, S. 12; Ehresmann 1984, S. 314 und S. 318f.); darüber hinaus sei dem Meister der Lorcher Kreuztragung das Tondörffer-Epitaph aus St. Lorenz zu Nürnberg (Bildindex, Aufnahme-Nr. 3.000.592) zuzuschreiben (Schädler 1954, S. 83; Keller 1968, S. 26; Ehresmann 1984, S. 294, S. 306 und S. 310f.; Bauer 1988, S. 152; Buczynski 1993, S. 52; Hermes 1995, S. 222f.; Woelk 1999, S. 191; Fircks 2002, S. 109); überdies sei dem Meister der Lorcher Kreuztragung die Büste Josephs von Arimathäa zuzuordnen (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. PI 27:04) (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 188.582) (Wilm 1929, S. 62; Schädler 1954, S. 87; o.A. 1962, S. 347; Bloch 1973, S. 385; Ehresmann 1984, S. 293, S. 313 und S. 319; Woelk 1999, S. 39, S. 191 und S. 202; Arens/Gast 2000, S. 462; Buczynski/Woelk 2000b, S. 550; Fircks 2002, S. 109; Schäfer 2006, S. 51), die mutmaßlich Teil einer Beweinung war und somit das monumentale Meisterwerk des Meisters der Lorcher Kreuztragung gewesen sei (Ehresmann 1984, S. 319f.; Woelk 1999, S. 202); es wurde angenommen, dass auch eine aus Ton gefertigte Christusmaske (Nürnberg, Germanisches Museum, Inv.Nr. Pl.O.330) der Werkstatt des Meisters der Lorcher Kreuztragung zugewiesen werden könne (Zimmermann-Deißler 1924, S. 14; Wilm 1929, S. 63; Schädler 1954, S. 86; Ehresmann 1984, S. 323); des Weiteren entstamme eine fragmentarisch erhaltene Pietà einer Privatsammlung in Frankfurt am Main der Werkstatt des Meisters der Lorcher Kreuztragung (Rauch 1910, S. 11f.; Ehresmann 1984, S. 324f.), was angesichts der Muttergottes glaubhaft untermauert werden könne, die denen der Lorcher Kreuztragung und der Dernbacher Beweinung ähnele (Ehresmann 1984, S. 325), da jedoch der Faltenverlauf steifer als bei den benannten Werken zu sein scheint, sei die Frankfurter Pietà einem Mitarbeiter der Werkstatt</p> |

zuzuordnen (Ehresmann 1984, S. 325); zudem seien ein aus Terrakotta gefertigter Verkündigungsaltar (Rheinisches Bildarchiv Köln, Bilddatei rba_c008772) (Köln, Diözesanmuseum, Inv.Nr. E 1-38) und der Marientodaltar in der Ev. Pfarrkirche zu Kronberg Mitarbeitern der Werkstatt des Meisters der Lorcher Kreuztragung zuzuweisen (Back 1910, S. 31; Wilm 1929, S. 63; Ehresmann 1984, S. 325-330; Buczynski 1993, S. 52; Hermes 1995, S. 222f. und S. 224; Woelk 1999, S. 191; Fircks 2002, S. 110; Schäfer 2006, S. 50); der Schöpfer des Kölner Verkündigungsaltars rezipiere insbesondere in den Gesichtern Marias und des Engels den Stil des Meisters der Hallgartener Madonna (Ehresmann 1984, S. 327) und greife überdies Formen der Heiligen Barbara und der Engel aus der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bingen auf (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.562.718) (Ehresmann 1984, S. 327; ThB 1992, S. 202; Hermes 1995, S. 225); das Interesse an anatomischen Details gehe aber auf den Meister der Lorcher Kreuztragung zurück (Ehresmann 1984, S. 327); das Gesicht Gottvaters aus dem Kölner Verkündigungsaltar könne mit der Büste des Joseph von Arimathäa verglichen werden (Bloch 1973, S. 385; Ehresmann 1984, S. 327; Woelk 1999, S. 194 und S. 206); da der Schöpfer des Kölner Verkündigungsaltars sowohl den Stil des Meisters der Hallgartener Madonna, als auch den Stil des Meisters der Lorcher Kreuztragung aufnehme und verarbeite, wurde angenommen, er habe zunächst beim Meister der Hallgartener Madonna gelernt und sei schließlich in die Werkstatt des Meisters der Lorcher Kreuztragung eingetreten (Ehresmann 1984, S. 328); dagegen habe sich der Schöpfer des Kronberger Marientodaltars ungleich enger an den Arbeiten des Meisters der Lorcher Kreuztragung orientiert, was sich etwa in der Komposition der Einzelfiguren und Figurengruppen manifestiere (Ehresmann 1984, S. 329); darüber hinaus habe der Schöpfer des Kronberger Marientodaltars aus der Figurengruppe der Trauernden aus der Lorcher Kreuztragung die Körperhaltung der Maria Magdalena entlehnt, um den dritten Apostel im Kronberger Marientodaltar zu schaffen (Ehresmann 1984, S. 330); Ähnlichkeiten schlagen sich etwa in der Gewandbehandlung nieder, so weise die Gewandung jenes Apostels, der im Kronberger Marientodaltar die Hände der Muttergottes überkreuze, einen vergleichbaren Faltenwurf auf, wie bei Johannes und Nikodemus in der Lorcher Kreuztragung (Ehresmann 1984, S. 330); die Gesichter der Apostel und der Muttergottes seien jenen des aus St. Martin zu Bingen stammenden Propheten (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. PI 21:03) (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 382/9) ähnlich und weisen darüber hinaus Parallelen zu den Arbeiten des Meisters der Hallgartener Madonna auf (Rauch 1910, S. 11; Ehresmann 1984, S. 330); überdies verfüge der Kronberger Marientodaltar über dieselben Maßwerkbögen wie die Lorcher Kreuztragung, die in Form eines Kompartimentes und der Lithographie Franz Hubert Müllers überliefert sind (Bauer 1988, S. 156; Hermes 1995, S. 223; Woelk 1999, S. 191); wahrscheinlich seien dieselben Modelle benutzt worden (Bauer 1988, S. 156; Hermes 1995, S. 223; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546); wie bei dem Schöpfer des Kölner Verkündigungsaltars wurde auch in diesem Fall angenommen, der Schöpfer des Kronberger Marientodaltars habe zunächst beim Meister der Hallgartener Madonna gelernt und sei schließlich in die Werkstatt des Meisters der Lorcher Kreuztragung eingetreten (Ehresmann 1984, S. 330); der

Werkstatt des Meisters der Lorcher Kreuztragung wurden überdies die Halbfigur Gottvaters (Bildindex, Aufnahme-Nr. LA 4.231/57) (Kassel, Landesmuseum, Inv.Nr. 1918/5) und eine sitzende Figur Gottvaters (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.272.402) (Frankfurt am Main, Liebieghaus) (Ehresmann 1984, S. 331f.; Woelk 1999, S. 194 und S. 206; Richter 2001, S. 72) sowie die Kreuzigungsgruppe in St. Jakobus zu Rüdesheim zugeschrieben (Ehresmann 1984, S. 332-335; Hermes 1995, S. 224); dass dem Meister der Lorcher Kreuztragung das Fragment eines aus St. Martin zu Bingen stammenden Propheten zugeschrieben wurde (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 382/9) (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. PI 21:03), widerspricht die jüngere kunsthistorische Forschung (Schäfer 2006, S. 23).

Stilistische Bezüge des Schreins:

Der Schrein des Lorcher Altares habe wie der Kardener Anbetungsaltar die Form eines liegenden Rechteckes gehabt (Back 1910, S. 27; Zimmermann-Deißler 1924, S. 14; Hermes 1995, S. 215), jedoch waren die Figuren im Verhältnis zur Schreinhöhe größer (Zimmermann-Deißler 1924, S. 14); überdies weiche auch das Maßwerk des Schreins des Kronberger Marientodaltars nur geringfügig von dem des Lorcher Altares ab (Zimmermann-Deißler 1924, S. 15; Buczynski 1993, S. 52); wahrscheinlich war der Schrein der Lorcher Kreuztragung dem Kronberger Marientodaltar ähnlich, d.h. mit einem über die Seitenwände des Gehäuses hinausreichenden Schreindach und einem nach hinten abgeschrägten Maßwerkfries an den Enden links und rechts (Krohm 1991, S. 167; Buczynski 1993, S. 52; Hermes 1995, S. 215); ein Maßwerkkompartiment aus der Sammlung August Demmin im Museum Wiesbaden (Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum) erwies sich als identisch zum Berliner Maßwerkkompartiment (Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst; Inv.Nr. 8574) (Hermes 1995, S. 223; Fircks 2002, S. 103).

Stilistische Bezüge der Skulpturen:

Ähnliche Gewandungen wie in der Lorcher Kreuztragung seien an einigen Grabsteinen zu finden, so etwa am Grabstein des Ehepaares Johannes von Linden und Gunda von Bellersheim in der Zisterzienserklsterkirche zu Arnsburg (Bildindex, Aufnahme-Nr. 5.560) und am Grabstein des Heinrich zum Jungen und seiner Gemahlin Gisela in St. Katharinen zu Oppenheim (Bildindex, Aufnahme-Nr. 3.001.028) (Back 1910, S. 28); überdies seien die Miniaturen des 1380 begonnenen Evangelistars Erzbischofs Kuno von Falkenstein zum Vergleich heranzuziehen (vgl. Trier, Domschatz, Inv.Nr. Hs. 6) (Back 1910, S. 28); die Statuetten des von Madern Gerthener gefertigten Memorienportals im Dom St. Martin und Stephan zu Mainz seien in den Kopftypen, in der Anordnung und der Gewandbehandlung verwandt (Bildindex, Aufnahme-Nr. 149.460, Aufnahme-Nr. 1.553.263) (Back 1910, S. 29; Rauch 1914, S. 1); des Weiteren zeige sich stilistische Verwandtschaft zum Grabmal Erzbischof Konrads III. von Daun im Dom St. Martin und St. Stephan zu Mainz (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.066.547), so sei etwa das Gesicht einer der Lorcher Soldaten mit dem des Konrad vergleichbar und der Lorcher kniende Stifter weise dieselbe Haltung auf (Meier 1913, S. 358f.); die Alzeier Grablegung in der Nikolaikirche zu Alzey

weise formale Bezüge zur Lorcher Kreuztragung auf: Vergleichbar seien die plastisch aufliegenden Knöpfe auf der linken Schulter des Alzeier Nikodemus und an beiden Unterarmen der Alzeier Maria mit dem Lorcher Simon von Kyrene (Paeseler 1982, S. 78); ein Zusammenhang zur Dernbacher Beweinung offenbare sich insbesondere anhand eines Vergleiches der trauernden Frauen (Back 1910, S. 29f.; Rauch 1910, S. 12, Anm. 1; Rauch 1914, S. 5), so etwa der Marienfiguren (Schädler 1954, S. 86); diese weisen überdies eine typenmäßige Verwandtschaft mit den weiblichen Heiligen auf dem Ortenberger Altar auf (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. GK 4) (Fircks 2002, S. 110); die Lorcher Trauernden weisen motivische Ähnlichkeiten hinsichtlich der weit heruntergezogenen Mäntel zu denen der Pleurants vom Grabmal Philipps des Kühnen von Burgund auf (Dijon, Musée des Beaux Arts) (Schäfer 2006, S. 50); zwar weisen die Hallgartener Madonna in der Kath. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt zu Hallgarten (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 4.615/5) gewisse Ähnlichkeiten in der Behandlung der Gewandfalten auf (Ehresmann 1984, S. 276 und S. 322), jedoch habe die Lorcher Kreuztragung erst auf Grundlage der Werke des Meisters der Hallgartener Madonna geschaffen werden können (Ehresmann 1984, S. 321; Schäfer 2006, S. 48) – derlei Ähnlichkeiten und die Tatsache, dass die Lehrlingsphase des Meisters der Lorcher Kreuztragung mutmaßlich in den Schaffenshöhepunkt des Meisters der Hallgartener Madonna falle, bedingten die These, der Meister der Lorcher Kreuztragung habe bei dem Meister der Hallgartener Madonna gelernt (Ehresmann 1984, S. 322); die Behandlung der Gewandfalten könne darüber hinaus mit dem Binger Altar in der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bingen verglichen werden (Ehresmann 1984, S. 305), wobei sich das Interesse an Details in ähnlicher Weise im Kardener Anbetungsaltar niederschläge (Ehresmann 1984, S. 305); überdies seien diese der Pietà aus der Sammlung Großmann in Frankfurt am Main ähnlich (Bildindex, Aufnahme-Nr. 9.497) (Rauch 1910, S. 12, Anm. 1; Zimmermann-Deißler 1924, S. 15; Ehresmann 1984, S. 324f.); die Maria aus der Kreuzigungsgruppe aus St. Jakobus zu Rüdesheim (Ehresmann 1984, S. 332f.) weist mit dem Motiv der vor der Brust übereinander gelegten Hände, des geneigten Kopfes sowie mit der weit in die Stirn gezogenen Kapuze und dem darunter sichtbaren Kopftuch Ähnlichkeiten zur Lorcher Maria auf (Hermes 1995, S. 224); der Meister der Lorcher Kreuztragung habe die Weichen für den Meister des Kardener Anbetungsaltars gestellt und diesen maßgeblich beeinflusst, was sich etwa anhand eines Vergleiches der Marien niederschläge (Rauch 1914, S. 5); demgegenüber steht die These, der Meister des Kardener Anbetungsaltars habe einen Einfluss auf den Meister der Lorcher Kreuztragung ausgeübt (Ehresmann 1984, S. 323); überdies werden Typen wie Christus, Johannes und Joseph von Arimathäa der Lorcher Kreuztragung und der Dernbacher Beweinung auch im Kardener Anbetungsaltar verwendet (Zimmermann-Deißler 1924, S. 15); die Gesichtstypen des Christus aus dem Vesperbild aus der Pfarrkirche zu Bernkastel-Kues (Rheinisches Bildarchiv Köln, Aufnahme-Nr. RBA 36 997), aus der Kreuzigungsgruppe aus St. Jakobus zu Rüdesheim, aus der Dernbacher Beweinung und der Lorcher Kreuztragung ähneln sich, indem die Kopfform, die schmale Nase, der leicht geöffnete Mund und die schräg gestellten Augen

übereinstimmen (Hermes 1995, S. 224f.); eine aus Ton gefertigte Christusmaske (Nürnberg, Germanisches Museum, Inv.Nr. Pl.O.330) weise unverkennbare Ähnlichkeit zum Lorcher Christus und zu dessen Antlitz auf dem Schweißstuch der Hl. Veronika auf (Zimmermann-Deißler 1924, S. 14; Schädler 1954, S. 86; Ehresmann 1984, S. 323f.), auch wenn ihr die Schärfe und lineare Prägnanz des Lorcher Christus fehle (Schädler 1954, S. 87); es existieren stilistische Beziehungen zu dem Tondörffer-Epitaph aus St. Lorenz zu Nürnberg (Bildindex, Aufnahme-Nr. 3.000.592) (Schädler 1954, S. 83), so weise der Schmerzensmann aus dem Tondörffer-Epitaph eklatante Ähnlichkeiten zum Kreuz tragenden Christus der Lorcher Kreuztragung und zu dem betrauten Christus aus der Dernbacher Beweinung auf (Schädler 1954, S. 83; Ehresmann 1984, S. 310); Parallelen lasse ebenso ein Vergleich von Maria und Johannes in den drei genannten Werken erkennen (Schädler 1954, S. 83; Ehresmann 1984, S. 310f.); möglicherweise war für die Gestaltung Christi ein Figurentypus vorbildhaft, der sich auch in den Tafeln des Wurzacher Altares von Hans Multscher manifestiere, so etwa in der Kreuztragung (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.017.966) (Berlin, SMPK, Inv.Nr. 1621F) (Fircks 2002, S. 106); der Stifter des Tondörffer-Epitaphs gleiche dem Lorcher knienden Stifter (Schädler 1954, S. 83) und einem der Zuschauer der Lorcher Kreuztragung (Ehresmann 1984, S. 311); des Weiteren sei die Büste Josephs von Arimathäa (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. Pl 27:04) das späteste Werk des Meisters der Lorcher Kreuztragung (Schädler 1954, S. 87; Ehresmann 1984, S. 319f.; Woelk 1999, S. 205); die Lorcher Kreuztragung habe Einfluss auf die Gestaltung eines betenden Christus aus einer Ölbergszene genommen (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. Pl 24:02), wie anhand seines Gesichtes mit den flehend hochgezogenen Augenbrauen nachvollzogen werden kann (Woelk 1999, S. 245).

Auseinandersetzung mit Räumlichkeit und Körperlichkeit:

Die räumliche Anordnung der Lorcher Kreuztragung sei ohne Vorstufe (Zimmermann-Deißler 1924, S. 11; Schädler 1954, S. 88) und biete durch die Einzelfiguren und Figurengruppen ein lebendiges Neben- und Hintereinander (Zimmermann-Deißler 1924, S. 11; Woelk 1999, S. 192); in vergleichbarer Weise sei der Kreuzigungsalter aus Rimini aus Einzelfiguren und Figurengruppen zusammengesetzt (Bildindex, Aufnahme-Nr. 605.094) (Frankfurt am Main, Liebieghaus, Inv.Nr. 400-418) (Fircks 2002, S. 110f.); dennoch sei durch den Versuch durch Staffelung den Raum zu bewältigen ein gewisses Ringen zu spüren (Schädler 1954, S. 87); einzig die Figurengruppe der trauernden Frauen mit Johannes knüpfe in der Geschlossenheit noch an einen älteren Typus an (Zimmermann-Deißler 1924, S. 11); sowohl bei der Gewandung Christi als auch bei den Rüstungen der Soldaten sei der Körper zu erahnen (Zimmermann-Deißler 1924, S. 11); darüber hinaus seien die Figuren auf eine Tiefensuggestion ausgelegt, was durch die Achsendrehung und die Dreiviertelansicht nachvollziehbar sei (Zimmermann-Deißler 1924, S. 11; Ehresmann 1984, S. 311); Gestik und Mimik werden moderat ohne allzu deutliche Kontraste eingesetzt, so zeigen die Soldaten eine gewisse Gleichgültigkeit, der Hauptmann eine zurückhaltende Teilnahme und die Trauernden und Christus eine stille Ergebenheit (Zimmermann-

| | |
|------------|--|
| | <p>Deißler 1924, S. 12); das Material komme dabei der Formung der Gesichter und der Behandlung der Hände besonders entgegen (Zimmermann-Deißler 1924, S. 12) und habe ermöglicht unterschiedliche Typen zu schaffen (Zimmermann-Deißler 1924, S. 12); damit habe das Material letztlich die szenische Darstellung und die breitere Erzählweise begünstigt (Kunst um 1400 1975, S. 92; Woelk 1999, S. 192; Buczynski/Woelk 2000a, S. 545; Fircks 2002, S. 106), etwa indem die Kreuztragung kontinuierlich in Raum und Zeit abläuft (Fircks 2002, S. 106); dabei diene der Detailrealismus in den Gewandungen und Rüstungen dazu die Distanz zwischen Bildwerk und Betrachter zu verringern (Fircks 2002, S. 106); hierzu trägt auch die divergente Agitation der an der Lorcher Kreuztragung Beiwohnenden bei (Fircks 2002, S. 106).</p> |
| Provenienz | <p>Obgleich nicht bewiesen werden kann, dass die Lorcher Kreuztragung ursprünglich für die Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Lorch bestimmt war (Bauer 1988, S. 155), wird in der kunsthistorischen Forschung meist davon ausgegangen (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 103; Back 1910, S. 26; Wilm 1929, S. 61; Back 1932, S. 96; Schädler 1954, S. 84; o.A. 1962, S. 347; Kunst um 1400 1975, S. 159; Bartmann 1984, 2. Seite; Ehresmann 1984, S. 300 und S. 427; Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 386; Krohm 1991, S. 170; ThB 1992, S. 202; Woelk 1999, S. 190f.; Beck 2000, S. 35; Krohm 2008, Kat.Nr. 16); im Zuge einer Restaurierung der Kirche veräußerte Pfarrer Carl Sebastian Geiger 1819 die Skulpturen aus der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Lorch an den Wiesbadener Archivar Friedrich Gustav Habel (Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden 1880, S. 305; BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 102f. und S. 109; Back 1910, S. 27; Wilm 1929, S. 96, Anm. 261; Schädler 1954, S. 84; Kunst um 1400 1975, S. 159; Bartmann 1984, 2. Seite; Ehresmann 1984, S. 300; Bauer 1988, S. 152 und S. 155; Krohm 1991, S. 164; ThB 1992, S. 202; Buczynski 1993, S. 43; Fircks 2002, S. 103) – eine Rechnung hat sich im Nachlass Habels erhalten (s. Quellen); in einem mit der Rechnung überlieferten Brief sei überdies erwähnt worden, dass Friedrich Gustav Habel auch einen Christuskopf erworben habe, dazu habe Schreinermeister Fuchs neben dem „Biederer Leiden“ auch ein „Biell“ verpackt, das weder in der Rechnung noch auf einem Frachtschein dokumentiert ist (Bauer 1988, S. 155); Friedrich Gustav Habel habe 1831 auch versucht den Kronberger Marienodaltar zu erwerben, sei jedoch gescheitert (Bauer 1988, S. 156); von 1865 bis zu seinem Tod 1867 habe Friedrich Gustav Habel auf Schloss Miltenberg am Main gelebt, so dass die Habelsche Sammlung schließlich in den Besitz seines Neffens, des Kreisrichters Wilhelm a. D. Conrady gelangte, der das Schloss im Folgenden bewohnte (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, Fig. 93 und S. 109; Wilm 1929, S. 96, Anm. 261; Schädler 1954, S. 84; Bartmann 1984, 2. Seite; Ehresmann 1984, S. 300; Bauer 1988, S. 156; ThB 1992, S. 202); das Fragment eines Soldaten gelangte in die Bauernstube des kunstsinnigen Pfarrers Pfaff und erregte 1913 über Hans Jung die Aufmerksamkeit Georg Swarzenskis, Direktor des Städelschen Kunstinstituts (Krohm 1991, S. 166; Fircks 2002, S. 103); die Sammlung und der weitere Nachlass des Pfarrers Pfaff wurde nach dessen Tod dem Heimatmuseum zu Lorch überführt (Bartmann 1984, 2. Seite; Krohm 1991, S. 166; Buczynski 1993,</p> |

| | |
|---------------------------------------|--|
| | <p>S. 44); Wilhelm a. D. Conrady habe die Lorcher Kreuztragung an die Sammlung Figdor in Wien veräußert (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 109; Back 1910, S. 26; Rauch 1910, S. 12, Anm. 1 und S. 13; Meier 1913, S. 358; Wilm 1929, S. 96, Anm. 261; Pinder 1937a, S. 178; Schädler 1954, S. 84; Bartmann 1984, 2. Seite; Ehresmann 1984, S. 300; Bauer 1988, S. 156; ThB 1992, S. 202; Buczynski 1993, S. 43; Fircks 2002, S. 103); 1935 ist die Lorcher Kreuztragung für die Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin erworben worden, dort unter der Inv.Nr. 8499 gefasst (Pinder 1937a, S. 178; Schädler 1954, S. 84; Bartmann 1984, 1. Seite; Ehresmann 1984, S. 300 und S. 427; Bauer 1988, S. 156 und S. 157, Anm. 8; Krohm 1991, S. 164; Buczynski 1993, S. 43; Hermes 1995, S. 233, Anm. 135; Beck 2000, S. 35; Fircks 2002, S. 102; Krohm 2008, Kat.Nr. 16); weitere zur Lorcher Kreuztragung zugehörige Elemente wurden im Folgenden erworben: 1937 erwarben die Staatlichen Museen zu Berlin ein Kompartiment des Maßwerkfrieses, das einem Inventarbuch zufolge aus Schloss Miltenberg am Main stamme, das unter der Inv.Nr. 8574 gefasst wird (Bartmann 1984, 2. Seite; Krohm 1991, S. 165; Buczynski 1993, S. 43 und S. 52, Anm. 2; Fircks 2002, S. 103); 1938/39 erwarben die Staatlichen Museen zu Berlin das Fragment eines Soldaten, der unter der Inv.Nr. 8615 gefasst wird (Bartmann 1984, 2. Seite; Bauer 1988, S. 154; Krohm 1991, S. 165, Anm. 6, S. 166 und S. 167; Buczynski 1993, S. 43; Fircks 2002, S. 103).</p> |
| <p>Nachmittelalterlicher Gebrauch</p> | <p>Allein durch die Annahme die Lorcher Kreuztragung sei von einem der zahlreichen, in Lorch ansässigen Rittergeschlechtern gestiftet worden (s. Stifter / Auftraggeber), erkläre, dass diese bis 1819 in der Kirche erhalten blieb (Schädler 1954, S. 86); im Zuge einer Restaurierung der Kirche ließ Pfarrer Carl Sebastian Geiger 1819 den angeblichen Kreuzaltar entfernen und veräußerte die vermeintlich zugehörigen Skulpturen an den Wiesbadener Archivar Friedrich Gustav Habel (Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden 1880, S. 305; BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 102f. und S. 109; Wilm 1929, S. 96, Anm. 261; Bauer 1988, S. 152 und S. 155); in der Kunstsammlung Friedrich Gustav Habels sah Franz Hubert Müller das Werk und dokumentierte es 1837 in seinen „Beiträge(n) zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde durch Kunstdenkmäler mit vorzüglicher Berücksichtigung des Mittelalters“ (Krohm 1991, S. 164; Buczynski 1993, S. 43; Fircks 2002, S. 103); die Lithographie des Franz Hubert Müller lasse erkennen, dass nachträgliche Veränderungen an dem Werk vorgenommen wurden (Paatz 1956, S. 53, Anm. 177), so habe er etwa den knienden Stifter nicht berücksichtigt (Paatz 1956, S. 53, Anm. 177); das 1937 durch die Staatlichen Museen zu Berlin erworbene Kompartiment des Maßwerkfrieses (Krohm 1991, S. 165) lässt tatsächlich berechnete Zweifel an der vermeintlichen Originalität des Schreins zu (s. Status, Rekonstruktion), der in der Lithographie Franz Hubert Müllers dokumentiert wurde (Krohm 1991, S. 165; Buczynski 1993, S. 51; Fircks 2002, S. 103); nach dem Erwerb der Lorcher Kreuztragung ließ Friedrich Gustav Habel wahrscheinlich nach dem überlieferten, originalen Kompartiment des Maßwerkfrieses einen neugotischen Schrein aus Gips anfertigen (Krohm 1991, S. 166); unterstützen ließe sich eine dahingehende These durch die in Gips gefertigten Ausbesserungen an dem Kompartiment des Maßwerkfrieses, die</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>womöglich in Zusammenhang mit der Herstellung des Schreins vorgenommen wurden (Krohm 1991, S. 166f.; Buczynski 1993, S. 52, Anm. 2); für die Überlassung des Fragment eines Soldaten erhielt das Heimatmuseum zu Lorch Gipsabgüsse, die in der Sammlung Figdor in Wien gefertigt wurden, von der Einzelfigur des kreuztragenden Christus und der Figurengruppe der Trauernden (Krohm 1991, S. 167); um die seit dem Zweiten Weltkrieg verlorene Einzelfigur des kreuztragenden Christus zu ersetzen, wurden nach dem soeben benannten Lorcher Gipsabguss zunächst eine Gussform und schließlich ein weiterer Gipsabguss desselben hergestellt (Krohm 1991, S. 167; Fircks 2002, S. 106; Krohm 2008, Kat.Nr. 16).</p> |
| <p>Erhaltungszustand / Restaurierung</p> | <p><u>Gesamt:</u> Einst existierten acht Einzelfiguren und Figurengruppen, wobei im Zuge der Auslagerung in Folge des Zweiten Weltkrieges einige beschädigt wurden oder verloren gingen (Kunst um 1400 1975, S. 159; Bartmann 1984, 1. Seite; Ehresmann 1984, S. 294 und S. 427f.; Krohm 1991, S. 164; Buczynski 1993, S. 43; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546; Fircks 2002, S. 102; Krohm 2008, Kat.Nr. 16); abgesehen von Beschädigungen kleineren Ausmaßes sei der Erhaltungszustand der Lorcher Kreuztragung insgesamt als gut zu bezeichnen (Buczynski 1993, S. 44).</p> <p><u>Schrein:</u> Das Gehäuse gehe auf die 1837 veröffentlichte Lithographie Franz Hubert Müllers zurück, der Maßwerkfries wurde nach einem erhaltenen originalen Kompartiment ergänzt (Krohm 1991, S. 165; Buczynski 1993, S. 51; Krohm 2008, Kat.Nr. 16).</p> <p><u>Skulpturen, gesamt:</u> Die ursprüngliche Fassung ist lediglich partiell überliefert (BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 110; Back 1910, S. 26; Buczynski 1993, S. 45; Krohm 2008, Kat.Nr. 16), vorwiegend handelt es sich um Überreste einer ersten und einer zweiten, vereinzelt einer dritten Fassung, die zu unbekanntem Zeitpunkt vorgenommen wurden (Buczynski 1993, S. 45 und S. 50f.); nach optischen Untersuchungen und Querschleifen wurde die anzunehmende Farblosigkeit der Lorcher Kreuztragung in Rekonstruktionen wiedergegeben (Buczynski 1993, S. 50, s. Taf. IIb).</p> <p>1) Figurengruppe der Trauernden mit Maria, Maria Magdalena, einer weiteren Maria, der Heiligen Veronika und Johannes dem Evangelist Die Figurengruppe der Trauernden weist insgesamt einen recht guten Erhaltungszustand auf.</p> <p>2) Einzelfigur des Simon von Kyrene Die Einzelfigur des Simon von Kyrene entbehrt beider Unterarme (Kunst um 1400 1975, S. 159); einst trug er das untere Ende des Kreuzes, das der ihm voranschreitende Christus mit seiner Schulter stützte (Kunst um 1400 1975, S. 159).</p> <p>3) Figurengruppe mit drei Soldaten und Joseph von Arimathäa und der Halbfigur eines Soldaten Dem Soldat, der sich zu der Figurengruppe der Trauernden zurückwendet, fehlt die rechte Hand, an der Kante seines Helmes</p> |

| | |
|----------------|---|
| | <p>sind zudem diverse Ausbrüche zu verzeichnen (KS); bei dem im Vordergrund befindlichen Soldaten sind beide Arme verloren (KS); und dem dritten Soldaten fehlt der linke Arm (Ehresmann 1984, S. 427f.), zudem sind an dessen Gewandsaum Ausbrüche zu verzeichnen, dem hinter Christus befindlichen Soldat fehlt der vordere Teil des Helmes (KS).</p> <p>4) Figurengruppe mit einem Soldaten, Nikodemus und einem Zuschauer Die Figurengruppe mit einem Soldaten, Nikodemus und einem Zuschauer ist insgesamt recht gut erhalten, allerdings ist der Helm des Soldaten beschädigt, darüber hinaus sind Ausbrüche an seiner rechten Hand sowie an seinem rechten Fuß zu verzeichnen (KS); einige Fingerglieder des Nikodemus sind lediglich schadhaft überliefert (KS).</p> <p>5) Äußerst fragmentarisch erhaltene Figurengruppe mit einem Soldaten und zwei Zuschauern Von der äußerst fragmentarisch erhaltenen Figurengruppe mit einem Soldaten und zwei Zuschauern ist der gesamte obere Teil des ersten Zuschauers zerstört (Ehresmann 1984, S. 298 und S. 428; Buczynski 1993, S. 44f.), dem zweiten Zuschauer fehlt der rechte Arm (Ehresmann 1984, S. 298 und S. 428).</p> <p>6) Figurengruppe der beiden Schächer Die beiden Schächer sind im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen (Bartmann 1984, 1. Seite; Ehresmann 1984, S. 298 und S. 428; Krohm 1991, S. 164; Buczynski 1993, S. 43; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546; Fircks 2002, S. 102; Krohm 2008, Kat.Nr. 16).</p> <p>7) Einzelfigur des kreuztragenden Christus Der kreuztragende Christus ist im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen (Bartmann 1984, 1. Seite; Ehresmann 1984, S. 298 und S. 428; Krohm 1991, S. 164; Buczynski 1993, S. 43; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546; Fircks 2002, S. 102; Krohm 2008, Kat.Nr. 16); um den kreuztragenden Christus zu ersetzen, wurden nach dem Lorcher Gipsabguss zunächst eine Gussform und schließlich ein weiterer Gipsabguss desselben hergestellt (s. Nachmittelalterlicher Gebrauch) (Krohm 1991, S. 167; Fircks 2002, S. 106; Krohm 2008, Kat.Nr. 16).</p> <p>8) Einzelfigur eines knienden Stifters Der kniende Stifter ist im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen (Bartmann 1984, 1. Seite; Ehresmann 1984, S. 298 und S. 428; Krohm 1991, S. 164; Buczynski 1993, S. 43; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546; Fircks 2002, S. 102; Krohm 2008, Kat.Nr. 16).</p> |
| Besonderheiten | |
| Sonstiges | <p>In den Einzelfiguren und Figurengruppen der Lorcher Kreuztragung sei ein auffallender Kontrast zwischen konventionellen Körperproportionen und durch Beobachtungen angereicherte Köpfe festzustellen (Back 1910, S. 27; Buczynski 1993, S. 48; Buczynski/Woelk 2000a, S. 546; Buczynski/Woelk 2000b, S. S. 551).</p> |

| | |
|-------------------|--|
| Quellen | <p>Würzburg, Bayerisches Staatsarchiv, Mainzer Urkunden, Geistl. Schrank L 10/Nr. 31, Nr. 1022; Bd. 2, fol. 41, Nr. 235 durch Albert Keuchen 1855; Regestenauszug der Stiftungsurkunde des Kreuzaltars in der Pfarrkirche St. Martin in Lorch (Schädler 1954, S. 88): „Der Priester Johannes Kützenkint von Lorch stiftet, erbaut, richtet ein und läßt konsekrieren zu seinem, der verstorbenen Katharina Foden und seiner Eltern und Voreltern Seelenheil einen Altar zu Ehren des hl. Kreuzes, des Hl. Antonius des Abtes und Bekenner und der sel. Maria Magdalena in der Pfarrkirche des Dorfes (villa) Lorch mit Zustimmung des Pfarrers besagter Pfarrkirche Johannes Winther von Rüdesheim (...), Mainz 1404 Januar 12“.</p> <p>Wiesbaden, Hessisches Hauptstaatsarchiv Abt. 1022/3, S. 112; Albert Keuchen: Urkunden und Noten zur Geschichte von Lorch/Rhein (Bauer 1988, S. 155 und S. 157, Anm. 25): „(...) für wenig Geld die kostbaren gebrannten Figuren des Kreuzaltares (das Leiden Christi vorstellend) an Archivar Habel (...) verkaufte“</p> <p>Wiesbaden, Hessisches Hauptstaatsarchiv Abt. 1163 Nr. 269; Rechnung des Kirchenrechners Matthäus Josef Altenkirch über den Erwerb der Lorcher Kreuztragung durch den Wiesbadener Archivar Friedrich Gustav Habel (Bauer 1988, S. 155f. und S. 157, Anm. 24): „Lorch den 8ten December 18[19], Euer Wohlgebohrenen Erhalten durch Hr. Gilles von hier die begehrten Alterthümer aus hiesiger Kirche und wünsche Ihnen den besten Empfang davon mit der Bitte mich nach unten stehenden Notta gefälligst du erkennen. Den Christus Kopf werden Sie wohl so g[ut] seyn und ihr Wort halten. Beikommendes Bällgen (St.No. 2 gezeignet) bi[tte] mit einem beiliegenden Brief an den Ferbermeister Anton Steip in Wiesbaden gefäl[ligst] zu besorgen, wo Sie auch zur mehreren Gemechlichkeit den Ferber Stein nur davon benachrichtigen können, so wird er's abholen laßen, angenehm wäre mir's aber wenn es bald möglich befördert würde. Wegen den bewußten Scheiben habe nicht mit Hermani selbst sprechen können da ich bey seinem hier sein [nicht] wohl war allein ich sprach mit Bevollmächti[gten] von ihm allein bey diesen Leuten ist's böse handeln wenn man f 10 geben will so glauben sie immer mehr zu erhalten. Genehmigen Sie übrigens die Versicherung der Achtung und Ergebenheit Ihres ergebenen M. J. Altenkirch (...)"</p> <p>Stadtarchiv Lorch, Schreiben vom 29.08.1913 von Hans Jung an Pfarrer Pfaff (Krohm 1991, S. 166, Anm. 13 und 14)</p> <p>SMPK, Skulpturensammlung, Inventarmappe zur Lorcher Kreuztragung (eingesehen dank Herrn Bodo Buczynski am 01.09.2014, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst)</p> |
| Sekundärliteratur | <p>o.A.: Mittelrheinisch, um 1425. Lorcher Kreuztragung. Nr. 391: Gruppe der klagenden Frauen mit Johannes, Nr. 392: Gruppe dreier Männer, darunter ein Krieger, in: Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.): Europäische Kunst um 1400, Wien 1962, S. 346f.</p> <p>Arens, Andrea und Gast, Uwe: Künstler – Kunstwerk – Auftraggeber. Mainz im späten Mittelalter, in: Stadt Mainz (Hg.):</p> |

Gutenberg. aventure und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution, Mainz 2000, S. 462-465

Back, Friedrich: Mittelrheinische Kunst. Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im 14. und 15. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1910, S. 26-31, Taf. XVII-XXIII

Back, Friedrich: Ein Jahrtausend künstlerischer Kultur am Mittelrhein, Darmstadt 1932, S. 95-97

Bartmann, Dominik: Die Lorcher Kreuztragung, Führungsblatt der Skulpturengalerie Berlin-Dahlem, Nr. 863, 4, (1984), 2 Seiten (eingesehen dank Herrn Bodo Buczynski am 01.09.2014, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst)

Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden 1880, S. 305

Bauer, Sofie: Anmerkungen zum Tondoerffer-Epithaph in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg und zur mittelrheinischen Plastik, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1988, S. 151-158

Beck, Herbert (Hg.): Gastspiel. Das Bodemuseum Berlin im Liebieghaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst von 800 bis 1800, Frankfurt am Main 2000, S. 35, Nr. 53

BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, S. 98-111

Bloch, Peter: Eine Marienverkündigung in der Dunklen Zeit, in: Bloch, Peter; Buddensieg, Tilmann; Hentzen, Alfred und Müller, Theodor (Hg.): Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift Hanns Swarzenski, Berlin 1973, S. 379-389

Buczynski, Bodo: Die Lorcher Kreuztragung, in: Guillot de Saduiraut, Sophie (Hg.): Sculptures médiévales allemandes: conservation et restauration, Paris 1993, S. 40-63

Buczynski, Bodo und Woelk, Moritz: Beispiele der Tonplastik des 15. Jahrhunderts am Mittelrhein, in: Stadt Mainz (Hg.): Gutenberg. aventure und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution, Mainz 2000, S. 542-548 (Buczynski/Woelk 2000a)

Buczynski, Bodo und Woelk, Moritz: LM 24: Meister der Lorcher Kreuztragung, Kopf eines Joseph von Arimathia, Mittelrhein, um 1430, in: Stadt Mainz (Hg.): Gutenberg. aventure und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution, Mainz 2000, S. 550f. (Buczynski/Woelk 2000b)

Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Text, Berlin/Leipzig 1923, S. 182

Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2, Abbildungen, Berlin/Leipzig 1923, S. 178, Abb. 257, S. 179, Abb. 258, S. 180, Abb. 263a

Dehio Hessen 1966, S. 541-543

Dehio Hessen 1975, S. 541-543

Dehio Hessen II 2008, S. 551-556

Ehresmann, Donald Louis: Middle Rhenish Sculpture 1380-1440, New York 1984, S. 293-336 und S. 427f.

Eszerski, Antje: Die Lorcher Kreuztragungsgruppe in der Skulpturengalerie Berlin-Dahlem. Ein Hauptwerk der mittelalterlichen Tonplastik und seine Rekonstruktion, München 1991 [maschinenschriftl. Magisterarbeit] (keine Einsicht erhalten)

Fircks, Juliane von: Passionsspektakel oder Andachtsbild. Die Lorcher Kreuztragung, in: Beck, Herbert und Krohm, Hartmut (Hg.): Ansichtssache. Das Bodemuseum Berlin im Liebighaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst von 800 bis 1800, Wolfratshausen 2002, S. 101-112

Gamber, Ortwin: Harnischstudien 5. Stilgeschichte des Plattenharnisches von den Anfängen bis um 1440, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 50 (1953), S. 53-92, hier S. 72, Nr. 125

Hattemer, Jakob: Zur gotischen Tonplastik am Mittelrhein, in: o.A. (Hg.): Aus Dom und Diözese Mainz. Festgabe für Prof. Georg Lenhart, Mainz 1939, S. 101-107

Hermes, Claudia: Das Terrakotta-Retabel in St. Castor in Karden an der Mosel, in: Aachener Kunstblätter, Bd. 61 (1995), S. 199-236

Keller, Harald: Hessen und der Mittelrhein als Kunstlandschaft, in: Schriften der Hessischen Museen, Bd. 8 (1968), S. 17-31

Krohm, Hartmut: Zwei unveröffentlichte Fragmente der Lorcher Kreuztragung, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 45, H. 1/2 (1991), S. 164-170

Krohm, Hartmut: Kat.Nr. 16: Die Kreuztragung Christi aus St. Martin in Lorch am Rhein, in: Kempf, Janet (Red.): Skulpturensammlung im Bode-Museum, München/Berlin/London/New York 2008, Kat.Nr. 16

Kunstdenkmäler und Museen Hessen 1987, S. 386f.

Kunst um 1400 1975, S. 92, S. 159f. Kat.Nr. 85

Meier, Burkhard: Zur Mainzer Plastik des 15. Jahrhunderts, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. 6 (1913), S. 354-359

Müller, Franz Hubert: Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale mit vorzüglicher Berücksichtigung des Mittelalters, Bd. 2, Darmstadt/Leipzig 1837, S. 24f., Taf. 14, S. 35f.

Paatz, Walter: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen

spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert [Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 2], Heidelberg 1956, S. 52-54

Paatz, Walter: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530: Einwirkungen aus den westlichen Nachbarländern auf Westdeutschland längs der Rheinlinie und deutsch-rheinische Einwirkungen auf diese Länder [Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 1], Heidelberg 1967, S. 40

Paeseler, Wilhelm: Funde und Überlegungen zur Alzeyer Grablegung um 1425/30, in: Glatz, Joachim und Suhr, Norbert (Hg.): Kunst und Kultur am Mittelrhein. Festschrift für Fritz Arens, Worms 1982, S. 74-84

Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Berlin o. J., S. 151ff.

Pinder, Wilhelm: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Textband [Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Bd. 2], Leipzig 1937 (ND Köln 1952), S. 178-180 (Pinder 1937a)

Pinder, Wilhelm: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Tafelband [Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Bd. 2], Leipzig 1937 (ND Köln 1952), Taf. 284 und Taf. 285 (Pinder 1937b)

Rauch, Christian: Mittelrheinische Tonplastik, in: Hessenkunst, Bd. 5 (1910), S. 9-13

Rauch, Christian: Mittelrheinische Tonplastik, in: Hessenkunst, Bd. 9 (1914), S. 1-8

Recht, Roland: Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg 1460-1525, Straßburg 1987, S. 114

Richter, Thomas: Kat.Nr. 20: Gottvater im Wolkenkranz, in: Richter, Thomas und Schmidberger, Ekkehard (Hg.): SchatzKunst 800 bis 1800. Kunsthandwerk und Plastik der Staatlichen Museen Kassel im Hessischen Landesmuseum Kassel, Kassel 2001, S. 72

Schädler, Alfred: Zum Werk des Meisters der Lorcher Kreuztragung, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 3 (1954), S. 80-88

Schäfer, Irmgard Johanna: Die Bildwerke des Meisters der Hallgartener Madonna. Beispiele mittelrheinischer Tonplastik des schönen Stils, Berlin 2006 [Magisterarbeit], S. 15, S. 23, S. 28, S. 48-51, S. 54-56, S. 59 und S. 89 (eingesehen dank Herrn Bodo Buczynski am 01.09.2014, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst)

Thieme, Ulrich und Becker, Felix (Begr.); Vollmer, Hans (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis

| | |
|-------------|---|
| | <p>zur Gegenwart, Bd. 37: Meister mit Notnamen und Monogrammisten, Leipzig 1950 (ND München 1992), S. 202 (ThB 1992)</p> <p>Wilm, Hubert: Gotische Tonplastik in Deutschland, Augsburg 1929, S. 60-62, Abb. 76-79</p> <p>Zimmermann-Deißler, Eva: Vier Meister mittelrheinischer Tonplastik um 1400, in: Städel-Jahrbuch, Bd. 3/4 (1924), S. 9-48</p> |
| IRR | Im Zuge des Projektes wurde keine Infrarotaufnahme angefertigt. |
| Abbildungen | <p>Müller 1837, Abb. 14, zitiert nach Schädler 1954, S. 84, Anm. 19 (Lithographie Franz Hubert Müllers); BKD Regierungsbezirk Wiesbaden I 1907, Fig. 93 (Gesamtansicht), S. 110 (Lithographie Franz Hubert Müllers); Back 1910, S. 26 (Lithographie Franz Hubert Müllers), Taf. XVII (Gesamtansicht), Taf. XVIII (Figurengruppe der Trauernden, Vorderansicht), Taf. XIX (Figurengruppe der Trauernden, Seitenansicht), Taf. XX (Figurengruppe mit drei Soldaten und Joseph von Arimathäa), Taf. XXI (Ausschnitte, Häupter einiger Soldaten und Nikodemus), Taf. XXII (Einzelfigur des kreuztragenden Christus), Taf. XXIII (Einzelfigur des knienden Stifters); Zimmermann-Deißler 1924, Abb. 1 (Gesamtansicht), Abb. 2 (Einzelfigur des knienden Stifters), Taf. II (Ausschnitte, Häupter der Trauernden, des knienden Stifters und des kreuztragenden Christus), Abb. 8 (Figurengruppe der Trauernden, Hl. Veronika, Ausschnitt Schweiß Tuch); Dehio 1923, S. 178, Abb. 257 (Lithographie Franz Hubert Müllers), S. 179, Abb. 258 (Trauernde Seitenansicht), S. 180, Abb. 263a (kreuztragender Christus); Wilm 1929, S. 46, Abb. 76 (Lithographie Franz Hubert Müllers, Figurengruppe mit einem Soldaten, Nikodemus und einem Zuschauer, Figurengruppe der Schächer und Einzelfigur des Simon von Kyrene), S. 47, Abb. 77 (Figurengruppe der Trauernden), Abb. 78 (Figurengruppe mit drei Soldaten und Joseph von Arimathäa), S. 48, Abb. 79 (Einzelfigur des kreuztragenden Christus); Pinder 1937b, Taf. 284 (Gesamtansicht), Taf. 285 (Gesamtansicht, Ausschnitt Häupter); Schädler 1954, S. 84, Abb. 4 (Gesamtansicht der musealen Präsentation im Deutschen Museum zu Berlin der 50er Jahre), S. 85, Abb. 5 (Figurengruppe der Trauernden), Abb. 6 (Einzelfigur des kreuztragenden Christus); Kunst um 1400 1975, S. 92, Abb. 76 (Figurengruppe mit einem Soldaten, Nikodemus und einem Zuschauer), S. 93, Abb. 77 (Lithographie Franz Hubert Müllers), S. 160, Abb. 133 (Einzelfigur des Simon von Kyrene); o.A. 1962, Taf. 42 (Figurengruppe der Trauernden); Bartmann 1984, 1. Seite (Lithographie Franz Hubert Müllers); Bauer 1988, S. 154, Abb. 4 (Gesamtansicht der musealen Präsentation im Museum zu Berlin vor dem Zweiten Weltkrieg), S. 155, Abb. 5 (Lithographie Franz Hubert Müllers); Krohm 1991, S. 165, Abb. 1 (Gesamtansicht der musealen Präsentation im Museum zu Berlin), S. 166, Abb. 2 (Kompartiment des Maßwerkfrieses), S. 167, Abb. 3 (Fragment eines Soldaten), S. 169, Abb. 4 (Rekonstruktion nach Buczynski); Buczynski 1993, S. 54, Abb. 1 (Gesamtansicht der musealen Präsentation im Museum zu Berlin, 1993), Abb. 2 (Lithographie Franz Hubert Müllers), S. 55, Abb. 3 (Kompartiment des Maßwerkfrieses), Abb. 4 (Fragment eines Soldaten), S. 56, Abb. 5 (Figurengruppe der Trauernden, Rückseite), Abb. 6 (Figurengruppe der Trauernden, Seitenansicht), S. 57, Abb. 7</p> |

| | |
|-----------------------|--|
| | (Figurengruppe der Trauernden, Vorderansicht), S. 58, Abb. 9 (Äußerst fragmentarisch erhaltene Figurengruppe mit einem Soldaten und zwei Zuschauern, Vorderansicht), S. 59, Abb. 8 (Figurengruppe mit einem Soldaten, Nikodemus und einem Zuschauer, Haupt des Soldaten), Abb. 10 (Äußerst fragmentarisch erhaltene Figurengruppe mit einem Soldaten und zwei Zuschauern, Seitenansicht), S. 60, Abb. 11 (Rekonstruktion nach Buczynski), Abb. 12 (Einzelfigur des Simon von Kyrene, Rückseite), Abb. 13 (Halbfigur eines Soldaten); Beck 2000, S. 35 (Figurengruppe der Trauernden) |
| Stand der Bearbeitung | 30.06.2015 |
| Bearbeiter/in | Karina Steege |