

BAROCK- BERICHTE 42/43



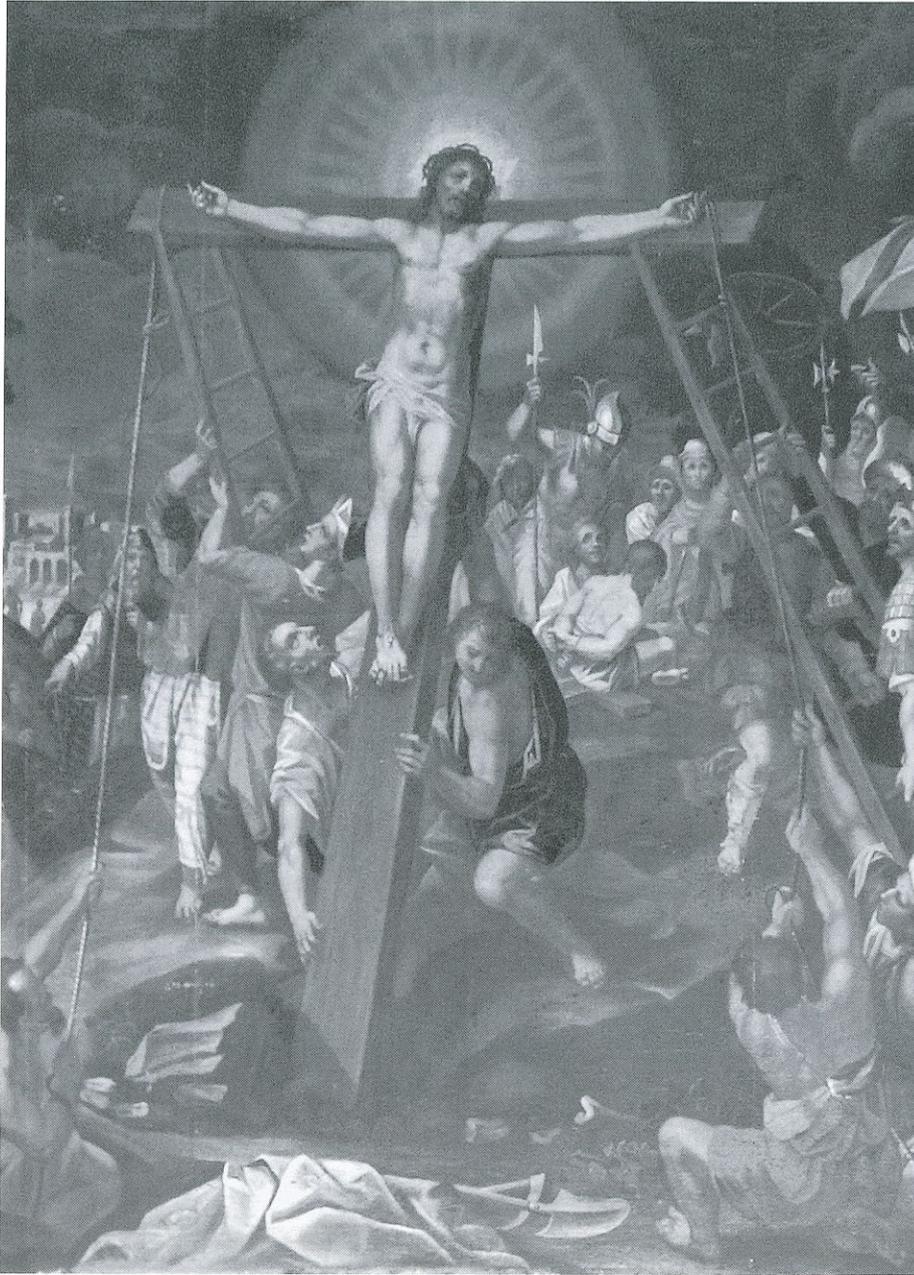


Abb. 1: Unbekannter Maler,
Kreuzaufrichtung, Dom, Gurk

Erik Ernst Venhorst

Die „Kreuzaufrichtung Christi“ im Dom zu Gurk Zur Verbreitung eines Kupferstichs von Ägidius Sadeler

An der Langhausnordwand der Pfarr- und ehemaligen Domkirche Mariae Himmelfahrt zu Gurk befindet sich ein großformatiges, anonymes und undatiertes Gemälde einer „Kreuzaufrichtung Christi“ (Abb. 1)¹, dem bislang nur wenig Beachtung geschenkt wurde. Vermutlich deshalb schwankt auch seine Datierung² erheblich. Über die Provenienz des Gemäldes gibt es keine genauen Angaben, so dass man es nicht sicher zum ursprünglichen Bestand der Ausstattung des Gotteshauses gehörig rechnen kann. Dabei verdient vor allem das Bildmotiv und die Geschichte seiner Vorlage das besondere kunsthistorische Interesse.

Das Gemälde zeigt das in den Boden Golgathas gerammte, diagonal gestellte Taukreuz, welches mit Christus aufgerichtet wird. Mühevoll stemmen zwei Henker den Längsbalken zu Füßen Christi, während es acht andere am Querbalken unter Zuhilfenahme von Seilen und Leitern mit großer Kraftanstrengung hochziehen und drücken. Die beiden Schächer, Dismas und Gestus, sitzen gefesselt, von einem Soldaten bewacht, im Hintergrund. Die Kuppe der Richtstätte ist fast gänzlich von Personal umgeben. Nur am linken Bildrand wird dem Betrachter der Blick auf eine Stadt-abbreviatur, Jerusalem, gewährt. Die aus

Sphären und Strahlen gebildete, gelb- und rosafarbene Gloriole modelliert den hellen, scheinbar emporschwebenden Körper Christi und setzt ihn vom ausdrucksstarken Kolorit des unheilvoll dunklen Wolkenhimmels und der Gesellschaft wütend richtender Henker dramatisch ab.

Die kanonischen Evangelien erwähnen den Akt der „Kreuzaufrichtung“ selbst nicht. Als Bildmotiv erscheint diese erst seit dem späten Mittelalter und gehört im Rahmen der Darstellungen der „Sieben Fälle Christi“³ zu dem fortan geschaffenen Formenvorrat der Passionsandacht. So illustriert das früheste Beispiel eines Nürnberger Einblattholz-



Abb. 2: Ágidius Sadeler, Kreuzaufrichtung, Bibliothèque Nationale, Paris

schnittes⁴ um 1490 die „Kreuzaufrichtung“ als letzte der „Sieben Fälle Christi“ sinngemäß deshalb, weil das Kreuz in das Loch, in das es eingepfählt werden soll, „fällt“. Das Motiv der „Kreuzaufrichtung“ wurde als Altarbild offenbar nicht häufig dargestellt. Als frühestes Beispiel kann in seinem Darstellungskonzept und dominierenden Hell-Dunkelkontrasten dem Gurker Gemälde verwandte, wohl um 1525 zu einem Altar gehörige von Wolf Huber geschaffene Tafel gelten.⁵ Eher unbekannt dürfte das Beispiel in der Pfarr- und ehemaligen Wallfahrtskirche Heilige Kreuzauffindung von Johann Georg Pfeil aus dem Jahre 1723 in Kreuzholzhausen⁶ sein, denen möglicherweise weitere aus peripheren Lagen hinzuzufügen wären. Geläufig ist hingegen das erst durch Erich Hubala zutreffend erkannte Bildmotiv der „Kreuzaufrichtung“ des Kreuzaltars in der ehemaligen Paulanerkirche Zu den Heiligen Schutzengeln in Wien von Johann Michael Rottmayr, um 1700 oder das entsprechende Gemälde von

Franz Anton Maulbertsch in der Österreichischen Galerie Belvedere um 1757-58.⁷ Prominenter, deshalb nur summarisch zu nennen sind die Beispiele des 17. Jahrhunderts von Peter Paul Rubens, Luca Giordano und Rembrandt Harmensz. van Rijn.⁸ In gedruckten Passionszyklen findet sich das Bildmotiv dagegen häufiger.⁹ Hinweise auf eine starke Beschneidung des linken und rechten Gemälderandes bei der Gurker „Kreuzaufrichtung“ offenbart das dort dargestellte Personal. Besonders deutlich ist diese Beobachtung am rechten Bildrand festzumachen, wo Personen durchgeschnitten sind und im oberen Abschnitt sich ein Arm mit Stab, ein rotes Fahmentuch sowie eine Hellebarde ohne scheinbaren Bezug finden. Es stellt sich die Frage, ob das offensichtlich auch mehrfach gefaltete, veränderte und mit einem jüngeren Rahmen versehene Gemälde schon ursprünglich die Funktion eines Andachtsbildes als heute frei hängendes Einzelbild hatte. Es liegt vielmehr der Gedanke nahe, dass es sich

eigentlich um ein dorthin verbrachtes Altarbild handeln könnte.

Die ursprüngliche Komposition des Gemäldes lässt sich aus einer Vorlage erschließen, die zunächst auf das Blatt eines Kupferstiches (Abb. 2) von Ágidius Sadeler¹⁰ aus dem Jahre 1590 zurückgeht. Der Vergleich mit dem Gemälde bestätigt die Vermutung einer Beschneidung beider Ränder, das wohl ursprünglich im Querformat angelegt war: der Arm mit Stab gehört Hauptmann Longinus zu Pferde, das rote Fahmentuch zur Standarte, die, ebenfalls wie die Hellebarde vom vielköpfigen Tross hinter ihm mitgeführt wird. Und so fehlen im Gemälde auch die beiden rechts im Vordergrund des Kupferstiches aber vorhandenen disputierenden Soldaten mit Hacke und Fahne.

Am linken Rand des Gemäldes verweist lediglich ein roter Stoffzipfel über dem Kopf des am Seil ziehenden Schergen auf die siebenköpfige Gruppe mit der ohnmächtigen Gottesmutter und Johannes, die im linken Teil des Kupferstiches vorkommt. Dort wird



Abb. 3: Agostino Carracci, Kreuzigung, Museo, Biblioteca el Archivo, Bassano

auch das sorgfältig für die Kreuzannagelung abgelegte Werkzeug nebst Proviant der Henker links unten am Bildrand ebenso wie das Herannahen des Volkes zwischen den Baumgruppen über der Trauergruppe gezeigt. Es ist überflüssig, alle Einzelschilderungen des Gemäldes in ihrer Fülle mit dem Kupferstich Sadelers vergleichen zu wollen, wurden doch selbst Nebenmotive wie die Knoten der Stricke, die Bruchkanten der Steine am Fuße des Kreuzes aber auch die sphärische, Christi Haupt hinterfangene Gloriole wörtlich zitiert. Überhaupt kam die Vorlage eines Kupferstiches offensichtlich dem Temperament des Gurker Malers durch die auffallend verfestigten Formen im Bild bei der Ausführung seines Werkes entgegen.

Indes gibt der Stich am Fels neben Werkzeug und Proviant „Christoff Schwartz 1587“ und noch einmal deutlicher auf dem beschrifteten Unterrand mit „Archetypum Christofori Swartz“ den Münchner Maler als Konzeptor der Bildidee an.¹¹ Er orientierte sich dabei bekanntermaßen deutlich an Motiven der Kreuzigung, insbesondere der Kreuzaufrichtung mit Dismas von Jacopo Tintoretto's Wandgemälde in der Scuola di San Rocco in Venedig. Dieses Werk wurde von Agostino Carracci 1589 auf drei Platten nachgestochen (Abb. 3)¹² und als seitenverkehrte Variante von Sadeler wiederholt, wobei Carraccis Stich sich größter Beliebtheit erfreute.¹³

Zwei signierte und datierte Gemälde der „Kreuzaufrichtung“ in der Nationalgalerie Warschau¹⁴ und im Lenbachhaus¹⁵ in München (Abb. 4) gelten trotz ihrer unterschiedlichen Bildträger und leichten Größen- differenz als eigenhändige Werke von

Christoph Schwarz. Von den zwei in den Farben der Gewänder und des Himmels vergleichbaren, weitgehend übereinstimmenden Werken, ist jedoch das skizzenhaft flüssig gemalte Münchner Gemälde in Form und Koloristik durchgestalteter.

Zu diesen zwei Gemälden rechnet Bozena Steinborn auch ein weiteres aus der Nationalgalerie Budapest,¹⁶ die sie sämtlich für Werkstattarbeiten im Auftrage von Käufern für die private Andacht hält.¹⁷ Dass das Bildthema offenbar geschätzt wurde, zeigt ein weiteres, in Bildträger und Dimension den genannten Gemälden in München und Budapest an die Seite zu stellendes Werk aus dem Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.¹⁸ Auch hier stimmt die Anlage des Gemäldes und die Einzelheiten mit den drei Werkstattarbeiten weitgehend überein. Der Maler orientierte sich jedoch an Details wie der Gloriole als nun ausgedehntere Lichterscheinung und den scharfen Bruchkanten der Steine am Fuße des Kreuzes ablesbar, offensichtlich schon an dem Stich Sadelers von 1590.

Gegenüber anderen Bildthemen etwa die „Die Sieben Fälle Christi“ und „Die Kreuzigung mit den diagonalen Kreuzen“ sowie „Das Jüngste Gericht“, die, wie Geissler nachwies, auch durch Druckgrafik außerordentlich weit verbreitet wurden, spielt die „Kreuzaufrichtung“ bei den Nachfolgern Schwarz' offenbar nur eine untergeordnete Rolle.¹⁹

Im Gegensatz zu diesen beliebten Bildthemen sind ausgehend von den drei genannten Werkstattarbeiten, von denen vielleicht nur das Münchner Gemälde wegen seiner höchsten Qualität als Vorstudie für ein Altarbild gelten darf, wohl keine eigenhändigen Altarbilder oder zeitgenössische Ko-

prien derer mit der „Kreuzaufrichtung“ überkommen.

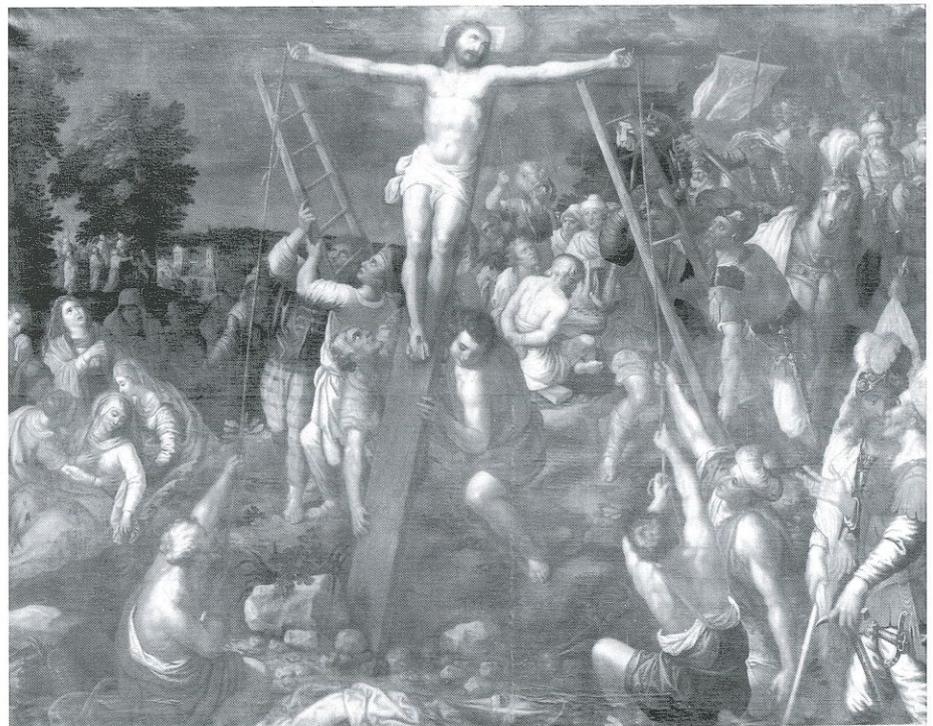
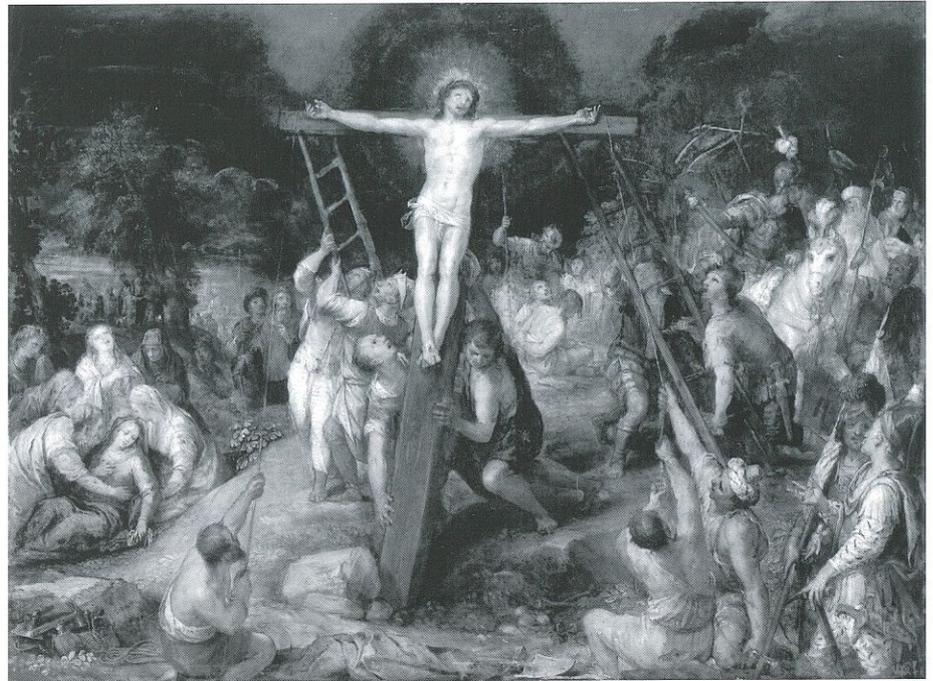
Allein das Gemälde mit dem Motiv der „Kreuzaufrichtung“ an der Nordwand des Chores in der ehemaligen Karmeliterklosterkirche St. Anna in Augsburg aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Abb. 5) ist in Gesamtanlage und Koloristik mit den Werkstattarbeiten weitgehend vergleichbar.²⁰ Es scheint neben dem Gurker Gemälde das einzige erreichbare nach Christoph Schwarz entstandene großformatige Bild dieser Art zu sein.

Die Verbreitung des Kupferstiches von Sadeler als Vorlage für Gemälde ließe jedoch sich bei flächendeckender Prüfung des Denkmalbestandes vermutlich erweitern. Zu den genannten Beispielen sei das Fresko der „Kreuzaufrichtung“ aus dem monumentalen Deckenzyklus im Langhaus der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirche Waldsassen von Johann Jakob Steinfels von 1695-98 genannt.²¹ Dieses Fresko beendet die Reihe vorangegangener Passionsdarstellungen im zweiten Joch, die programmatisch vom „Schmerzensreichen Rosenkranz“ zusammengefasst werden. Steinfels kompilierte aus den Stichen Sadelers und Carraccis eine eigene Komposition. In der Gesamtanlage nimmt er das Motiv des diagonalen Kreuzaufrichtens wie auch das Leitermotiv mit teils variiert gruppiertem Personal und die Frauengruppe mit Johannes entlehnend von Sadeler und Carracci auf. Wörtlich sind die zwei Henker am Längsbalken nach Carraccis Stich zitiert, die dort am Längsbalken das Kreuz mit Dismas stemmen.

Die Stiche Sadelers und Carraccis fanden auch bei einer Schlusskulisse (Abb. 6) für das bis 1753 für die Zisterzienserabtei-

Abb. 4: Christoph Schwarz,
Kreuzaufrichtung, Lenbachhaus, München

Abb. 5, unten: Kreuzaufrichtung,
ehem. Karmeliterklosterkirche St. Anna,
Augsburg



Kirche von Neuzelle in der Niederlausitz von Joseph Felix Seifrit²² geschaffene Kulissenheiligrab Verwendung.²³ Wörtlich zitiert ist das Hauptmotiv der „Kreuzaufrichtung“ auch wenn diese von der charakteristischen Diagonalstellung des Kupferstichs zugunsten einer frontalen Darstellung abweicht und im Stilniveau gegenüber der Vorlage stark abfällt. Während die beiden Henker am Längsbalken dort übernommen wurden, ist das Motiv mit den Leitern und dessen Personal variiert. Dies trifft auch auf den berittenen Longinus mit seinem Tross zu, der nun auf der linken Seite der

Schlusskulisse in veränderter Form auftritt. Wiederum wörtlich aus dem Kupferstich Sadeler ist das Motiv der Schächer mit ihrem Bewacher sowie den zwei rechts dahinter gesellten Personen besonders deutlich in der entsprechenden Figurine²⁴ des umfanglich überkommenen Kontraktmodells zum Kulissenheiligrab (Abb. 7) zitiert. Dort ist das Kreuzaufrichten mit dem Motiv der Leitern zusätzlich mit denen der stehenden Henker aus Carraccis Stich recht wörtlich entlehnt. Die Verarbeitung der zwei Stiche mit dem Zitieren einzelner Motive aus einem Bildzusammenhang zeigt

bei dieser Gelegenheit auch die variantenreiche Arbeitsweise einer Werkstatt hinsichtlich Vorlage, Entwurf und Ausführung in der Malerei um 1750.²⁵

Für den barocken Bilderkreis der Passion sei zuletzt mit den Fastentüchern noch eine weitere Gattung genannt, bei denen das Motiv der „Kreuzaufrichtung“ vorkommt. Allgemein erscheint es auf den Fastentüchern im Graubündner Präsenz, 1530, und in Freiburg im Breisgau, 1612, nach der Vorlage Carraccis mit der wörtlichen Übernahme dreier Henker im Kärntner Straßburg, 2. Hälfte 17. Jahrhunderts, sowie in

der Gesamtanlage mit zahlreichen Personalzitatoren in Bregenz, um 1750.²⁵ Das Bildthema der „Kreuzaufrichtung“ mit dem unversehrten wirkenden, dramatisch inszenierten Leib Christi und seinem reichen erzählerischen Beiwerk verkörpert in Christoph Schwarz' Gemälden eindringlich die Bestrebungen der beginnenden Gegenreformation in Deutschland als dessen Zentrum der Hof Herzog Wilhelms V. avanciert. Dank Ägidius Sadeler's Kupferstich erfuhr das Bildthema des bedeutenden Münchner Malers eine weite Verbreitung – dies wohl zunehmend im 17. Jahrhundert. Aber selbst über 160 Jahre nach seiner ersten Formulierung kopierten Künstler Bildelemente detailgetreu, wie beim Bregenzer Fastentuch erwähnt wurde und beim Neuzeller Kulissenheiligrab gezeigt werden konnte. Als wohl ursprüngliches Altarbild formuliert das Gurker Gemälde ein eher seltenes Bildthema in Werken seiner Gattung, auch wenn es von den epochenprägenden Künstlern des 17. Jahrhunderts früh aufgenommen wurde. Die „Kreuzaufrichtung Christi“ im Dom zu Gurk dürfte ferner zu den wenigen frühen Werken im Denkmalbestand Kärntens nach dem Erstarken der Gegenreformation gehören.

Anmerkungen:

- (1) Öl auf Leinwand; Maße ca. 245 x 175 cm (HxB). – Gabriele Russwurm-Biró (Bearb.), Kärnten (*Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs*), Wien 2001, S. 254 ff., bes. S. 261, hier fälschlich als „Kreuzabnahme“ bezeichnet. – Noch immer lesenswert ferner Karl Ginhart und Bruno Grimschitz, *Der Dom zu Gurk*, Wien 1930, S. 143. – Siehe außerdem Barbara Neubauer-Kienzl u. a., *Barock in Kärnten (Die Kunstgeschichte Kärntens)*, Klagenfurt 2000, bes. S. 107-194 (Beitrag von Eduard Mahlknecht über die Malerei). Für das Anfertigen des Fotos, für Informationen zu Formalangaben und Datierung sei dem Diözesankonservator Dr. Eduard Mahlknecht, Diözese Gurk, Klagenfurt, sehr herzlich gedankt. – Iconclass-Nr. 73 D 55 I. – Im Weiteren verkürzt als „Kreuzaufrichtung“ bezeichnet.
- (2) Hinweis von Mahlknecht (1. Viertel 17. Jh.), Russwurm-Biró, wie Anm. 1 (um 1700), Ginhart/Grimschitz, wie Anm. 1 (1780-90). Die Datierung nach Mahlknecht ist wohl zutreffend. – Der Rahmen aus dem Alpengebiet wird nach dankenswerter Beurteilung von Olaf Lemke, Berlin, um 1820 datiert.
- (3) Art. „Kreuzaufrichtung“, in: *Lexikon für Christliche Ikonographie*, 2, Freiburg 1970, Sp. 601 f. (M. Boskovits – Red.). Art. „Kreuzbesteigung“, ebenda, Sp. 602-605 (dies.). –

Art. „Fälle Christi, sieben“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 6, München 1973, Sp. 1366-1374, (S. Zajadacz-Hastenrath).

- (4) *Reallexikon* (wie Anm. 3), Sp. 1368, Abb. 1. – Die vereinzelt Beispiele aus der Gattung der Skulptur sollen hier ausgespart bleiben.
- (5) Franz Winzinger, Wolf Huber: *das Gesamtwerk*, München 1979, Bd. 1, S. 178 f., Bd. 2, Abb. 291.
- (6) Ernst Götz u. a. (Bearb.), München und Oberbayern (*Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*), München-Berlin 1990, S. 566. Siehe ferner <http://www.kirchenundkapellen.de/kirchenko/kreuzholzhausen.php> (16.09.2005)
- (7) Zu Rottmayr siehe Erich Hubala, Johann Michael Rottmayr (*Grosse Meister, Epochen und Themen der österreichischen Kunst: Barock*), Wien-München 1981, S. 222, Abb. 133 ff. – Zu Maulbertsch siehe Robert Waisenberger (Red.), Franz Anton Maulbertsch (*Kat. Ausst. Wien u. a. 1974*), Wien-München 1974, S. 90, Nr. 36.
- (8) Julius S. Held, *The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical Catalogue*, Princeton u. a., 1980, Bd. 1, S. 50, 479 ff., 482 ff., Bd. 2, Abb. 23, 343, 346. Siehe auch J. Richard Judson, *Rubens. The passion of Christ (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. 6), Turnhout 2000, S. 88 ff., Abb. 61-64. – Oreste Ferrari/ Giuseppe Scavizzi, Luca Giordano, Neapel 1966, Bd. 2, S. 146, Bd. 3, Abb. 284. – Josua Bruyn u. a., *A Corpus of Rembrandt Paintings II (1631-1634)*, Den Haag u. a. 1986, S. 311 ff. (A9) mit zahlreichen Abb.
- (9) *Reallexikon* (wie Anm. 3).
- (10) Maße: 35,7 x 45,5 cm. – Karel G. Boon (Hg.), *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, 21, Amsterdam 1980, S. 18, Nr. 50 und Berichtigung. – Isabelle de Ramaix, Ægidius Sadeler II (*The illustrated Bartsch*, 72, Pt. 1), hg. von John T. Spike, New York 1997, bes. S. 79 f., Abb. 051 S3.
- (11) Art. „Schwarz (Schwartz), Christoph“, in: Ulrich Thieme und Felix Becker (Hgg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 30, Leipzig 1936, S. 358-361. – Heinrich Geissler, *Christoph Schwarz ca. 1548 – 1592*, Freiburg 1960. – Art. „Schwarz, Christoph“, in: Germain Bazin u. a. (Hgg.), *Kindlers Malerei Lexikon* 5, Zürich 1968, S. 271-273 (H. Geissler).
- (12) Inv.-Nr. Coll. Rem. XXXIII.921.3889; Maße: 51,5 x 120,3 cm; Museo, Biblioteca el Archivo, Bassano.
- (13) Hans Tietze, *Tintoretto. Gemälde und Zeichnungen*, London 1948, Faltafel nach Abb. 137. Siehe auch Giandomenico Romanelli, *Tintoretto. La Scuola Grande di San Rocco*, Mailand 1994, Abb. S. 12, S. 118 ff. – Zu Carracci siehe Babette Bohn, *Agostino Carracci (The illustrated Bartsch*, 39, Pt. 1), hg. von John T. Spike, New York 1995, bes. S. 225 ff. – Zur weiten Verbreitung des Bildmotivs durch Carracci siehe Maria Agnese

Chiari Moretto Wiel, *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori (Kat. Ausst. Venedig 1994)*, Mailand 1994, S. 22 ff. Abb. 3 ff. – Zu Saedeler vergleiche de Ramaix (wie Anm. 6), S. 81, Abb. 52 S1.

- (14) Inv.-Nr. 131024; Öl auf Eichenholz; Maße: 48,5 x 59,5 cm, bez. „Christoff Schwarz an. 1587 fe“. – Bozena Steinborn und Antoni Ziemia, *Malarstwo niemieckie do 1600 roku*, Warschau 2000, S. 206 ff., 350, 366, 369, 374, 428, Abb. S. 207.
- (15) Inv.-Nr. 4021; Öl auf Kupfer; Maße: 34,2 x 46,2 cm, bez. „Christoff Schwarz F 1587“. – Geissler, 1960 (wie Anm. 11), S. 176, G I, 8.
- (16) Inv.-Nr. 869; Öl auf Kupfer; Maße: 34,4 x 45,0 cm. – Andreas Nigler (Bearb.), *Katalog der Galerie Alter Meister I, Museum der Bildenden Künste*, Budapest, Tübingen 1968, S. 632, Nr. 869.
- (17) Steinborn/Ziemia (wie Anm. 14), S. 209.
- (18) Inv.-Nr. Gm 331; Öl auf Kupfer; Maße: 34,1 x 46,2 cm. – Vergleiche Kurt Löcher (Bearb.), *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Ostfildern-Ruit 1997, S. 470 f.
- (19) Geissler 1960 (wie Anm. 11), in Reihenfolge der obigen Nennung dort: S. 213-217 (GIII, 8), S. 219-222 (GIII, 12), S. 223-216 (GIII, 13) und S. 293-308. Zur „Kreuzaufrichtung“ selbst siehe S. 217 f. (GIII, 10a-h), hier meist nur Werke mit Motivanleihen aufgeführt (in Klammern jeweils Katalognummern).
- (20) Inv.-Nr. AK 07; Öl auf Leinwand; Maße: 179 x 231 cm. – Bruno Bushart und Georg Paula, *Schwaben (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler; Bayern III)*, München-Berlin 1989, S. 63. Hier noch als zeitgenössische Kopie von 1587 angesehen, nunmehr bei Steinborn/Ziemia (wie Anm. 14) auf die Mitte des 17. Jahrhunderts wohl zutreffend datiert. – Bernt von Hagen und Angelika Wegener-Hüssen, *Schwaben, Landkreise und kreisfreie Städte. Stadt Augsburg (Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland, 83/7)*, hg. von Michael Petzet, München 1994, S. 68. – Über die Provenienz des Bildes ist nichts bekannt.
- (21) Sabine Leutheuser, *Die barocken Ausstattungsprogramme der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirchen Waldsassen, Fürstenfeld und Raitenhaslach (tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte, 61)*, München 1993, S. 53 f., 186 ff., Abb. 18.
- (22) Art. „Seyfried (Zeyfried, Siegfried), Johann [sic!] Felix“, in: Ulrich Thieme und Felix Becker (Hgg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 30, Leipzig 1936, S. 554.
- (23) Inv. Nr. 264/ 173/ 174; Leimfarben auf Fichtenholz; Maße jeweils 194 x 53/ 238 x 132/ 215 x 32 cm; Kath. Pfarramt Neuzelle. – Gerhard Vinken u. a. (Bearb.), *Brandenburg (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler)*, München-Berlin 2000, S. 715 ff., bes. S. 723, hier fälschlicherweise mit J. G. [sic!] Seyfried bezeichnet. – Erik Ernst Venhorst, *Kunst-*

historische Betrachtungen zum Heiligen Grab aus der Stiftskirche St. Marien zu Neuzelle, in: *Das Heilige Grab Neuzelle. Untersuchung und Konservierung der Szene „Judaskuss“ im Bühnenbild „Garten“* (Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamt für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums, 12), Petersberg 2004, S. 18-27. Der Autor bereitet zum Thema im Rahmen einer Dissertation an der Freien Universität Berlin eine umfangreiche Untersuchung vor.

(24) Blei, schwarze Tusche, Bister auf Papier, Karton, Holz; Maße: 23,2 x 23,8 cm; Kath. Pfarramt Neuzelle.

(25) Reiner Sörries, *Die alpenländischen Fastentücher. Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit*, Klagenfurt 1988, Kat.-Nr. 51 (Präsenz), 58 (Freiburg im Breisgau), 25 (Straßburg, St. Nikolaus), 70 (Bregenz).

Fotonachweis:

Dr. Eduard Mahlknecht: 1

Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut: 2, 3

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München: 4

Landeskirchliches Archiv Nürnberg, G. Köstler: 5
 Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und archäologisches Landesmuseum, Armin Herrmann: 6, Renate Wörel: 7



Abb. 7, oben: Joseph Felix Seifrit, Kreuzaufrichtung, Kontraktmodell

Abb. 6, unten: Joseph Felix Seifrit, Kreuzaufrichtung, Schlusskulisse, beide ehem. Zisterzienserabtei-Kirche, Neuzelle



Anschrift des Verfassers:

Erik Ernst Venhorst M. A.
 Taylorstraße 9
 D-14195 Berlin
 erik.venhorst@t-online.de