

Niclaus von Leidens Kruzifix in Baden-Baden

Bewegungsabläufe in Stein¹

Der Untertitel „Bewegungsabläufe in Stein“ soll bei einem Vortrag über ein spätgotisches Monumentalkreuz überraschen und zugleich ein Wesensmerkmal der Kunst des Niclaus von Leiden vorab benennen (Abb. 1).² Das weit über sechs Meter hohe Sandsteinkreuz, das ursprünglich auf dem Alten Friedhof in Baden-Baden aufgestellt war, ist ein außerordentliches Meisterwerk der spätgotischen Skulptur. Das Kreuz, das sich inzwischen in der Stifts-

kirche befindet, wird sicherlich geschätzt, doch als sensationelles Kunstwerk wird es leider immer noch nicht betrachtet. Einige Erfindungen, die das Grabmonument von Niclaus von Leiden aufweist, heben es jedoch weit heraus aus dem, was nach der Mitte des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen entsteht.

WAS WISSEN WIR VON DIESEM BILDHAUER?

Er wird in den Straßburger Ratsarchivalien Niclaus von Leiden genannt, in der Forschungs-Literatur heißt er indes meist Niclaus Gerhaerts – nach seinem Vater. An dem holländischen „s“ in Gerhaerts erkennt man schon, dass Niclaus aus den Niederlanden stammt, wohl aus der Universitätsstadt Leiden. Wo hat er gelernt? Wo seine Gesellenzeit verbracht? Darüber schweigen bedauerlicherweise die Quellen. Auch sein Geburtsjahr ist unbekannt, dürfte aber in den zwanziger, vielleicht Anfang der dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts liegen. Sicher ist nur sein Todesdatum: 1473 in Wien. Nach Wien war der zu Lebzeiten berühmte Bildhauer gezogen, weil Friedrich III., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation (1452–1493), sich bei ihm ein Grabdenkmal bestellt hatte. Ein ehrenvoller Auftrag, den er natürlich nicht ausschlagen durfte. Die jüngere Forschung geht davon aus, dass Niclaus vor hatte, nach Erledigung des Kaisergrabmals nach Straßburg zurückzukehren, denn er zog ohne Frau und Kind nach Wien. Doch an der Donau ereilte ihn noch vor Vollendung des großen Marmorgrabmals der Tod. Seine Werkstatt führte dann den Auftrag zu Ende.



Abb. 1: Das über sechs Meter hohe Sandsteinkruzifix steht geschützt vor Witterungseinflüssen im Chor der Stiftskirche Baden-Baden. Der Bildhauer Niclaus von Leiden hat es 1467 datiert.

Foto: Archiv der Autorin



Abb. 2: Grabmal-Entwurf für Herzog Ludwig den Gebarteten von dem Künstler Hans Multscher, der noch vor Nicolaus von Leiden ältere mit neuen Stilformen mischt (Detail).
Foto: Archiv der Autorin

WORAUF KANN SICH DIE FORSCHUNG STÜTZEN?

Die Kunstgeschichte hat einige signierte und datierte Bildwerke als Anhaltspunkte. Ein Fixpunkt ist die Jahreszahl 1467, die in den Sockel am Kreuzifix aus Baden-Baden eingemeißelt ist. In nur elf Jahren – zwischen 1462 und seinem Tod 1473 – hat Nicolaus von Leiden mindestens sieben Großaufträge für verschiedenste Städte erledigt. Diese sind durch Urkunden oder Inschriften verbürgt. Wahrscheinlich waren es noch viel mehr Skulpturen in Holz und Stein, aber Bildersturm, Krieg und Feuersbrünste haben viele der empfindlichen Kunstwerke vernichtet.

WAS IST DAS FÜR EINE ZEIT, DER NICLAUS VON LEIDEN SEINEN STEMPEL AUFDRÜCKT Etwa ab 1450?

Einige Stichworte müssen hier genügen: Johannes Gutenberg erfindet 1445 den Buch-

druck mit beweglichen Lettern in Mainz, 1450 erscheint das Konstanzer Messbuch. Freiburg im Breisgau eröffnet 1457 eine Universität, eine der ältesten auf deutschem Boden. Jean Mentelin druckt 1460 in Straßburg die erste lateinische Bibel. In den größeren Städten des deutschen Reichs, in Strassburg, Ulm und Freiburg, sind Patriziat und Bürgertum zu Reichtum, Macht und Einfluss gekommen. Ebenso wie Fürsten und Klerus baut sich auch die Bürgerschaft aus eigenen Mitteln in etlichen Städten Münster. Reiche Fernhändler, Schiffer, Bankiers und vermögende Bürger beauftragen die besten Künstler mit Grabanlagen und Kapellen, die vor allem eines bewirken sollen: den wirtschaftlich erfolgreichen Bürgern langen Nachruhm zu garantieren – eine Form der Erinnerung durch die Nachwelt, die bislang dem Adel vorbehalten war.

Welche Mitbewerber hatte Nicolaus von Leiden? Der bedeutendste Bildhauer ist Hans Multscher aus Ulm³. Aber Multscher war eine Generation älter. Seine Kunstauffassung lässt sich gut an dem Entwurf für das Grabmal Herzog Ludwig den Gebarteten von Bayern-Ingolstadt ablesen (Abb. 2)⁴. Es datiert aus dem Jahr 1435. Multscher ist sehr modern und zugleich noch den alten Formeln verhaftet: Modern ist das Bemühen um eine realistische Schilderung des menschlichen Körpers: Brustkorb, Knie, Adern an Christi Armen. Der formelhaften älteren Kunst verhaftet sind indes die Fußwunden, die schematischen Engelsgesichter und das stereotype Antlitz von Gottvater. Dieser Vergleich lässt erkennen, dass Nicolaus in seiner Generation keinen erkennbaren Gegenspieler hat; keiner der gleich stark ist, was Erfindung und Verlebendigung der überlieferten Formensprache betrifft.

Zurück zur Frage nach der Zeit, in der Nicolaus arbeitet: Die katholische Religion bestimmt den Alltag wie den Festtag der Menschen, der Reichen wie der Armen. In religiösen Schauspielen und in der Traktatliteratur dreht sich alles um den Menschen, seine Gefühlswelt und sein Nacherleben jener Leiden, die Christus und Maria auszustehen hatten, um das Heilswerk in Gang zu setzen. Italien ist Mitte des 15. Jh. schon weiter. Südlich der Alpen hat bereits ein neues Zeit-

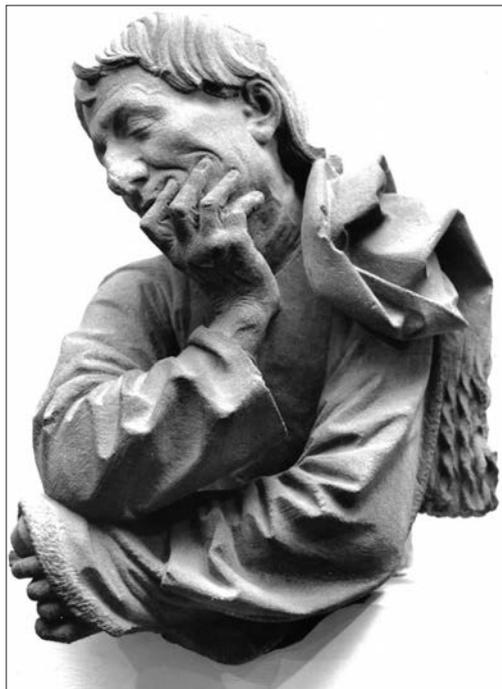


Abb. 3: Die Forschung geht bei diesem Porträt von einem Selbstbildnis aus. Sein Aufbau veranschaulicht den kreisenden Prozess des Denkens.

alter angefangen: die Renaissance. In ihr ist der Mensch das Maß aller Dinge. Nördlich der Alpen, im Deutschen Reich, setzt die letzte Phase der Spätgotik ein. Aber auch hier wird der Mensch immer wichtiger. Er wird erforscht und von den Künstlern mit unterschiedlichem Erfolg abgebildet. Dieses Interesse am Natürlichen ist die große Chance, die Niclaus von Leiden nutzt.

Niclaus von Leiden ist der Entwicklung hin zum echten Abbild mit Meilenstiefeln vorangeschritten. Dass es ihm immer auch um die psychologische Ausdeutung einer Person ging, stellt sein Epoche machendes Selbstbildnis mit Macht klar (Abb. 3)⁵. Niclaus erzählt da mit seinem äußeren Erscheinungsbild auffällig viel über seine innere Haltung. Denn er baut das Selbstbildnis als Künstler über einer Spirale auf. Wir kommen später noch einmal darauf zurück. Warum ist es ein Künstlerbildnis? Eindeutig ablesbar an dem Zirkel oder Meißel in der Hand – leider aber abgebrochen. Nichts könnte das schöpferische Grübeln und kreative Kreisen um eine künstlerische Vorstellung



Abb. 4: Das Kreuzifix zum Gedächtnis an Hans Ulrich stand ursprünglich auf dem Alten Friedhof in Baden-Baden.

Foto: Archiv der Autorin

besser veranschaulichen als die Spirale. Auch die fein differenzierten Oberflächen verdienen Aufmerksamkeit. Niclaus setzt das Wollgewand ab vom Pelzbesatz und einem feinen Unterhemd, das am Hals zu sehen ist. Das dicke Haar ist anders strukturiert als die Troddeln des Überwurfs, die Haut im Gesicht anders als am Handgelenk.

1467 vollendet Niclaus von Leiden das Grabmal für Hans Ulrich in Baden-Baden (Abb. 4.). Es war für den Alten Friedhof bestimmt und steht seit vier Jahrzehnten ebenso prominent wie sicher im Chor der katholischen Stiftskirche. Vor einigen Jahren hat die Verfasserin in ihrer Doktorarbeit festgestellt, dass der Bildhauer Niclaus von Leiden einem neuartigen Bildkonzept folgt.⁶ Die Holz- und die Steinskulptur ist ein statisches Medium, anders als etwa eine mechanische betriebene astronomische Uhr, auf der sich Figuren drehen können. Dennoch schafft es Niclaus, in Holz und Stein Bewegungsabläufe zu erfassen, sich schnell ändernde Zustände zu schildern und für die Figurenaussage furchtbar zu machen.

An Hand von fünf Thesen zum Baden-Badener Kruzifix soll diese Feststellung erläutert und abschließend in den Kontext mit anderen Meisterwerken von Niclaus gestellt werden. Zunächst ist der Gesamtaufbau in Augenschein zu nehmen: Das mächtige Kreuz steht über einem zweistufigen Sockel und einem Felsenkranz. Der Künstler hat das offenporige Gestein in seiner rauen Beschaffenheit ganz deutlich vom übrigen Kruzifix abgesetzt. Maden und Würmer, mehrere Schädel und etliches Gebein kennzeichnen den Ort als Golgatha, den Begräbnisplatz Adams. Für die Gläubigen im 15. Jahrhundert war die Botschaft eindeutig zu lesen: Christus, der neue Adam, sühnt als *Agnus Dei* die Schuld des ersten wie aller folgenden Menschen. Mit der Erkenntnis, dass Niclaus von Leiden mit großem Können stets die verschiedenen Oberflächen-Wirkungen zu unterscheiden wusste, hält man bereits einen Schlüssel zum Verständnis seines Werks in Händen.

THESE 1: CHRISTUS ALS MENSCH

Niclaus gibt den mit drei Nägeln angehefteten Kruzifixus als soeben Verstorbenen wieder, der Folter zu erliden hatte (Abb. 5). Der gesamte Körper ist derart gespannt, dass sich die Rippen einzeln abzeichnen. Die Schultern sind ausgekugelt, weil sie extrem auseinandergezerrt wurden. Die Knie sind vollständig durchgedrückt, die Fußgelenke brutal überdehnt, denn es war starker Zug notwendig, um die Füße im unteren Bohrloch zu fixieren. Diese Details waren dem Kirchgänger zur Entstehungszeit des Kruzifixus geläufig. Sah er doch in den Passionsspielen, den Vorläufern des Theaters, genau dieses dramatisch ausgebreitet. Bei genauerer Betrachtung der unteren Beinpartie entsteht der Eindruck, die in die Länge gezogenen Beine hingen schlaff am Rumpf. Der Mensch Christus scheint also gefoltert und tot zu sein. Aus Misshandlung und brutaler Überdehnung resultieren aber auch Muskelkrämpfe, die die Innenseiten der Oberschenkel und Waden zu verhärten scheinen. Christus ist also nicht tot.

Diese Ambivalenz von tot und lebendig, die sich in den Beinen andeutet, legt der Bild-



Abb. 5: Niclaus von Leiden schildert Christus als leidenden Menschen und zugleich als unverwundbaren Gottessohn.

Foto: Archiv der Autorin

hauer, wie zu zeigen ist, dem gesamten Bildkonzept des Kreuzes zugrunde.

Minuziös schildert Niclaus von Leiden die Oberflächen. Warum? Weil er den Betrachter zur *compassio*, zum Mitleid, bewegen möchte: Die Durchbohrung der Handteller mit starken Nägeln treibt das Blut in die Finger. Sie werden dick. Niclaus gibt sie geschwollen wieder. Denn 1467 kniet der Gläubige nieder und meditiert die vier Wunden an Christi Leib. Er versetzt sich in Gebeten und Erinnerungen an literarische Vorlagen mit allen Details auseinander. Noch eine Oberfläche fällt auf: Die Beinpartie ist von einem Aderngeflecht überzogen. Es ist nicht ornamental schematisch aufgefasst, wie es ältere Künstler gern taten, sondern offensichtlich dem Leben abgeschaut. Das könnte eine Reverenz sein an den Auftraggeber, der ja Bader und Chirurg war.

Und noch ein Detail, das die Gesamtaussage unterstreicht: Christi lockiges Haar (Abb. 6) hat sich auf dem peinigenden Weg nach Golgatha durch Schweiß und Staub zu-



Abb. 6: Die tief unterschrittene Dornenkrone ist ein Meisterwerk der spätgotischen Bildhauerkunst.

sammengeklebt. Das erzählt Niclaus mit, wenn er das Haar nur in groben Strähnen auf die Schulter fallen lässt. Niclaus interpretiert hier, nur in der Nahsicht erkennbar, den Gottessohn als leidenden Menschen.

THESE 2: CHRISTUS ALS GOTT

Christi zweite Gestalt als unverletzlicher Gottessohn zeigt sich dem Betrachter vor allem aus der Ferne (Abb. 5). Den Typus des unverletzlichen Gottessohnes nennt die Kunstgeschichte *Christus triumphans*.

Das Bild des *Christus triumphans* manifestiert sich hier in der aufrechten Haltung und der geschlossenen Silhouette. Der Körper des Gekreuzigten hängt nicht mehr schwer lastend mit angewinkelten Beinen, wie wir vorhin bei Multscher gesehen haben. Christi Rumpf „schwebt“ förmlich vor dem simulierten Holzkreuz wie ein Kreuzzeichen. Sieht man von der Seitenwunde ab, hinterlässt auch der Oberkörper nur bedingt den Eindruck einer gemarterten, leblosen Körperpartie:

Die Bauchhöhle ist stark eingezogen, der Brustkorb in Gegenrichtung ausgedehnt. Diese

Abfolge von konkav und konvex bei gleichzeitiger Ausbildung einer starken Taille verleiht Christi Rumpf ein Eigenleben, das an den Atmungsvorgang erinnern könnte, wenn es sich nicht um einen Sterbenden handelte. Den mäßig steil ausgestreckten Armen und dem durch Muskelkontraktion verlebendigten Brustkorb haftet nichts lastend Passives an. Vielmehr wirkt der Kruzifixus wie ein *Salvator* – ein Heilbringer und der ist natürlich würdig und triumphal der irdischen Pein und Schwerekraft enthoben. Halten wir fest: Niclaus stellt Christus dar – zugleich als Mensch und als Gott.

THESE 3: CHRISTUS ALS LEBENSBAUM

Nicht allein die Skulptur gewordene Antithese vom *gekrenzigten* und zugleich *unsterblichen* Körper macht den künstlerischen Rang des Grabmals für Hans Ulrich aus. Auch die Ausbildung des Kreuzes als Lebensbaum, als *lignum vitae*, unterstreicht Christi Doppelnatur. Niclaus kennzeichnet nämlich die Kreuzbalken als Baum, ja als Lebensbaum: durch Astansätze, schrundige Rinde, Schwundrisse und wellige Kontur. Nur die Enden des toten Holzes erwachen zu neuem Leben. Warum aber nicht der ganze Stamm, wie es der Typenschatz vorsah? Die Erklärung: Das Interesse dieses Bildhauers richtet sich in all seinen Skulpturen auf Momente, die nur kurz andauern, bevor sie sich wieder verändern und eben nicht auf die eingefrorene Pose, wie sie andere Bildhauer formulieren, oder einen Zustand der Vollendung. Das austreibende Holz visualisiert somit jenen Prozess, in dem sich der Fleisch gewordene Gottessohn im Augenblick des Todes als *göttlicher Logos* offenbart. Niclaus lässt den Betrachter teilhaben an einer sehr komplexen theologischen Vorstellung. Er versinnbildlicht die Dualität von Gott und Mensch, indem er Christi *Zweinaturen* symbolisch mit der Revitalisierung des Kreuzes andeutet: genau in dem Moment, in dem der Mensch Christus stirbt, werden die Holzbretter wieder zu einem *echten* Baum. Sie runden sich und bilden eine Rinde aus, weil der Tote nicht irgendein toter Schächer ist, sondern der Messias.



Abb. 7: Prachtvoll und hoch stehen die dicken Locken der sogenannten Dangolsheimer Muttergottes. Das Jesuskind spielt Verstecken mit dem Betrachter.

Heute nennen wir so eine Bildauffassung prozesshaft. 1467 ist sie extrem modern. Denn sie befriedigt das mittelalterliche Schaubedürfnis perfekt. Das beweist die große Nachfolge, die Mechthild Ohnmacht erforscht und 1973 publiziert hat. Niclaus' *gestreckter Dreinagel-Typus*, so katalogisieren die Kunsthistoriker diesen Typus des Gekreuzigten, war in Kreisen des gehobenen Bürgertums und der Kleriker dann aber bis ins Barock-Zeitalter beliebt und vorbildhaft, etwa in den gemalten Christusfiguren von Rubens (1577–1640) oder den kleinen und monumentalen Skulpturen von Georg Petel (1601–1633).

THESE 4: MASSARBEIT FÜR DEN AUFTRAGGEBER

Der Auftraggeber des theologisch komplexen und künstlerisch anspruchsvollen

Kreuzes war der Bader und Wundarzt Hans Ulrich († 1492), der bei Karl I., Markgraf von Baden (1453–1475), in Diensten stand. Ein gefiederter Pfeil auf dem Wappen identifiziert den Hofmann. Der Wappenschild ist am Sockel täuschend echt mit einem Lederriemen an einem imaginierten Nagel aufgehängt. Hans Ulrich, genannt der „Scherer“, unterstand die Leitung der Bäder in der Kurstadt Baden-Baden⁷. Er war durch Fleiß und Vermögen zu Ansehen gekommen. Er förderte – ganz nach höfischem Vorbild – die Künste. Unter seinen Stiftern ragt Niclaus' Grabkreuz durch künstlerische Leistung heraus. Wie aber könnte der badische Arzt den allseits gefragten Straßburger Künstler kennen gelernt haben? Vermutlich durch die Verwandtschaft seines Dienstherrn, des Markgrafen von Baden. Karl I. war mit Kaiser Friedrich III. verschwägert. Somit ist nicht auszuschließen, dass Ulrich durch den badischen Hof oder dessen Wiener Gäste von Ruhm und Können des Bildhauers Niclaus von Leiden erfährt und sich dazu entscheidet von diesem bedeutenden Künstler sein Grabmonument errichten zu lassen.

In der Malerei kennen wir zahllose Beispiele für porträtierte Stifter, die an der unteren Bildkante knien in einer von Ihnen gestifteten Tafel mit religiösem Inhalt. Solch eine individuelle Ausrichtung auf den Besteller gibt es in der Gattung Skulptur nur selten. Möglicherweise kann man aber in den Totenschädeln ohne Unterkiefer mehr erkennen – als ein Symbol für Adam und seine Schuld.

Man ist fast geneigt, die Häufung der Schädel mit dem Beruf des Stifters Hans Ulrich in Verbindung zu bringen. Als Bader und Wundarzt hatte dieser sich beruflich mit Anatomie und Chirurgie befasst, bevor er durch Christi Erlösungstat von der Erbsünde befreit zu werden hoffte. Dennoch: der Totenschädel war im 15. Jahrhundert kein Symbol für einen Bader-Chirurgen. Dieser Berufsstand wurde üblicherweise mit der Baderstange oder Amputations-Instrumenten dargestellt. So bleibt die detailgenaue Nachbildung von Muskeln und Adern vielleicht die einzige Anspielung auf den historischen Auftraggeber.



Abb. 8: Die schöne junge Frau aus dem Straßburger Kanzleifenster zieht die Blick des bärtigen Mannes magisch an. Beide scheinen sich aufeinander zuzubewegen.

THESE 5: NACHAHMUNG UND VERRÄUMLICHUNG

Die zentralen Elemente in Niclaus' Bildkonzept

Niclaus von Leiden bearbeitet den Stein- oder Holzblock stets so, dass nicht allein die Figur, sondern auch der sie umgebende Raum wiedergegeben wird. Bei Standfiguren wird der umgebende Raum dargestellt durch die Art, wie das Gewand drapiert ist. Bei der Dangolsheimer Muttergottes⁸ (Abb. 7) umhüllt ein weiter Mantel den zierlichen Madonnenkörper. Durch die aufwendige Mantelschale wird Maria als Figur präsenter und würdiger. Die hoch aufgetürmten Locken unterstreichen diesen Effekt. Wie aber stellt man dem Umgebungsraum dar bei Halbfiguren an einem Fenster? Für die Neue Kanzlei von Straßburg (Abb. 8) hat sich Niclaus wieder etwas Besonderes ausgedacht. Er lässt die schöne junge Frau und den sie bewundernden Alten Mann aus zwei Fenstern lehnen⁹. Und zwar so, dass sie sich zuwenden und dass sich Formen spiegelverkehrt entsprechen.

Bei einem Gekreuzigten jedoch steht der Bildhauer, der Raum schaffen will, vor großen Schwierigkeiten (Abb. 9). Er hat kein Gewand, er hat lediglich die Märtyrerkrone und das Lententuch. Die mächtige, aus dicken Ästen geflochtene Krone ist ein sensationelles Meisterwerk der spätgotischen Skulptur. Die raumgreifende Wellenbewegung der gegabelten Äste betont einerseits Christi Ausgezehrtsein. Andererseits erhöht sie den Verspotteten königlich. Wir haben hier also wieder schein-

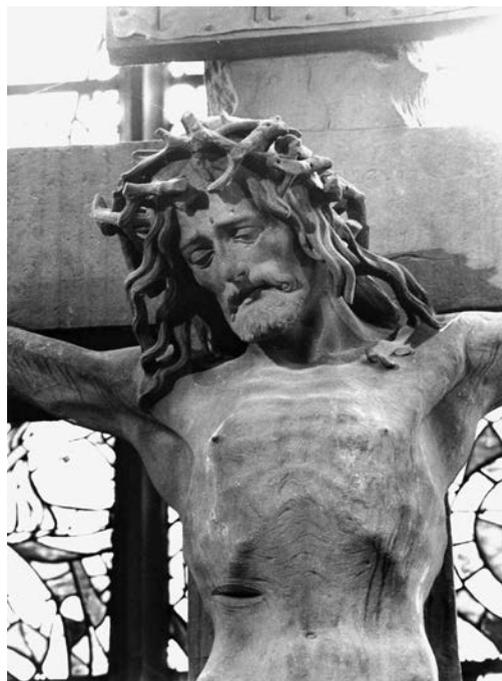


Abb. 9: Der Baden-Badener Kreuzifixus ist zugleich ein christus triumphans und ein christus dolorosus.

bar Widersprüchliches, das der Bildhauer für seine Aussage nutzt. Ebenso wie Niclaus die Haarpracht der Dangolsheimer Muttergottes mit den hoch stehenden Locken aus dem Holz schnitzt, meißelt er die Spiralform der freistehend gearbeiteten Äste. Die Schatten fangende Dornenkrone stellt ein technisches Bravourstück dar. Leider fehlen inzwischen die später eingesetzten Dornen, doch die Bohrlöcher sind noch auszumachen.

Ist das hoch flatternde Lententuch eine Erfindung von Niclaus? Wohl kaum. Schon der Maler Rogier van der Weyden ließ in seinen vorbildhaften Gemälden das Lententuch hoch flattern. Die Aufwärtsbewegung beider Stoffteile unterstützt den Eindruck, Christus habe die Marter der Kreuzigung überwunden und verlasse den Ort seiner irdischen Peiniger. Bibelfeste Leser kennen die Grundlage dieser bildnerischen Idee: Unter den Evangelisten beschreibt nur Matthäus im Kapitel 27,51 ff wie in Christi Todesstunde die Erde bebt, Felsen zerreißen und Gebein der Heiligen aufersteht.

Im Titulus, dem Zettel, auf dem die Römer den König der Juden verspotten, beweist



Abb. 10: Das Lententuch flattert nach oben als wär's ein feiner Leinstoff.

Niclaus von Leiden seine Nachahmungskunst abermals (Abb. 5). Knittrig, an den Ecken bestoßen und nach oben gewellt, so schildert er das Pergament. Viele Nägel fixieren die dünne Schicht auf dem Querbalken des Kreuzes. Egal ob Tuffstein, Haut, Stoff oder Pergament – Niclaus schafft es, die unterschiedlichen Oberflächenqualitäten sichtbar zu machen.

Warum legt Niclaus so großen Wert auf perfekt ausdifferenzierte Materialien? Die Nachahmungskunst, die *Mimesis* – wie der Kunsthistoriker sagt, – ist Teil von Niclaus' Bildkonzept, das historisches Geschehen in den Alltagsgegenständen so überzeugend als möglich wiedergibt. Niclaus' Ziel ist: der Betrachter soll dem Künstler auch dann noch folgen, wenn die dargestellten Wahrheiten ausschließlich im katholischen Glauben zu verifizieren sind.

Niclaus von Leiden entscheidet sich nicht für den leidenden, getöteten Christus (*Cruzi-*

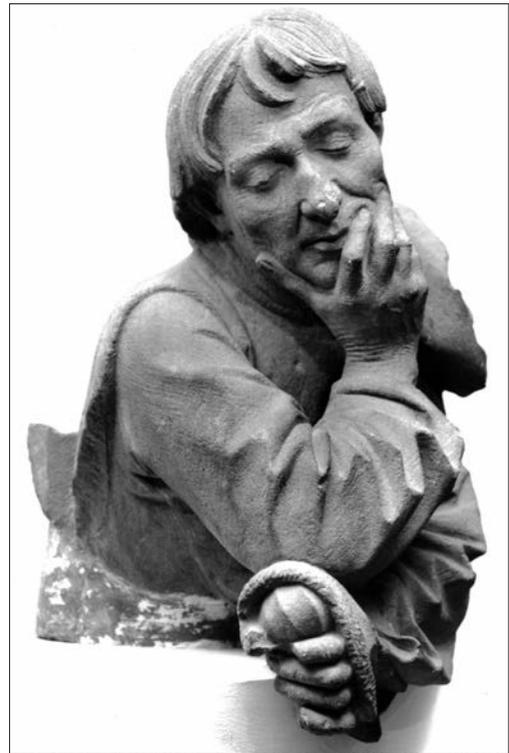


Abb. 11: Das Selbstbildnis bringt durch seine Komposition jeden Besucher im Straßburger Frauenhausmuseum dazu, es zu umschreiten.

fixus dolorosus) und auch nicht für den unverletzlichen, triumphierenden Gott (*Christus triumphans*). Er setzt vielmehr Christi Doppelnatur ins Bild und gestaltet diese unmittelbar als seine Vorgänger und Zeitgenossen. Dazu verschmilzt er beide Typen in einem Bild vom menschgewordenen Gottessohn. Die Bildsprache des verwundeten und getöteten irdischen Leibs ist verwoben mit der des unverletzlichen, unsterblichen, geistigen Leibs Christi. Je nach dem, ob der Betrachter Christi Wunden oder pulsierende Adern anschaut und meditiert, treten Schmerz oder Triumph deutlicher zu Tage. Das detailbewusste Studium des menschlichen Körpers, seiner Runzeln und Adern, das Niclaus zu perfekter Nachahmung (*Mimesis*) führt, hat zweierlei Funktion: Es befähigt den Bildhauer zur Gestaltung des geistigen, göttlich-schönen Leibes, und es garantiert dem Besteller, dem Bader und Chirurgen, der selbst über Kenntnisse in Anatomie verfügte, kollektives



Abb. 12: Epitaph des Straßburger Domherren Conrad von Busang, hier in einem Gipsabguss, der weniger beschädigt ist, als das Original im Straßburger Münster.

Gedächtnis aufgrund des Kunst-Werkes lange über seinen Tod hinaus.

BLICK INS GESAMTWERK Überall Bewegungsabläufe in Stein

Die Behauptung, einer Steinskulptur wie dem Baden-Badener Kruzifixus seien Bewegungsabläufe eingeschrieben, obwohl dieser Skulptur anders als einer astronomischen Uhr keine echte Mechanik innewohnt, ist durchaus provozierend. Verständlicherweise kann nach den bisherigen dürftigen Hinweisen auf das hoch flatternde Lententuch und die Kreuzenden, die gerade im Begriff sind, sich in einen Baumstamm zurück zu verwandeln, die Generalthese noch nicht überzeugen. Deshalb soll das vielleicht bedeutendste Werk der Alten Kunst in Baden-Baden, das Kruzifix aus der Stiftskirche, neben die großen Werke des Niclaus von Leiden gestellt und verglichen werden mit dem so genannten Busang-Epitaph¹⁰ und der Dangolsheimer Muttergottes.

Im eingangs kurz gezeigten Selbstbildnis hat Niclaus von Leiden (Abb. 11) genial das Abtasten einer künstlerischen Idee nach allen



Abb. 13–15: In der Dangolsheimer Muttergottes scheint Maria quasi in ihrem weiten Mantel zu tanzen, das Jesuskind zu spielen und sich zu bewegen.

Seiten hin zur Anschauung gebracht – und zwar durch die Spiralform der Komposition. Es ist die Spiralform, die den Betrachter dem Ausdruck der Nachdenklichkeit folgen lässt. Die Augen des Selbstportraits sind fast geschlossen. Wie Ideen im Künstler hin- und hergewälzt werden, vor und zurück, ohne Stillstand, so tastet sich auch der Betrachter an die Halbfigur heran. Von der linken Hand mit dem abgebrochenen Zirkel im rechten Winkel hoch über die Schulter, durch den rechten Oberarm, hinunter zum Ellbogen. Dann hinauf zur kelchförmig stützenden Hand bis zum Gedanken versunkenen Kopf – und wieder zurück. Die Skulptur ist so angelegt, dass jeder Betrachter sofort anfängt, um sie herumzulaufen. Niclaus hat in dieser Büste das Denken überzeugend als Prozess dargestellt. Die Künstler der Spätgotik konnten Gedanken nicht optisch darstellen. Das kam erst Jahrhunderte später mit dem Comic Strip und seinen Sprechblasen auf.



Abb. 14



Abb. 15

Alle anderen Fotos: Bodo Buczynski, Berlin

Auch die Vision vom Gespräch der Seele mit Gott ist etwas, was zwar in der Frömmigkeits-Literatur des Mittelalters breiten Raum einnimmt, aber schwer zu verbildlichen ist. Im Relief zur Erinnerung an den Straßburger Chorherrn Conrad von Busang (Abb. 12) geht Niclaus von Leiden weit über das hinaus, was üblich ist. Dem Bild der Gottesmutter stellt er

1. den Stifter gegenüber – und zwar auf Augenhöhe. Das ist eine enorme Aufwertung des Bestellers.
2. Lässt Niclaus seinem Auftraggeber Zärtlichkeiten des Jesuskindes zu Teil werden, die allenfalls den Heiligen Drei Königen gelten konnten, nicht aber Stiftern, die in der Regel devot zu Füßen der Muttergottes zu knien hatten. Da verändert Niclaus abermals die gängige Ikonographie zugunsten Busangs. (Ikonographie ist die Lehre von den Bildformen und den Bildinhalten).
3. Nimmt der Künstler in dem Epitaph vorweg, was sich eigentlich erst beim

Jüngsten Gericht entscheidet: Ob der Verstorbene zur Hölle oder in den Himmel fährt. Hier zelebriert Niclaus das über die Fingerkuppen-Streichen als persönliche Heilsgewissung durch das Jesuskind.

4. Das ganze raumgreifende Epitaph schildert just einen Moment des Übergangs, der Transition.

Busang betet, das können wir auf dem spiralig gewundenen Schriftband lesen: *ora prece pia pro me, virgo maria*. Auf deutsch: Setz Dich mit gottgefälliger Fürbitte für mich ein, Jungfrau Maria. Und noch während der Kirchenmann die fromme Fürbitte formuliert, erhören ihn bereits die Muttergottes und das Kind.

Alle vier Elemente zusammen führen zu einer enormen Aufwertung des Stifters und Auftraggebers. Die Würdigung von Madonna und Heilsbringer ist gleichzeitig eine selbstbewusst vorgetragene Feier des Stifters.

Auch mit der Dangolsheimer Muttergottes (Abb. 13) reizt Niclaus alle Möglichkeiten der Bewegungsschilderung aus. In der Muttergottes aus dem elsässischen Dorf Dangolsheim, die jetzt im Berliner Bode Museum zu bewundern ist, schildert Niclaus das Christuskind als quicklebendiges Baby. Ein Menschenkind spielt mit dem Gegenüber (mit uns) und mit dem Marienschleier Versteckspiel. Je nach dem wo der Betrachter steht, erblickt er das Kind jeweils in einer anderen Perspektive (Abb. 14, 15). Natürlich stellt Niclaus seine stupende Naturbeobachtung und die Wirklichkeitsschilderung eines zappeligen Kindes in den Dienst der Theologie. Das dralle Kind ist nicht nur ein genau beobachtetes Kleinkind, sondern im Kontext der Marienfigur auch eine Anspielung auf das Fleisch des Herrn, auf die Hostie. Der Schleier wurde im 15. Jahrhundert als Zeichen der Passion verstanden. Fromme Traktate erzählen ausführlich von Mariens Schmerz nach der Geißelung: Da musste sie ihren Sohn nackt durch die Gassen gehen sehen. Sie nahm ihren Schleier ab und wand ihn ihrem Sohn um die Hüften. Damit sind wir wieder beim Gekreuzigten, seinem Lendentuch, und dessen fein gefältelter Materialität, in die in Baden-Baden der Wind fährt. Nichts kommt bei so einem Meisterwerk von ungefähr. Jedem Detail gehen tiefe theologische Begründungen voraus und ein intensives Studium der Menschen.

ZUSAMMENFASSUNG

Niclaus von Leiden ist der Bildhauer, dem es gelingt, Skulptur als scheinbar bewegte Bildwerke zu inszenieren. In Baden-Baden befindet sich eines der schönsten und komplexesten Großkreuze der Spätgotik. In diesem Kruzifix stellt Niclaus von Leiden:

1. Christus dar als gefolterten Menschen und zugleich
2. als Gottessohn, der den Tod überwindet.
3. Es beschreibt Christus als Lebensbaum und feiert
4. den Bader-Chirurgen als Arzt und Kunstkennner.

5. Der Künstler stellt diesseitige Details so genau nach, damit der Betrachter auch das noch glaubt, was man nicht beweisen, sondern nur glauben kann.

Das Kruzifix in der Stiftskirche Baden-Baden ist ein absolut herausragendes Kunstwerk. Es lohnt sich, Gesamtwirkung und Feinheiten bei nächster Gelegenheit zu betrachten – am besten mit dem Fernglas. Wie die Menschen im Mittelalter – mit viel Zeit, um all die zahlreichen Details und Anspielungen auf sich wirken zu lassen.

Anmerkungen

- 1 Vortrag gehalten im Rahmen des Festprogramms „500 Jahre Stadtverordnung Baden-Baden 1507–2007“ am 27. 9. 2007 im Stadtmuseum Baden-Baden.
- 2 Kurzfassung Kapitels „Bildkonzepte. Das Kruzifix in Baden-Baden“: in Schreiber Susanne, Studien zum bildhauerischen Werk des Niclaus (Gerhaert) von Leiden, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004, 58–70.
- 3 Das Geburts- und Sterbedatum von Hans Multscher sind unbekannt. 1437 wird er in den Ulmer Steuerlisten als Hausbesitzer geführt.
- 4 Bayerisches Nationalmuseum, München.
- 5 Frauenhausmuseum, Straßburg.
- 6 Schreiber Susanne, Studien zum bildhauerischen Werk des Niclaus (Gerhaert) von Leiden, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004.
- 7 Siehe dazu das Kapitel: Badekultur in der Ausstellung „Unnser Forderst und Fürnemst Statt Baden“ im Stadtmuseum Baden-Baden, 2007.
- 8 Bode-Museum, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
- 9 Rekonstruktion der ursprünglichen Situation mit Gipsabgüssen in der Skulpturengalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
- 10 Straßburg, Münster, nördliche Seitenkapelle.

Anschrift der Autorin:
Dr. Susanne Schreiber

Handelsblatt
Redaktion Kunst und Kunstmarkt
Kasernenstraße 67
40213 Düsseldorf