

Krista Andreson

DER SCHÖNE CHRISTUS  
AUS ST. KATHARINEN (KADRINA).  
ERGÄNZUNGEN ZU DEN KUNSTKONTAKTEN  
DES GEBIETS DES DEUTSCHEN ORDENS IN  
DER ERSTEN HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS

Im Langhaus der Kirche zu St. Katharinen, die in Lääne-Virumaa (West-Wierland) gelegen ist, an der Wand über dem Triumphbogen befindet sich eine lebensgroße Figur des Gekreuzigten. Als der Professor für Kunstgeschichte an der Universität Dorpat (Tartu), Sten Karling, seine Monographie, die die Holzskulpturen und die Altarretabeln des mittelalterlichen Estlands behandelte, schrieb, war das Kruzifix aus St. Katharinen mit zahlreichen, zum Teil ziemlich dicken Schichten von Kalkfarbe bedeckt,<sup>1</sup> zur Reinigung der Skulptur kam man erst in den sechziger Jahren. Laut dem bis heute akzeptierten Standpunkt "gehört der Meister, der das Kruzifix von St. Katharinen angefertigt hat, derjenigen Schule der Holzschneider an, die in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts auf dem Gebiet des Unterlaufs des Rheins vorherrschend war".<sup>2</sup> Bei einer näheren Betrachtung des Gekreuzigten von St. Katharinen muss das hohe Niveau der Kunst der Schnitzerei des Werkes und die charakteristische Darstellungsart anerkannt werden, was auf eine frühere Herstellungszeit hinweist, als bis jetzt angenommen, und wahrscheinlich auch auf eine andere geographische Herkunft.

---

<sup>D</sup>as Erscheinen des Artikels wurde von der Europäischen Union aus dem Sozialfond der Europäischen Union und vom Projekt des Estnischen Wissenschaftsfonds ETF 7744 unterstützt.

<sup>1</sup> Sten Karling, *Medeltida träskulptur i Estland* (Stockholm: Kungliga vitterhets historie och antikvitets akademien, 1946), 231–233, Ill. 238, 239.

<sup>2</sup> Mit den Standpunkten Sten Karlings erklärt sich auch Villem Raam einverstanden: *Gooti puuskulptuur Eestis* (Tallinn: Kunst, 1976), 69.

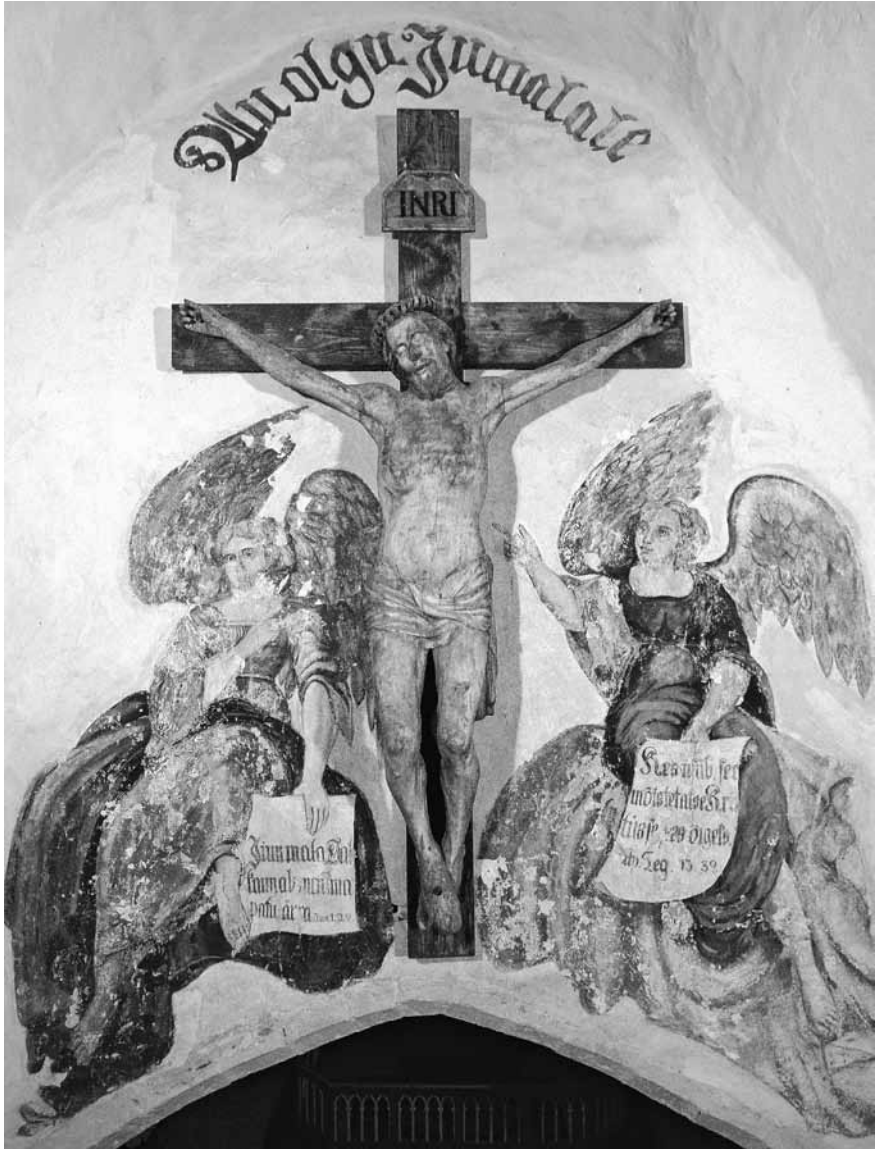


Abb. 1. Das Kruzifix aus der Kirche St. Katharinen. Foto von Peeter Säre.

Das Ziel der folgenden Übersicht ist es, das Kruzifix von St. Katharinen wieder in den Mittelpunkt der Forschung zu rücken. Dabei wird die Aufmerksamkeit auf die bei der Skulptur eingesetzten Motive und die Verbreitung des Formrepertoires gelenkt sowie vor dem Hintergrund

der Fragen, die mit dem Erschaffen des Werkes verbunden sind, ein flüchtiger Blick auf das Thema der Produktion und der Verbreitung der Kunst im Ostseeraum in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geworfen.

## BESCHREIBUNG UND DIE DARSTELLUNGSART DES KRUZIFIXES VON ST. KATHARINEN

Die lebensgroße Figur Christi aus Lindenholz<sup>3</sup> ist vollplastisch geschnitzt – der Körper und der Kopf aus einem Stück, dem die Arme mit Zapfen angeschlossen wurden. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurde die Figur von hinten ausgehöhlt und die dadurch entstandene Öffnung mit einer quadratischen Platte verschlossen, die vom Nacken bis bis kurz oberhalb des Lententuches reicht. Problematisch ist die Konstruktion der Füße: offenbar wurden bereits während der Fertigstellung der Skulptur der Ballen des linken Fußes und die Fersen der beiden Füße getrennt angeschlossen, Ausbesserungen und Ergänzungen, zum Teil im 20. Jahrhundert, wurden auch an den Verbindungsstellen beider Füße durchgeführt. Die originale Polychromie der Skulptur war offensichtlich bereits vor dem Zweiten Weltkrieg dem Verfall anheimgefallen, erhalten geblieben war eine dicke Schicht der Kalkfarbe, die in den sechziger Jahren im Laufe von Säuberungsarbeiten entfernt wurde. Auf der überwiegend bis zum Holz entblößten Fläche ist nur an vereinzelten Stellen die Originalgrundfarbe erhalten geblieben und stellenweise auch Spuren der ursprünglichen Polychromie.<sup>4</sup> Auf den Hinzufügungen aus einer anderen Holzart an den Zehen des linken Fußes, an den Fingerspitzen beider Hände und im zentralen Bereich des Lententuches fehlen die Reste der Grundfarbe und sie weisen auf spätere Restaurierungsarbeiten hin.

Die Körperhaltung Christi ist an dem Kreuz streng gerade, die Beine sind in den Knien leicht gebeugt, die Arme v-förmig ausgestreckt und der Kopf ist leicht Richtung der rechten Schulter geneigt. Das knappe Lententuch wird durch einen Stoffzipfel, der von der linken Hüfte herunter bis zur Kniekehle reicht, und durch sich zentral zusammenziehende

<sup>3</sup> Die Höhe der Figur beträgt ungefähr 165 cm, siehe Raam, *Gooti puuskulptuur Eestis*, 69. Die folgenden Beobachtungen sind *in situ* durchgeführt worden, ohne die Skulptur von der Kirchenwand zu demontieren.

<sup>4</sup> Zum Beispiel das blassrosa Inkarnat auf den Schenkeln der Statue und an den Verbindungsstellen der Füße. Eine umfangreichere Übersicht über den Erhaltungszustand der originalen Polychromie könnte durch das Demontieren der Skulptur erzielt werden.



Abb. 2. Das Kruzifix aus der Kirche St. Katharinen. Foto von A. Alla, 1961 (*Kunstimälestised Rakvere rajoonis. Kadrina kirikus ja kirikuaias. Üldmaterjalid*, Archiv des Denkmalamtes, 4-10/7, I Bd.).

Abb. 4. Das Kruzifix aus der Kirche St. Katharinen, die Ansicht von der rechten Seite. Foto von Krista Andreson.

Abb. 3. Das Kruzifix aus der Kirche St. Katharinen, Detail. Foto von Peeter Säre.

Abb. 5. Das Kruzifix aus der Kirche St. Katharinen, Detail. Foto von Krista Andreson.



Abb. 6. Das Kruzifix aus der Kirche St. Katharinen, Detail. Foto von A. Alla, 1961, Archiv des Denkmalamtes.

Abb. 8. Das Kruzifix aus der Kirche St. Katharinen, Detail. Foto von Peeter Säre.

Abb. 7. Das Kruzifix aus der Kirche St. Katharinen, Detail. Foto von A. Alla, 1961, Archiv des Denkmalamtes.

Abb. 9. Das Kruzifix aus der Kirche St. Katharinen, Detail. Foto von Peeter Säre.

Abb. 10. Das Kruzifix aus der Kirche St. Katharinen, Detail. Foto von A. Alla, 1961, Archiv des Denkmalamtes.

Falten charakterisiert. Die Dornenkrone wird durch parallele Windungen dargestellt, von den ursprünglich zur Krone gehörten Zweigen sind einzig die Zapfenlöcher erhalten geblieben. Die Haare Christi wölben sich über das detailliert geschnitzte linke Ohr und fallen hinter den Rücken, wobei sie die Schultern entblößen. Von der homogenen Haarpracht sondert sich eine vereinzelte gewellte Locke über der linken Schläfe ab. Den mit ähnlichen gewellten Strähnen dargestellten Backenbart verzieren am Kinn zwei sich ornamental zusammendrehende Strähnen. Als bemerkenswert erscheint, dass der Kopf Christi asymmetrisch dargestellt worden ist – das Ohr und die Haarsträhne an der Schläfe sind nur links vom Gesicht ausgeschnitzt, rechts fehlen sie. Über die möglichen Gründe einer solchen Darstellungsweise wird weiter unten die Rede sein. Eine besondere Aufmerksamkeit ist den Details der Darstellung des Körpers des Gekreuzigten zugewandt worden – die Hautfalten in den halboffenen Handflächen, unter den Fußsohlen, an den Knien und den verschränkten Füßen, tiefe Furchen am Hals, die Adern und die Sehnen an den Händen und Füßen, die Falten in der Umgebung der Augen und am Nasenrücken, die Zähne, die scheinen aus dem geöffneten Mund hervor usw. Christus ist während seines so genannten letzten Lebensmoments dargestellt worden, den Mund leicht geöffnet, die Augen fast geschlossen.

#### FRÜHERE STANDPUNKTE

Die Ansicht Sten Karlings, dass „der lyrische Charakter und die klassisch schönen Züge“ des Kruzifixes von St. Katharinen dieses mit der rheinischen Kunst vom Ende des 15. Jahrhunderts verbinden, basiert auf einem stilkritischen Vergleich mit dem lebensgroßen Gekreuzigten aus der Kirche Groß St. Martin in Köln und mit der zentralen Figur des Kreuzigungsreliefs aus der Kirche St. Kunibert in Köln. Beide Beispiele werden gemäß den letzten Untersuchungen auf den Anfang des 16. Jahrhunderts datiert und mit der Werkstatt von Tilman van der Burch in Verbindung gebracht, der zu diesem Zeitraum der zentrale

Meister Kölns war.<sup>5</sup> Während Sten Karling den „etwas realistischeren“ Eindruck der Skulpturen des Rheinlandes anerkannte, fand er nähere Ähnlichkeiten zu diesen Beispielen vor allem in der Darstellung des Lententuches und der Dornenkrone, aber auch in der Stellung des Torsos und der Beine. Die Golgathafiguren stellten die zentralen Objekte der Produktion dar, die mit dem Meister Tilman verbunden war, in Köln und in der näheren Umgebung sind mehrere um das Jahr 1500 angefertigte Beispiele erhalten geblieben. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Kruzifixen besteht im Fehlen der für den Gekreuzigten von St. Katharinen spezifisch charakteristischen Motive, wie die Hautfalten und die runzelige Halsgegend, das detailliert geschnitzte Ohr mitsamt der gewellten Haarsträhne an der Schläfe oder der ornamental stilisierte Bart. Die betonte Rippengegend, die „unruhige“ Faltenstruktur des Lententuches, der schmerzvolle und asketische Gesichtstyp der Kölner Beispiele äußern charakteristisch für das Spätmittelalter das expressive und realistische Leiden. Im Falle des Kruzifixes von St. Katharinen ist der Aspekt des unmenschlichen Leidens nicht vorhanden, die Stimmung ist eher still und ruhig, aber mit Hilfe bestimmter Details wollte man den naturalistischen menschlichen Körper wiedergeben.<sup>6</sup>

#### DER „SCHÖNE“ VERSUS DER „REALISTISCHE“ STIL. KRUFIXE DER ERSTEN HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS AUF DEM GEBIET DES DEUTSCHEN ORDENS

Die beschriebene Kombination vom gezügelten Leiden und der Ornamentik auf der einen Seite sowie auf der anderen Seite von der naturalistischen Körperdarstellung weist auf die zum Ende des 14. und den Anfang des 15. Jahrhunderts über das gesamte Europa verbreitet gewesenen Tendenzen hin, die in unterschiedlichen Abhandlungen und Regionen mit Begriffen wie „die internationale Gotik“, „der schö-

<sup>5</sup> Das Relief der Kirche St. Kunibert ist auf die Jahre 1500–1505 datiert und das Kruzifix der Kirche Groß St. Martins wird mit der Stiftung des Kölner Bürgermeisters Johann Aich im Jahre 1509 in Verbindung gebracht, siehe Reinhard Karrenbrock, „Kölner Bildschnitzerwerkstätten des späten Mittelalters (1400–1540)“, *Die Holzskulpturen des Mittelalter II: 1400 bis 1540. Teil 1: Köln, Westfalen, Norddeutschland* (Köln: Museum Schnütgen, 2001), 9–79, hier 33, 52.

<sup>6</sup> Über die Begriffe des Realismus und des Naturalismus in der Kunsttheorie siehe Boris Röhr, *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus: historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen* (Hildesheim; New York: G. Olms, 2003).

ne Stil“, „der weiche Stil“ usw. in Verbindung gebracht worden sind.<sup>7</sup> Im Folgenden wird nicht auf die Problematik der Stilbegriffe und der Termini eingegangen.<sup>8</sup> Unter den zahlreichen ikonographischen Themen, die in der Plastik dieser Periode verbreitet gewesen waren, würde ich aber die im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, offensichtlich von der böhmischen Kunst ausgehende „schöne Pietàs“ (sgn. Vesperbilder) hervorheben.<sup>9</sup> Prag stellte in der unter Betracht stehenden Periode das größte Kunstzentrum Mitteleuropas dar und die dortige Produktion, auch die als Exportartikel beliebten „schönen Pietàs“, beeinflusste wesentlich das Formrepertoire der Werkstätten der Nachbarländer.<sup>10</sup> Das einzige erhalten gebliebene Beispiel diesen Typs aus dem mittelalterlichen Livland ist die aus der Jakobskirche in Riga stammende Pietà aus Sandstein im Lettischen Nationalen Historischen Museum (*Latvijas Nacionālais Vēstures muzejs*),<sup>11</sup> die zwar keinen Anspruch auf eine nähere stilistische Verwandtschaft mit der Skulptur von St. Katharinen erhebt, sie bietet aber einige Vergleichsmomente im Bezug auf die Motive, die im Laufe dieser Periode verbreitet waren. Christus wird in der Komposition der „schönen Vesperbilder“ oftmals mit einem keilartigen zweisträhnigen Vollbart, mit geschlossenen Augen, mit einer Zahnreihe, die im halb-offenen Mund zu sehen ist, mit der ausgedehnten Haut an den Füßen und dem betonten Netzwerk der Adern an den Armen und Beinen dargestellt. An dieser Stelle sollte aber in Erinnerung behalten werden, dass

<sup>7</sup> Mit der Kunst „um das Jahr 1400“ hat man sich mit Interesse bereits am Ende des 19. Jahrhunderts beschäftigt, seit einer im Jahre 1962 in Wien stattgefundenen Ausstellung und dem Erscheinen des damit verbundenen Katalogs (*Europäische Kunst um 1400. Ausstellungskatalog*, Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates (Wien, 1962)), sind zahlreiche Untersuchungen erschienen, welche die Stilphänomene dieser Periode behandelten. Als Beispiele seien an dieser Stelle genannt: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400: europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, Bd I–V, hrsg. von Anton Legner (Köln: Museen der Stadt Köln, 1978, 1980); *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, hrsg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, Nr. 24 (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1990).

<sup>8</sup> Übersichtsartikel über das Thema hat Gerhard Schmidt verfasst: „Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven“, *International Gotik in Mitteleuropa*, 34–49; „The Beautiful Style“, *Prague. The Crown of Bohemia 1347–1437*, hrsg. von Barbara Drake Boehm und Jiří Fajt (New York, New Haven: Metropolitan Museum of Art, 2005), 105–111.

<sup>9</sup> „Vesperbild“, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. IV (Rom [u.a.]: Herder, 1990), 450–456; Robert Suckale, „Vesperbild“, *Lexikon der Kunst*, Bd. VII (Leipzig: Seemann, 1994), 615–616.

<sup>10</sup> Robert Suckale, „Über die Hinfalligkeit einiger historiographischer Konzepte und Begriffe zur Deutung der Kunst Böhmens“, *Kunst als Herrschaftsinstrument: Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, hrsg. von Jiří Fajt und Andrea Langer (Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2009), 27–43.

<sup>11</sup> Elita Grosmane, „Die Sandstein-Pieta aus der Jakobi-Kirche in Riga“, *Studien zur Kunstgeschichte im Baltikum*, Homburger Gespräche, Heft 18 (2003), 11–23.





Abb. 11. Das Kruzifix aus Vadstena, Foto von Lennart Karlsson, Projekt „Medeltidens bildvärld“, Schwedisches Historisches Museum.



Abb. 12. Das Kruzifix aus Vadstena, Detail. Foto von Peter Tängeberg (*Das „Schöne Kruzifix“ in Vadstena*, Abb. 4).

im Falle der Kombination mehrerer Einzelmotive miteinander ziemlich unterschiedliche Endergebnisse entstanden sind.<sup>12</sup>

Auch die dem Christus von St. Katharinen charakteristische Darstellungsart (aufrecht an dem Kreuz, die Beine in den Knien leicht gebeugt, Hautfalten an den Füßen und Sehnen an den Händen und Füßen, das kurze Lendentuch usw.) war unter den Kruzifixen, die um 1400 in Nordeuropa hergestellt wurden, weitverbreitet, sie kam sowohl

<sup>12</sup> Näher zum Thema: Gerhard Schmidt, „Vesperbilder um 1400 und der „Meister der Schönen Madonnen““, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXXI (1977), 94–114. Von den kürzlich erschienenen Abhandlungen: Helga Sciuire, „Die Jenaer Pieta“, *Bildwerke des Mittelalters in Jena* (Jena: Jena-kultur, 2008), 46–81. Dort auch eine frühere Historiographie.

im Rheinland<sup>13</sup> als auch in den Regionen an der Ostsee, zum Beispiel in Norddeutschland<sup>14</sup>, vor.

Im Gegensatz zu den „schönen Pietàs“ ist noch keine systematische Analyse der Kruzifixe dieser Periode vorgenommen worden, als das beste Beispiel im Ostseeraum sollte aber der Gekreuzigte aus der Klosterkirche zu Vadstena in Schweden genannt werden.<sup>15</sup> Charakteristisch für die lebensgroße Skulptur<sup>16</sup> ist eine sorgfältige und exakte Schnitzerei, der ornamentale Bart und die Haare sowie die bereits bekannten naturalistischen Details, dabei ist das naturnah geschnittene Ohr mitsamt der Haarsträhne an der Schläfe im Unterschied zum Christus von St. Katharinen aber symmetrisch an beiden Seiten des Gesichts. Bei einer näheren Betrachtung bemerken wir noch weitere Unterschiede, die wichtigeren von ihnen im Falle des Kruzifixes aus Vadstena sind eine größere Ornamentalität bei der Darstellung des Bartes, des Schnurrbarts und der Haare, die differenzierteren Falten am Nasenrücken, an der Stirn und um die Augen herum sowie ein deutlicher durchgearbeiteter Brustkorb und Taillenteil. Beide Werke gehen zwar vom gleichen Darstellungstyp aus, das Kruzifix aus St. Katharinen wirkt aber verallgemeinernder, sogar stilisiert; wenn der Christus von Vadstena für

<sup>13</sup> Über die Beispiele der aufrecht am Kreuz stehenden Darstellungsart in der Malerei des Mittelrheins um 1400 siehe Uwe Gast, „Painting in Mainz in the Period of the International Style: the Crucifixion in the Former Collegiate Church of St. Stephen“, *Mainz and the Middle Rhine Valley: Medieval Art, Architecture and Archeology*, ed. by Ute Engel and Alexandra Gajewski (Leeds: Maney Pub., 2008), 124–131. Zu den Beispielen in der Bildhauerei siehe R. Palm, „Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen in der Kölner Skulptur um 1390–1440“, *Kölner Domblatt* (1977).

<sup>14</sup> Als Beispiele aus Norddeutschland aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts würde ich das Kruzifix aus Nussbaumholz von Karby (Schleswig-Holstein), Wismars St. Georgen in der heutigen Nikolaiikirche und das Kruzifix aus der Ägidienkirche und den gemalten Gekreuzigten aus dem Heiliggeistspital in Lübeck nennen. Auch das Kruzifix in der Katharinenkirche in Lübeck ist erst kürzlich als ein früheres Werk, als bislang angenommen, umdatiert worden, mündliche Angaben von Prof. Uwe Albrecht, die Skulptur wird behandelt in: Uwe Albrecht, *Corpus der Mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein*. Bd. 2. *Hansestadt Lübeck. Die Kirchen der Stadt* (Kiel: Ludwig, im Erscheinen). Über die Kruzifixe, die in diesem Verweis genannt wurden, siehe auch: Max Hasse, „Bildwerke des mittleren 15. Jahrhunderts in Lübeck und Vadstena“, *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. I (Köln 1961), 187–200, hier 196–200; Peter Tängeberg, *Das „Schöne Kruzifix“ in Vadstena und Nussbaumholzskulpturen aus dem Deutschordensland* (Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 1993), 20, 29–30.

<sup>15</sup> Tängeberg, *Das „Schöne Kruzifix“ in Vadstena*. Tängeberg unternahm den Versuch, neben den „schönen Madonnen“ und den „schönen Pietàs“ einen neuen Begriff, das „schöne Kruzifix“, einzuführen. In der Rezension des Buches von Tängeberg zweifelt Gerhard Schmidt an der Korrektheit des entwickelten Begriffes vom Standpunkt des spezifischen Andachtsbildtyps her, siehe Gerhard Schmidt, Rezension: Peter Tängeberg, „Das Schöne Kruzifix“ in Vadstena und Nußbaumholzskulpturen aus dem Deutschordensland, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XLVIII (1994), 97–98.

<sup>16</sup> Die Höhe der Figur beträgt 190 cm, der Körper ist aus Nussbaumholz, die Arme sind aus Eichenholz. Über die Konstruktion und das Material siehe Tängeberg, *Das „Schöne Kruzifix“ in Vadstena*, 7–12.



Abb. 13. Das Kruzifix aus der Kirche St. Katharinen, Detail. Foto von A. Alla, 1961, Archiv des Denkmalamtes.



Abb. 14. Das Kruzifix aus der Klosterkirche zu Vadstena, Detail. Foto von Peter Tångeberg (Das „Schöne Kruzifix“ in Vadstena, Abb. 2).

schön und „adelig“ gehalten werden kann<sup>17</sup>, dann ist das Beispiel aus St. Katharinen eher ruhig und weich. Peter Tångeberg bot von stilistischen Überlegungen ausgehend als Herstellungszeit des Kruzifixes aus Vadstena den Zeitraum von 1400 bis 1410 an und verband dies auf Basis des Materials und der schnitzereitechnischen Qualität mit der Produktion des Deutschordenslandes, die direkte Einflüsse aus der böhmischen Kunst bezogen hatte.<sup>18</sup>

Aus dem heutigen polnischen Gebiet an der Ostsee, das im Mittelalter zum Deutschen Orden gehörte, stammt auch ein zweites, für die Analyse des Christus aus St. Katharina bedeutendes Werk, nämlich das Kruzifix, das sich in der Kapelle der 11.000 Jungfrauen der Marienkirche in Danzig

<sup>17</sup> *Das „Schöne Kruzifix“ in Vadstena*, 11: „Der Gekreuzigte in Vadstena repräsentiert einen wohlgebauten, schönen, edlen, aristokratischen Menschentypus.“

<sup>18</sup> In den früheren Abhandlungen wurde als Herstellungsort des Kruzifixes aus Vadstena Lübeck vorgeschlagen und als Datierung der Zeitraum von 1420 bis 1440, siehe Tångeberg, *Das „Schöne Kruzifix“ in Vadstena*, 21, 68.



Abb. 15. Die Golgathaskulpturen aus der Marienkirche in Danzig. Foto von Juliusz Raczkowski.

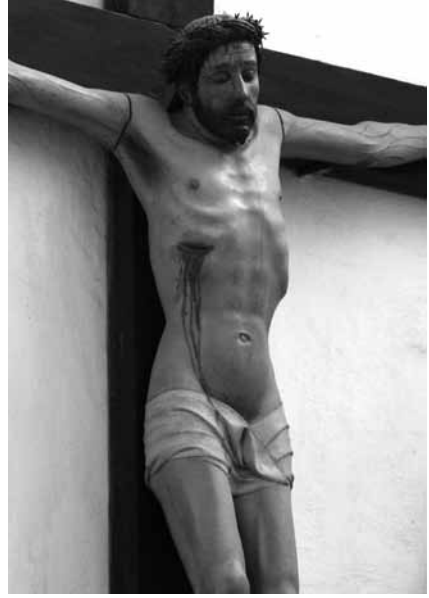


Abb. 16. Das Kruzifix aus der Marienkirche in Danzig. Foto von Monika Jakubek-Raczkowska.



Abb. 17. Das Kruzifix aus der Marienkirche in Danzig, Detail. Foto von Juliusz Raczkowski.



Abb. 18. Das Kruzifix aus der Kirche St. Katharinen, Detail. Foto von Peeter Säre.

(Gdansk) befindet.<sup>19</sup> Die Skulpturen aus den Kirchen in St. Katharinen und in Danzig sind durch einen allgemeinen Typus miteinander verbunden, die streng gerade Position des Körpers am Kreuz, die naturalistischen Motive und die Ikonographie, wonach Christus mit fast geschlossenen Augen während des so genannten letzten Moments des Lebens dargestellt worden ist.

Mit dem Beispiel aus Danzig ist in der Fachliteratur einstimmig auch das Kruzifix aus der Kirche Färentuna aus der Nähe Stockholms in Schweden in Verbindung gebracht worden.<sup>20</sup> Die Forscher haben bei den Kruzifixen aus Danzig und Färentuna das strenge Nichtvorhandensein der Dekorativität und das in der Skulptur dieser Periode unbekannt Realistische, das Leiden, hervorgehoben.<sup>21</sup> Wenn der Christus aus St. Katharinen neben dem aus Vadstena weniger dekorativ wirkt, dann ist es im Vergleich zu den Kruzifixen aus Danzig und Färentuna umgekehrt. Als wichtig erscheint, dass wir eben bei diesen Beispielen die dem Kruzifix aus St. Katharinen so charakteristische Schläfenlocke (in einer ziemlich identischen Darstellung) und die verrunzelte, mit tiefen Hautfalten versehene Halsgegend antreffen, für welche die Autorin unter den Kruzifixen dieser Periode keine weitere Parallele gefunden hat.

<sup>19</sup> Die Höhe der Figur Christi aus Nussbaumholz beträgt 230 cm. Über die Konstruktion, das Material und vor allem die Polychromie ausführlicher in: Ewa Roznerska-Świerczewska, „Chrystus z Grupy „Ukrzyżowanie“ z Kaplicy Jedenastu Tysięcy Dziewic Bazyliki NMP Gdańsku. Historia, technika wykonania, problemy konserwacji, dzieła“, *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XXVI – Nauki Humanistyczno-Społeczne Zeszyt* (Toruń, 1995), 147–155. Über den Stil und den Typus des Kruzifixes aus der Marienkirche in Danzig Näheres in: Monika Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba Gdańska prelomu XIV i XV wieku*, (Warszawa: Wydawn. DiG, 2006), 179–184, hier findet sich auch die frühere Historiographie. Über die Skulptur zuletzt in: *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach, II: Eseje* (Malbork: Muzeum Zamkowe, 2012), 180. In dieser Stelle bedanke ich mich sehr bei Dr. Monika Jakubek-Raczkowska von der Universität Toruń für die Vermittlung der Illustrationen und der polnischsprachigen Literatur zum Kruzifix der Marienkirche.

<sup>20</sup> Die Höhe der Christusfigur aus Nussbaumholz beträgt 151 cm, die des Kreuzes aus Lindenholz 331 cm. Die Kruzifixe aus Danzig und Färentuna ähneln sich sowohl in Bezug auf das Material, der Polychromie als auch des Stils, siehe Tängeberg, *Das „Schöne Kruzifix“ in Vadstena*, 22–28; Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba Gdańska*, 183. Im Briefwechsel mit der Autorin nannte Peter Tängeberg weiterhin als Vertreter des gleichen Darstellungstyps das Kruzifix in Ystad in Schonen/Skåne (Briefwechsel mit der Autorin vom 27.1.2012).

<sup>21</sup> Dieser Aspekt hat einige früheren Forscher irreführt, die im Laufe eines Vergleichs mit den Skulpturen der trauernden Mutter Gottes und des Jüngers Johannes, die sich unter den „schönen Stil“ einordnen lassen, vermutet haben, dass das Kruzifix aus einer späteren Zeit stamme, zum Beispiel aus dem 17. Jahrhundert oder gar aus dem 19. Jahrhundert. Seit C. H. Clasen, der den „Meister der schönen Madonnen“ als den Schöpfer der Skulpturen sah, werden die Skulpturen der Gruppe als zusammengehörend betrachtet, siehe Carl Heinz Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts* (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1939), 153. Über die frühere Historiographie und die Datierungen der Begleitfiguren siehe Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba Gdańska*, 179–180.



Abb. 19. Das Kruzifix aus der Kirche in Färentuna. Foto von Lennart Karlsson, Projekt „Medeltidens bildvärld“ (Bilderwelt des Mittelalters), Schwedisches Historisches Museum.



Abb. 20. Das Kruzifix aus der Kirche in Färentuna, Detail. Foto von Peter Tångeberg (Das „Schöne Kruzifix“ in Vadstena, Abb. 14).



Abb. 21. Das Kruzifix aus der Kirche in Färentuna, Detail. Foto von Peter Tångeberg (Das „Schöne Kruzifix“ in Vadstena, Abb. 17).



Abb. 22. Die Gemäldetafel der Heiligen Dreieinigkeit der St. Georgsbruderschaft (Die *Pitié-de-Nostre-Seigneur* der St.-Georgsbruderschaft) aus der Danziger Marienkirche, Detail. Foto von Krista Andreson.

Peter Tångeberg hat in Anbetracht der Motive des geschnitzten Ohres, der Halsfalten und der Schläfenlocke als eine interessante Parallele die Dreifaltigkeitstafel, die aus dem Retabel stammt, die der St. Georgsbruderschaft der Marienkirche in Danzig gehörte, genannt. In der Marienkirche befanden sich vor dem Zweiten Weltkrieg, soweit bekannt ist, zwei Werke, die eine ähnliche Komposition hatten: nach dem Krieg blieb das mit der St. Georgsbruderschaft verbundene Gemälde verschollen, ein fast identisches aber, das sich in der Kapelle der Schumacher befand, wurde nach Warschau ins Museum transferiert. Indem Peter Tångeberg in dem verschollen gebliebenen Gemälde einen Träger des preußisch-böhmischen Stils sah, schlug er als Ausgangsstelle des Darstellungstyps des Kruzifixes aus der Marienkirche den preußisch-böhmischen Kunstkreis vor, der seinen Anfang im Prager Veitsdom genommen hatte.<sup>22</sup> Die Gemäldetafel, die der St. Georgsbruderschaft gehörte und die bis zum Jahr 2000 als verschollen galt, wird heute in der Berliner Gemäldegalerie ausgestellt.<sup>23</sup>

Gemäß den neuesten Ansichten wird das Gemälde mit dem franko-flämischen Kunstkreis in Verbindung gebracht und auf die Jahre 1420 bis 1430 datiert. Ob ein Meister niederländischer Herkunft das Werk in Danzig anfertigte oder ob das Gemälde dorthin transportiert wurde, ist nicht bekannt. Von Interesse ist dieses Beispiel aber aus dem Grund heraus, dass als Ausgangsort des Darstellungstyps des Kruzifixes der Kapelle der 11.000 Jungfrauen der Marienkirche in Danzig in neueren Abhandlungen auch die Kunst der Niederlande des Zeitraums von

<sup>22</sup> Tångeberg, *Das „Schöne Kruzifix“ in Vadstena*, 64: „Das Bild der Georgsbruderschaft macht die Verankerung der Kruzifixe in Färentuna und in der Marienkirche in der Danziger Kunst deutlich.“

<sup>23</sup> Adam Labuda, „Die Pitié-de-Nostre-Seigneur der St.-Georgsbruderschaft in der Danziger Marienkirche. Untersuchungen zu der Quellen des Bildtypus und der Herkunft des Malers“, *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, hrsg. von Jiří Fajt und Markus Hörsch, *Studia Jagellonica Lipsiensia*, 1 (Ostfildern: Thorbecke, 2006), 161–181, hier auch die frühere Historiographie. Über die Gemäldetafel zuletzt in: Antje-Fee Köllermann, „Vor van Eyck und dem Flemaller“, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Eine Ausstellung des Städel Museums, Frankfurt am Main, und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin*, hrsg. von Stephan Kemperdick und Jochen Sander (Frankfurt am Main: Städel Museum, 2008–2009), 39–51, hier 48–49.

1410 bis 1440 vorgeschlagen wird.<sup>24</sup> So findet auch Monika Jakubek-Raczkowska, dass der Realismus des Kruzifixes aus Danzig nichts Gemeinsames mit der Stilisiertheit der um 1400 geschaffenen Werke habe und solch ein einzigartiger Expressionismus mit den Wurzeln der niederländischen Malerei in der Bildhauerkunst Europas ohne analoge Beispiele verblieben sei.<sup>25</sup> Ausgehend vom Material und der Polychromie wird ziemlich einstimmig Danzig für den Herstellungsort der Gekreuzigten sowohl der Marienkirche als auch von Färentuna gehalten.<sup>26</sup> Die möglichen Datierungen fallen in den Zeitraum von 1420 bis 1440 oder allgemeiner in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts.

Vom Standpunkt des Kruzifixes aus St. Katharinen her steht die Frage, ob der Erschaffer des Christus der Marienkirche ein in Danzig tätig gewesene Meister niederländischer Herkunft war oder ein Danziger Meister, der von der Kunst der Niederlande beeinflusst worden war,

<sup>24</sup> In der Rezension für das Buch von Peter Tångeberg erklärt sich Gerhard Schmidt mit der böhmisch-preußischen Richtung des Kruzifixes aus Vadstena einverstanden, aber in Anbetracht des Naturalismus und des völligen Fehlens der ornamentalischen und stilisierten Details bei den Kruzifixen aus Färentuna und Danzig hält er es für möglich, dass die Skulpturen von einem Meister, der aus den Niederlanden nach Danzig gereist war, geschnitzt worden war, siehe Schmidt, Rezension: Peter Tångeberg, 97–98. Auf den Hintergrund der Kunst der Niederlande beim Darstellungstyp des Kruzifixes aus Danzig machte bereits Gertrude Oldemeyer aufmerksam: *Die Darstellung des gekreuzigten Christus in der Kunst des „Weichen Stils“*, Phil. F. Diss, Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg in Breisgau (Aachen, 1965), 349.

<sup>25</sup> Als Bestätigung für den niederländischen Hintergrund führt Monika Jakubek-Raczkowska zum Beispiel das Schaffen von Robert Campin und Rogier van der Weyden an: Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba Gdańska*, 181–184.

<sup>26</sup> Als einzige Ausnahme unter den in den letzten Jahren erschienenen Abhandlungen muss der Standpunkt des Professors Marian Kutzner angeführt werden, wonach das Danziger Kruzifix aus dem Grenzland zwischen dem Rhein und der Niederlande stammt. Kutzner schreibt nämlich, dass um das Jahr 1420 Ewert Ferber ein Kruzifix für die Kapelle der 11.000 Jungfrauen aus seiner Heimatstadt Kalkar am Niederrhein bestellt habe. Leider ist uns nicht bekannt, worauf die Standpunkte von Prof. Kutzner basieren, denn es fehlt ein Verweis, siehe Marian Kutzner, „Die spätmittelalterliche Ausstattung der Marienkirche als Ausdruck der intellektuellen Empfindsamkeit und Religiosität der Danziger Bürger im ausgehenden Mittelalter“, *Die sakrale Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums: der theologische Aspekt*, hrsg. von Gerhard Eimer und Ernst Gierlich (Berlin: Mann, 2000), 131–154, hier 145. Siehe auch Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba Gdańska*, Verweis 98. Die Kapelle der 11.000 Jungfrauen, wo sich das unter Betracht stehende Kruzifix befindet, wurde im Zeitraum von 1411 bis 1425 vom Bürgermeister Gert von der Beke errichtet, der Familie Ferber gehörte in der Marienkirche aber eine andere, nämlich die Trinitatis resp. Balthasar-Kaspar-Kapelle, Gregorius Frisch, *Der Sankt Marien Pfarrkirchen in Dantzig inwendige Abriss*. Herausgegeben mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Katarzyna Cieślak. (Danzig: Officina Ferberiana, 1999), 48.



nicht an erster Stelle.<sup>27</sup> Wichtig ist aber festzuhalten, dass sowohl vor 1400 als auch danach in der Kunst Europas neben dem Schönen und Dekorativen parallel auch eine naturalistische, in ihrer Naturtreue sogar ungeschliffene und die Hässlichkeit darstellende Richtung verbreitet war.<sup>28</sup> Wenn das Kruzifix in Vadstena gemäß diesem Schema unter dem „schönen Stil“ einzuordnen ist, dann bringt der Christus der Danziger Marienkirche den frühen Realismus der Niederlande zum Ausdruck.<sup>29</sup> Hierbei muss hervorgehoben werden, dass der Meister des Kruzifixes aus St. Katharinen die in der Kunst des Ostseeraumes verbreiteten Motive gekannt haben muss, die wir bei beiden Beispielen antreffen, was wie ein Bindeglied zwischen den zwei unterschiedlichen Richtungen betrachtet werden könnte.

In seinem methodischen Artikel über die „schönen Pietàs“ lenkt Gerhard Schmidt die Aufmerksamkeit auf die Notwendigkeit, einen deutlichen Unterschied zwischen Ähnlichkeiten, die stilistischer Art sind, und solchen, die mit dem Darstellungstyp verbunden sind, zu machen.<sup>30</sup> Bekanntlich war in der unter Betracht stehenden Periode eine weite Verbreitung bestimmter, auf den ersten Blick sogar sekundärer Details charakteristisch, was man unter anderem mit Hilfe der sowohl in den Werkstätten eingesetzten Musterbücher als auch mit den direkt zum

<sup>27</sup> Der in Danziger schriftlichen Quellen erwähnte Johannes van der Matten, ein „bildsnyder“ aus Flandern stellt ein Beispiel dafür dar, dass Meister niederländischer Herkunft in dieser Periode in Preußen tätig waren: Bernhard Schmid, „Maler und Bildhauer in Preußen von 1350 bis 1450“, *Altpreussische Forschungen*, 2 (1925), 39–52. Dass es in Wirklichkeit nicht einfach ist, die Einflüsse der böhmischen Kunst, die in Danzig und auch anderenorts auf den Gebieten des Deutschen Ordens herrschten, von den westlichen Einwirkungen zu unterscheiden, illustriert ausdrucksvoll Monika Jakubek-Raczkowska in ihrem Artikel, in dem sie die Thematik der „schönen Madonnen“ behandelt: „Die „Schönen Madonnen“ auf dem Gebiet des ehemaligen Deutschordensstaates Preussen: ein Beitrag zum Problem der künstlerischen Tradition im späten Mittelalter“, *Terra Sanctae Mariae: mittelalterliche Bildwerke der Marienverehrung im Deutschordensland Preussen*, hrsg. von Gerhard Eimer, Ernst Gierlich, Matthias Müller und Kazimierz Pospieszny, *Kunsthistorische Arbeiten der Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen*, 7 (Bonn: Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen, 2009), 227–254.

<sup>28</sup> Näheres zum Thema in: Gerhard Schmidt, „Pre-Eyckian Realism. Versuch einer Abgrenzung“, Gerhard Schmidt, *Malerei der Gotik: Fixpunkte und Ausblicke, Bd 2: Malerei der Gotik in Süd- und Westeuropa: Studien zum Herrscherporträt*, hrsg. von Martin Roland (Graz, 2005), 251–264. Schmidt nennt diese Richtung auch die „antiidealistische Stilvariante“.

<sup>29</sup> Zuletzt zum Thema: Till-Holger Borchert, „Die Erneuerung der Malkunst Überlegungen zu altniederländischer Tafelmalerei“, *Van Eyck bis Dürer: Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa* (Stuttgart: Belsler, 2010), 18–33.

<sup>30</sup> Schmidt, „Vesperbilder um 1400“, 95.

Vorbild gewählten Kunstwerken erklärt hat.<sup>31</sup> Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass auch der Meister, der das Kruzifix aus St. Katharinen geschnitzt hat, unter anderem zweidimensionale Bilder als Vorbilder eingesetzt haben könnte. Darauf weist die bereits mehrfach erwähnte Asymmetrie der Skulptur Christi hin, wobei die dekorative Haarsträhne, das Ohr, aber auch der faltige Hals nur auf der linken Seite des Kopfes ausgeschnitzt sind. Auf diese Art und Weise wird der Gekreuzigte im Regelfall auf den passionsthematischen Retabelgemälden oder in der Buchmalerei dargestellt, wenn bedingt durch die zur Seite gedrehte Position des Kopfes Christi die andere Seite gar nicht gesehen werden kann. Im Falle von dreidimensionalen Skulpturen wird dagegen im Regelfall eine Symmetrie angestrebt.

Auf ein interessantes, erst bei einer näheren Betrachtung sichtbar werdendes Detail möchte ich an dieser Stelle noch die Aufmerksamkeit lenken. Nämlich sind beim Christus aus St. Katharinen die Hautfalten auch bei den Fußsohlen ausgeschnitzt. Das erwähnte Motiv ist zwar nicht einzigartig, als das berühmteste Beispiel könnte die aus Prag nach der Marienburg (Malbork, *Muzeum Zamkowe*) exportierte Skulptur „Christus auf dem Ölberg“ genannt werden.<sup>32</sup> Aber in einer Position, wo die Fußsohlen des Gekreuzigten vom Betrachter verborgen nur einige Zentimeter vom Kreuzbaum entfernt liegen, zeugt dies von einer bewussten Entscheidung des Meisters und weist auf die Hintergründe seiner künstlerischen Herkunft hin. Zusammenfassend könnte man also annehmen, dass der Darstellungstyp des Kruzifixes aus St. Katharinen, in einer Symbiose mit den naturalistischen Details und der weichen Stimmung aus dem damaligen Kerngebiet des Deutschen Ordens, aus Preußen, stammt, was aber nicht ausschließt, dass wir hier auch das in der Kunst Westeuropas und Böhmens verbreitete Formrepertoire antreffen.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Ulrike Jenni, „Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit“, *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400: europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, Bd. III, hrsg. von Anton Legner (Köln: Museen der Stadt Köln, 1978), 139–141.

<sup>32</sup> Zuletzt Monika Jakubeck-Raczkowska, „Die Einflüsse Böhmens auf die Skulptur im Ordensland Preussen: Ein Überblick im Lichte der neuesten Forschungen“, *Kunst als Herrschaftsinstrument: Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, hrsg. von Jiří Fajt und Andrea Langer (Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2009), 553–554.

<sup>33</sup> Adam Labuda, „Das Meer im Blick: Expansion nach Norden“, *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden: Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, hrsg. von Jiří Fajt, unter Mitarb. von Markus Hörsch und Andrea Langer (München: Deutscher Kunstverlag, 2006).

Den Verbindungen des Kruzifixes aus St. Katharinen mit der Produktion des mittelalterlichen Preußens widerspricht auch nicht das verwendete Material. Bekanntlich schließt das Lindenholz die Herkunft der Skulptur aus Lübecker Werkstätten aus, aber in Mittel- und Osteuropa muss die Verwendung von Lindenholz für gebräuchlich gehalten werden.<sup>34</sup> Obwohl sowohl die Kruzifixe aus Färentuna und Danzig als auch der Körperteil Christi aus Danzig aus Nussbaumholz geschnitzt sind, sind beim Letzteren die Arme, von der Danziger Golgathagruppe die Maria- und Johannesfiguren und die Reliefs der Evangelisten des Kreuzbaums des Kruzifixes aus Färentuna aus Lindenbaumholz angefertigt. Zugleich muss bestätigt werden, dass dieses Material beim Schnitzen von Skulpturen auch anderenorts vorkam, sowohl in Rheinland<sup>35</sup> als auch in den östlichen Gebieten Norddeutschlands.<sup>36</sup> Da im Falle des Kruzifixes aus St. Katharinen die ursprüngliche Polychromie nicht erhalten geblieben ist, weshalb die Möglichkeit, die Fassung der Oberfläche kennenzulernen fehlt, muss festgehalten werden, dass bei der Feststellung der Herkunft der Skulptur technologische Untersuchungen wenig nützen würden.

#### ÜBER DIE KUNSTKONTAKTE LIVLANDS IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS AM BEISPIEL DER HOLZSKULPTUR

Eigentlich kann man die Möglichkeit nicht ausschließen, dass der Meister der Skulptur aus St. Katharinen, während er zwar das preußisch-böhmische Formrepertoire kannte, dennoch im mittelalterlichen Livland tätig war. Deshalb kann man auch die Möglichkeit nicht ausschließen,

<sup>34</sup> Peter Tängeberg, *Holzskulptur und Altarschrein: Studien zu Form, Material und Technik Mittelalterliche Plastik in Schweden* (München: Callweg, 1989), 301, 302. Lindenholz war im 15. Jahrhundert auch in der böhmischen Kunst sehr verbreitet, siehe zum Beispiel *České umění gotické. 1350–1420* (Praha, 1970), in diesem Katalog sind die Werke Nr. 183–194 aus Lindenholz gefertigt.

<sup>35</sup> Patricia Langen, „Zur Werkgeschichte und technologischen Entwicklung der Kölner Holzskulpturen 1400–1540“, *Die Holzskulpturen des Mittelalter II, 1. 1400–1540. Teil 1: Köln, Westfalen, Norddeutschland*, bearb. von Reinhard Karrenbrock (Köln: Museum Schnütgen, 2001), 81–120, hier 86–87.

<sup>36</sup> Johannes Voss, „Die Stralsunder Junge-Madonna: ein Beitrag zur Entstehung des Retabels und zur Werkstoffgeschichte in Nordostdeutschland im 15. Jahrhundert“, *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland: künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum*, hrsg. von Hartmut Krohm, Uwe Albrecht und Matthias Weniger (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 2004), 68–87.

dass das Werk nicht eingeführt, sondern vor Ort angefertigt worden ist. Denn obwohl der erste bekannte Schra der Maler- und Schnitzerzunft erst aus dem Jahre 1513 aus Reval (Tallinn) stammt<sup>37</sup> und aus der früheren Zeit direkte Angaben fehlen, hatte sich hier das Zunftwesen, das eben diese Kunsthandwerker betraf, spätestens bis zum 15. Jahrhundert herausgebildet.<sup>38</sup> Im Laufe des Mittelalters werden zum Beispiel in den Rechnungsbüchern des Revaler Rats und der Kirchen und auch in anderen Urkunden namentlich 47 Personen genannt, von ihnen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zu zehn Namen, die sich mit entsprechenden Arbeiten beschäftigten.<sup>39</sup> Dieses Thema bedarf aber sicherlich weiterer Untersuchungen, an dieser Stelle können wir nur resümieren, dass man leider kein in Estland oder in Lettland erhalten gebliebenes mittelalterliches Werk mit denjenigen Meistern oder Handwerkern, die in den Archivquellen Erwähnung gefunden haben, in Verbindung bringen kann,<sup>40</sup> weshalb man in der bisherigen Historiographie den Herstellungsort der Werke, die von „anonymen Meistern“ gemalt oder geschnitzt wurden, in der Regel außerhalb des mittelalterlichen Livlands gesucht hat.<sup>41</sup>

Soweit bekannt ist, wurde im Laufe des 15. Jahrhunderts ein bemerkenswerter Teil der im gesamten Ostseeraum erhalten gebliebenen Werke aus Norddeutschland importiert. Am Beispiel Schwedens kann aber be-

<sup>37</sup> Revaler Stadtarchiv [Tallinna Linnaarhiiv, TLA], f. 230, n.1, s. A.c.5.

<sup>38</sup> Näheres zum Thema in: Rasmus Kangroopool, Mai Lumiste, „Tallinna maalijad ja puunikerdajad 14. ja 15. sajandil“, *Kunstiteadus, kunstikriitika*, 4 (Tallinn, 1981), 155–176. Über die Region allgemeiner Jan von Bonsdorff, *Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters* (Helsinki: [Suomen Muinaismuistoyhdistys], 1993).

<sup>39</sup> Lumiste, Kangroopool, „Tallinna maalijad ja puunikerdajad“. Über die Meister, die in Riga tätig waren, siehe auch: Paul Campe, *Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400–1850*, Bd. I–II (Stockholm 1951), 1957.

<sup>40</sup> Als eine Ausnahme sollte hier das Retabel des Hauptaltars der Heiliggeistkirche in Reval genannt werden, welches der Werkstatt des Lübecker Meisters Bernt Notke zugeschrieben wird. Erhalten geblieben ist ein Brief Notkes an den Revaler Magistrat, in dem erwähnt wird, dass der unterzeichnende Berent Notken für die Heiliggeistkirche „das Bild für die Kirche des Magistrats im Auftrag des Bürgermeisters Herrn Hagenbe und eines seiner Gefährten usw. gemäß der Sitten, Weisen und Ordnung der Stadt angefertigt“ hat. Tiina Kala, „Bernt Notke ja Pühavaimu kiriku pealtar. Kunstniku kiri raele“, *Vana Tallinn*, III (VII) (1993), 118–119.

<sup>41</sup> Jedoch hat Sten Karling Versuche unternommen, die erhalten gebliebenen Werke mit den in den Quellen erwähnten Meistern und sogar mit den zweitrangigen Meistern in Verbindung zu bringen. Im Laufe einer kritischen Bearbeitung der dokumentarischen grundlegende Angaben zeigten Mai Lumiste und Rasmus Kangroopool, dass das geschaffene Bild überwiegend rein mutmaßlich war und nicht dem entspricht, was ausgehend vom faktischen Material rekonstruiert werden könnte, siehe Mai Lumiste, Rasmus Kangroopool, „Tallinna maalijad ja puunikerdajad“. Siehe auch Jan von Bonsdorff, „Der Revaler Meister Marquard Hasse – eine personenhistorische und stilkritische Umwertung“, *Konsthistorisk tidskrift*, 56 (1987), 96–113.

hauptet werden, dass die Bestellung der Werke Lübecker Herkunft seit den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts anfang, in Schwung zu kommen, dominierend wurde sie aber erst seit Mitte des 15. Jahrhunderts.<sup>42</sup> In der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts kamen in der Region als wesentliche Produktionszentren eben die östlicheren Städte des Ostseeraumes in Betracht, darunter diejenigen, die sich im Kernland des Deutschen Ordens befanden – Thorn, Elbing, Danzig und Königsberg.

Unter den wenigen aus dem mittelalterlichen Livland erhalten gebliebenen Kunstwerken finden wir mehrere Beispiele, die aus dem gleichen Zeitraum stammen wie das Kruzifix aus St. Katharinen, also ungefähr aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts: zum Beispiel die mehr als lebensgroßen Skulpturen von Maria und Johannes, die bis zum Jahr 1958 in der Kirche in Kreuz in Harrien (Harju-Risti) standen, heute in Reval im Museum der Nikolaikirche (Niguliste)<sup>43</sup> und die Retabelfiguren „Der heilige König mit der Mütze“ und „Der heilige König mit der Krone“ aus Eichenholz, die sich auf Ösel (Saaremaa) im Museum von Arensburg (Kuressaare) befinden.<sup>44</sup> Auch die Reliefs der seitlichen Stützen der „Jüngeren Bank der Bürgermeister“, die im Revaler Rathaus exponiert wird und die David zusammen mit Goliath und Simson mit Delilah sowie Aristoteles mit Phyllis darstellen, zusätzlich noch die Rückenlehnen der „Jüngeren Bank der Ratsherren“, die mit plastischen Halbfiguren in Medallions verziert sind, stammen aus der betrachteten Periode.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Laut Peter Tångeberg sind ungefähr 40 Kunstwerke von den zahlreichen in Schweden aus dem 15. Jahrhundert erhalten gebliebenen Materialien deutschordensländischer Herkunft, aber nur zwei von ihnen sind auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts datiert worden, siehe Peter Tångeberg, „Ordensländischer Kunstexport nach Schweden um 1400–1430“, *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland: künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum*, hrsg. von Hartmut Krohm, Uwe Albrecht und Matthias Weniger (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 2004), 55–67.

<sup>43</sup> In der früheren Historiographie sind die Skulpturen aus Kreuz in Harrien mitsamt den Kruzifixen auf die siebziger bis achtziger Jahre des 14. Jahrhunderts datiert worden, drei Skulpturen haben aber ursprünglich keine einheitliche Golgathagruppe gebildet – die Figur Christi ist aus Buchenholz wahrscheinlich Ende des 14. Jahrhunderts angefertigt worden und die der Maria und des Johannes aus Eichenholz in den zwanziger bis vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts. Näheres zum Thema in: Krista Andreson, „Kolgata-skulptuurid Harju-Risti kirikust. Vanusest, valmistamispiirkondadest ning algsest asukohast“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 18/1–2 (2009), 41–68.

<sup>44</sup> Siehe Beispiele von Werken, die auf dem estnischen Gebiet erhalten geblieben sind in: Karling, *Medeltida träskulptur i Estland*, Katalog, Nr. 4, 7, 8, 21, 22, 36, 38, 40, 41; Raam, *Gooti puuskulptuur Eestis*, 17–32. Über die in den Rigenser Museen exponierten Werke siehe zuletzt Elita Grosmane, „Hochmittelalterliche Plastik im Ostseeraum und ihre Stilverbindungen“, *Die Stadt im europäischen Nordosten: Kulturbeziehungen von der Ausbreitung des Lübischen Rechts bis zur Aufklärung* (Helsinki, Lübeck: Aue-Stiftung, 2001), 527–541; Grosmane, „Die Sandstein-Pieta“.

<sup>45</sup> Über die Herkunft und die Datierungen siehe Bonsdorff, „Der Revaler Meister Marquard Hasse“, 96–113.

Die angegebene Auflistung ist nicht vollständig,<sup>46</sup> aber die geographische Herkunft fast aller genannten und auch weiterer Beispiele, die auf die Nähe des Jahres 1400 datiert worden sind, ist in den bisherigen Untersuchungen erwartungsgemäß mit Norddeutschland oder genauer mit Lübeck in Verbindung gebracht worden.<sup>47</sup>

Zusätzlich zum Christus aus St. Katharinen gibt es nach dem jetzigen Forschungsstand Gründe, den künstlerischen Kontext von noch einer weiteren Skulpturengruppe, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angefertigt wurde, im mittelalterlichen Ordensreich in den Regionen des heutigen Polens zu suchen. Auf eine nähere Verwandtschaft der Golphaskulpturen der Nikolaikirche in Reval, die 1944 durch einen Brand der Zerstörung anheimfielen, mit Beispielen auf dem Gebiet Schlesiens wies bereits Sten Karling hin. Von ihm stammt auch die bis heute gültige Datierung (Anfang der dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts), die neben dem stilkritischen Vergleich auf einer Notiz aus dem Erbschaftsbuch basierte, wo im Jahre 1432 von einer Vikarie „tome nien cruce“ die Rede ist.<sup>48</sup> Zusätzlich hielt Karling die Skulpturen für zu klein für die hohen Wölbungen der spätmittelalterlichen Gemeindekirche und vermutete, dass die Gruppe unmittelbar vor den Umbauarbeiten der Kirche, die in den dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts stattfanden, in Auftrag gegeben worden war.

In der Tat gibt es keine sichere Begründung für die Behauptung, dass unter dem „neuen Kreuz“, das in den mit der Nikolaikirche verbundenen schriftlichen Quellen aus dem Jahre 1432 auftritt, eben genau die

<sup>46</sup> Hier könnte man mit Reservationen auch die in Lettland, im Museum der Stadt Riga und der Navigation (*Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs*) exponierten zwei Heiligenfiguren hinzufügen, die voraussichtlich aus dem Retabel stammten, das der Compagnie der Schwarzen Häupter gehörte. Diese Figuren befanden sich wahrscheinlich auf dem Retabel in der Katharinenkirche des Rigenser Franziskanerklosters, das der Zerstörung anheimgefallen ist. Die Datierung der Skulpturen auf die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts wurde in der letzten Untersuchung angezweifelt, siehe Grosmane, „Hochmittelalterliche Plastik“, 537–539, Abb. 7.

<sup>47</sup> Bonsdorff, „Der Revaler Meister Marquard Hasse“; Bonsdorff, „Kunstproduktion und Kunstverbreitung“, 39. Die von Jan von Bonsdorff damals für verloren geglaubten zwei Skulpturen sind bis heute wieder aufgefunden worden. Die Skulptur „Christus auf der Rast“, die sich auf Ösel in der Kirche zu Kielkond (Kihelkonna) befand, die Sten Karling auf ungefähr 1400 datierte und mit der Lübecker Produktion in Verbindung brachte, wurde vor kurzem im Museum in Windau (Ventspils) in Lettland gefunden und identifiziert von Dr. Ulrike Nürnberger, von der diesbezüglich auch ein Artikel im Erscheinen ist (Danksagungen für die Vermittlung dieser Informationen an Prof. Uwe Albrecht). Das aus der Kirche auf Worms (Vormsi) stammende Fragment „Maria im Wochenbett“ befand sich nach dem Zweiten Weltkrieg im Schwedischen Historischen Museum in Stockholm und wird heutzutage in Reval in der Schwedischen St. Michaels-Kirche ausgestellt.

<sup>48</sup> Karling, *Medeltida träskulptur*, 45; *Das drittälteste Erbebuch der Stadt Reval (1383–1458)*, hrsg. von E. von Nottbeck (Reval: Kluge, 1892), Nr. 1030.



Abb. 23. Die Golgathaskulptur in der Nikolaikirche in Reval vor dem Zweiten Weltkrieg. Kunsthistorische Fotosammlung der Universität Tartu.

zu betrachtenden Golgathafiguren gemeint sind.<sup>49</sup> Weiterhin zeigte Mai Lumiste ziemlich überzeugt, dass die Umbauarbeiten der Nikolaikirche im Zeitraum von 1405 bis 1420 stattfinden konnten.<sup>50</sup> Auch eine eingehendere kunsthistorische Analyse auf Basis des Darstellungstyps und der Motive schließt nicht aus, dass die Skulpturen aus einer deutlich früheren Zeit stammen, als bisher angenommen – zum Beispiel das bei der Mariafigur dargestellte charakteristische Motiv, bei dem die Mutter Gottes mit einer Hand das Tuch höher hält, als ob sie ihre Tränen wegwischen wollte, treffen wir bei mehreren unmittelbar um 1400 angefertigten „schönen Pietàs“ an.<sup>51</sup> Auf den altmodischen Darstellungstyp des Kruzifixes im Kontext der dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts wies bereits Sten Karling hin. Die Skulpturen sind der Zerstörung anheimgefallen, weshalb die Möglichkeit fehlt, sie eingehender zu untersuchen. Im Moment müssen wir aber für wahrscheinlich anerkennen, dass im Gegensatz zur Meinung Sten Karlings die Skulpturen aus derjenigen Periode stammten, als die Umbauarbeiten der Nikolaikirche sich in der Endphase befanden oder bereits abgeschlossen waren. Dieser Standpunkt wirft aber erneut die Frage auf: warum wurden für den Triumphbalken einer neuen und großzügigen Kirche mit einer basilikalen Raumform die in solch einem Kontext nur über zurückhaltende Ausmaße verfügenden Golgathafiguren in Auftrag gegeben?<sup>52</sup> Es existiert eine Möglichkeit, die berücksichtigt werden sollte, dass die in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts angefertigten Skulpturen auf eine für sie sekundäre Position, hoch oben unter die Wölbungen, erst im 17. Jahrhundert platziert wurden, wenn man die Jahreszahl 1634, die auf dem Tragbalken aufgemalt ist, als Grundlage nimmt.<sup>53</sup> Dass als Standort der lebensgroßen

<sup>49</sup> Kersti Markus und Kaire Tooming schlugen kürzlich eine alternative Möglichkeit vor, dass unter dem in den Quellen erwähnten „neuen Kreuz“ auch ein neues Kruzifix verstanden werden könnte, das demnach im Jahre 1432 für den Altar des Heiligen Kreuzes angeschafft wurde, aber nicht identisch mit demjenigen war, das sich auf dem Triumphbalken befand, siehe Kersti Markus, Kaire Tooming, „Hiliskeskaegsest Niguliste kirikust hingepalvete ja eneseeksponeerimise peegli“, *Acta Historica Tallinnensia*, 16 (2011), 31–66, hier 56–57.

<sup>50</sup> Mai Lumiste, *Niguliste kirik* (Tallinn: Kunst, 1990), 30–32.

<sup>51</sup> Zum Beispiel die Pietà in der Breslauer Sandkirche, datiert auf 1405 (heute im *Muzeum Narodowe wrocławiu*), und die Pietà, die sich in St. Petersburg in der Eremitage befindet, datiert auf das Ende des 14. Jahrhunderts. Siehe Beispiele in: Schmidt, „Vesperbilder um 1400“, Abb. S. 99.

<sup>52</sup> Maße: Figur Christi 1,55 m und Maria 1,25 m, Raam, *Gooti puuskulptuur Eestis*, 20

<sup>53</sup> Auf dem Triumphbalken an der Seite in der Chorrichtung befand sich der Text: CHRISTI CRUX NOSTRA VICTORIA, ILLIVS PATIBVLVM NOSTER TRIVMPHS. ORIGEN. MDCXXXIV; und an der Seite zum Langhaus: SICVT MOYSES IN DESERTO EXALTAVIT SERPENTEM, ITA EXALTRI OPORTET FILIVM HOMINIS, VT OMNIS, QUI CREDIT IN EUM & IOH.III, Eugen von Nottbeck, Wilhelm Neumann, *Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval* (Reval: Franz Kluge, 1896), 89.



Golgathafiguren in einer mittelalterlichen Gemeindegkirche auch private Kapellen in Betracht kommen könnten, veranschaulicht die bereits oben erwähnte Golphagruppe aus der Kapelle der 11.000 Jungfrauen der Danziger Marienkirche.<sup>54</sup>

Eine eingehendere Analyse der Golphaskulpturen der Nikolaikirche überschreitet den Rahmen der vorliegenden Untersuchung, im gegebenen Kontext ist es aber wichtig festzuhalten, dass sie über einen künstlerischen Hintergrund verfügten, der sich mit der Produktion Preußens aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Verbindung bringen lässt, und die Beobachtung sollte beachtet werden, dass als Position der Figuren, die in den bisherigen Untersuchungen mit der Triumphzone in Verbindung gebracht worden sind, auch private Kapellen also ein engerer Nutzerkreis nicht ausgeschlossen werden können.

#### ÜBER DEN URSPRÜNGLICHEN STANDORT UND DEN AUFTRAGGEBER DES KRUFIFIXES AUS ST. KATHARINEN

Am 29. Mai 1346, als der König Dänemarks seine Besitzungen in Estland an den Deutschen Orden übergab, fing in Wierland (Virumaa) die Ordenszeit an, die bis zum Jahre 1558 anhielt. Das Land wurde offiziell im Namen des Hochmeisters des Deutschen Ordens vom Landmeister in Livland regiert. St. Katharinen gehörte damals zum Herrschaftsbereich der Vogtei Wesenberg (Rakvere), deren Zentrum die Ordensburg in Wesenberg war,<sup>55</sup> ungefähr 15 km von St. Katharinen entfernt.

Für den ursprünglichen Standort des Kruzifixes aus St. Katharinen hat man einstimmig eben die der Heiligen Katharina geweihte Kirche in St. Katharinen gehalten. In der Baugeschichte des Gebäudes gibt es heute noch viele Lücken. Laut Villem Raam stammt die ursprüngliche Anlage der Kirche aus der Mitte oder dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts.<sup>56</sup> Kaur Alttoa, indem er die Parallelen zur Lösung des niedrigen Triumphbogens der Kirche zu Kreuz in Harrien und zu den

<sup>54</sup> Über die Positionierung des Kruzifixes in der mittelalterlichen Kirche siehe auch Anna Nilsén, *Focal point of the sacred space: the boundary between chancel and nave in Swedish rural churches: from romanesque to neogothic*, Acta Universitatis Upasaliensis: Figura Nova Series, 30 (Uppsala, 2003), 26.

<sup>55</sup> Enn Tarvel, „Virumaa Põhjasõja lõpuni“, *Virumaa: koguteos*, koost. Kalju Saaber ([Rakvere]: Lääne-Viru Maavalitsus; Ida-Viru Maavalitsus, 1996), 244–269.

<sup>56</sup> Villem Raam, „Kadrina kirik“, *Eesti Arhitektuur*, 3: *Harjumaa. Järvamaa. Raplamaa. Lääne-Virumaa. Ida-Virumaa* (Tallinn: Valgus, 1997), 133.

ähnlichen Motiven des Dreiblattes auf den abgekanteten Rändern des Triumphbogens betont, schlägt als Datierung das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts vor.<sup>57</sup> Als Zeitpunkt der Wölbung des Langhauses wird das Ende des 15. Jahrhunderts oder der Anfang des 16. Jahrhunderts angesetzt.<sup>58</sup> Wann die Skulptur des Gekreuzigten die Kirche zu St. Katharinen erreichte, ist anhand der schriftlichen Quellen nicht ermittelbar. Ebenso fehlen direkte Angaben über die Hintergründe der Auftragstellung – hier können wir uns nur einige allgemeinere Beobachtungen erlauben.

Zunächst wirft die unmittelbare Nähe der Ordensburg in Wesenberg zur Kirche zu St. Katharinen die Frage über die Rolle der Gebietiger des Deutschen Ordens als Vermittler der in Preußen verbreitet gewesenen Kunstrichtungen auf. Hinter der Anschaffung des Inventars für die Kapellen, die sich in den Ordenskonventen befanden, oder für andere Räumlichkeiten sakralen Charakters, standen wahrscheinlich die Ordensgeistlichen, auch die in den höheren Ämtern dienenden Mitglieder, zum Beispiel die örtlichen Ordensgebietiger. Die Verpflichtung, die Frage der Anschaffung der liturgischen und der Kultgegenstände in den Gemeindekirchen zu lösen, fiel in der Regel in den Aufgabenbereich des dort dienenden Geistlichen, in der späteren Zeit auch in den des Gemeindevorstehers oder des Kirchenvormundes.<sup>59</sup> In den Gemeindekirchen, die sich auf den Gebieten des Ordens befanden, konnten sowohl Laiengeistliche als auch die Ordenspriester dienen, ein hoher Anteil der Letzteren kam eher in einer Gegend in Betracht, wo der Konvent sich in der Nähe befand. So kann nicht ausgeschlossen werden, dass die engen Kontakte zwischen den Balleien des Deutschen Ordens, die sich in unterschiedlichen Gegenden Europas befanden und damit zu den damaligen Kunstzentren, einen Einfluss auch auf die Entscheidungen beim Bestellen der Innenausstattung der Kirchen des mittelalterlichen Livlands ausübte.

Unter den Ordensrittern, die seit Mitte des 14. Jahrhunderts nach Livland gekommen waren, dominierten auf den wichtigeren Posten

<sup>57</sup> Kaur Alttoa, „Virumaa keskaegsest sakraalarhitektuurist“, *Virumaa: koguteos*, koost. Kalju Saaber ([Rakvere]: Lääne-Viru Maavalitsus; Ida-Viru Maavalitsus, 1996), 56.

<sup>58</sup> Alttoa, „Virumaa keskaegsest sakraalarhitektuurist“, 56.

<sup>59</sup> Über das Amt des Kirchenvormundes sind die ersten Informationen vom Ende des 14. Jahrhunderts überliefert, siehe Erkki Olavi Kuujo, *Die rechtliche und wirtschaftliche Stellung der Pfarrkirchen in Alt-Livland*, *Suomalaisen tiedeakatemian toimituksia*, sarja B, 79, 2 (Helsinki, 1953), 179f., 168. In den reicheren Kirchspielkirchen beteiligten sich natürlich auch der Adel, wohlhabendere Privatpersonen und weitere Vertreter des örtlichen Bürgertums an den Bestellungen des Inventars in Form von Spenden.

hauptsächlich Ritter rheinländischer oder westfälischer Herkunft.<sup>60</sup> Offensichtlich war auch der in den Jahren von 1419 bis 1442 in Wesenberg regierende Vogt Johann von der Sunger westfälischer Abstammung.<sup>61</sup> Das Spektrum der Personen, die mit dem Orden verbunden waren, war aber sehr breit. Die Vertreter der Geistlichkeit reichten von den einfachen Priesterschülern bis hin zum Bischof, die Geistlichen der Kirchen, die dem Orden gehörten, mit einbegriffen.<sup>62</sup> Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts kann man eine größere Invasion des Klerus preußischer Herkunft in den livländischen Zweig des Ordens beobachten, während sie in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihre Kulmination erreichte – der Lebensweg der Ordenspriester, die eben in diesem Zeitraum in Livland tätig waren, weist auf rege Kontakte und auf eine beidseitige Bewegung zwischen dem livländischen und dem preußischen Ordenszweig hin. Die Livländischen Meister wandten sich oftmals, um neue Geistliche heranzuziehen, an den Hochmeister oder an seinen Kaplan, auf den Zetteln, die von der Visitation des Jahres 1442 überliefert sind, ist aber als Herkunftsland fast aller Konventspriester Preußen angegeben, in einem Fall Schlesien, welches mit Preußen eng verbunden war.<sup>63</sup>

In der Kunst der Kerngebiete des Deutschen Ordens spielte bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts der von der böhmischen Kunst ausgehende „schöne Stil“ eine wichtige Rolle. Die Einfuhr von hochwertigen Werken böhmischer Herkunft Ende des 14. Jahrhunderts wurde wahrscheinlich durch die direkte Kontakten der Ordensleitung mit dem Hof in Prag

---

<sup>60</sup> Marian Biskup, „Livland als politischer Faktor im Ostseeraum zur Zeit der Kalmarer Union (1397–1521)“, *Der Deutsche Orden in der Zeit der Kalmarer Union 1397–1521* (Torún: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1999), 99–32, hier 104.

<sup>61</sup> *Ritterbrüder im livländischen Zweig des Deutschen Ordens*, hrsg. von Lutz Fenske und Klaus Militzer (Köln: Böhlau, 1992), 644–645 (Nr. 866).

<sup>62</sup> Ursula Vent, „Lisandusi Saksa ordu Liivimaa haru isikkoosseisule: ordu vaimulik kond 13.–15. sajandil“, *Acta Historica Tallinnensia*, 1 (1997), 3–19, hier 8.

<sup>63</sup> Ursula Vent lenkt die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung des Preußens bei der Belieferung Livlands mit qualifizierten Beamten und zählt zahlreiche in den Quellen erhaltenen Mitteilungen über die Kontakte mit Preußen auf, über welche die livländischen Geistlichen und Beamten verfügten, oder über ihre direkte Herkunft. Die Untersuchungen des Bildungshintergrundes der Ordensgeistlichen zeigten, dass die Ordensgeistlichen preußischer Abstammung in den Jahren von 1430 bis 1470 den gebildetsten Teil der Mitgliedschaft des Ordens ausmachten, siehe Vent, „Lisandusi Saksa ordu Liivimaa haru isikkoosseisule“, 11–18.

beeinflusst.<sup>64</sup> Auch im Hintergrund des Werdegangs des Kruzifixes der Klosterkirche zu Vadstena hat man als Vermittler den Deutschen Orden gesehen.<sup>65</sup>

Wenn man die mögliche Rolle des Deutschen Ordens als Auftraggeber der Kirchenkunst analysiert, wird man beim Ziehen der Schlussfolgerungen durch diejenigen in den letzten Jahren publizierten Untersuchungen vorsichtig gemacht, die vor allem in Verbindung mit den „schönen Madonnen“ Preußens stehen und die als Auftraggeber dieser für die private Andacht vorgesehene Mariaskulpturen anstatt der früher angebotenen Elite des Deutschen Ordens eher die städtische Oberschicht oder religiöse Orden wie zum Beispiel die Franziskaner ansehen.<sup>66</sup> Die lange Dauerhaftigkeit des „schönen Stils“ in Preußen hat Monika Jakubek-Raczkowska eben mit den Entscheidungen der unterschiedlichen Gesellschaftsschichten, darunter der Stadtbürger, erklärt, die in dem „adeligen“ Formrepertoire dieses Stils einen künstlerischen Ausdruck für ihre Autonomieanstrebungen fand.<sup>67</sup> Solch eine kunstsoziologische Interpretation bietet intrigierenden Stoff zum Nachdenken auch im Falle der Nikolaikirche, bei der Behandlung der in einer der größten Gemeindekirchen Revals erhalten gebliebenen Golgathagruppe des „schönen Stils“.

Natürlich dürften, wenn man von den Aufträgen für die in den Gebieten des Deutschen Ordens, darunter im mittelalterlichen Livland, erhalten gebliebenen Kunstgegenständen spricht, auch weitere Aspekte nicht außer Betracht gelassen werden.<sup>68</sup> So kann nicht ausgeschlossen werden, dass neben den Kontakten des Deutschen Ordens auch breitere Handelsbeziehungen eine wichtige Rolle gespielt haben. Der Direkthandel mit den Kleinstädten bot den Kافلةuten nicht ausreichend Anreiz, die Bedeutung der Vogtei Wesenberg war hier

<sup>64</sup> Als ein Beispiel für die Vermittlerrolle des Deutschen Ordens bei der Bestellung hochwertiger Kunst werden in der Fachliteratur die preußischen „schönen Madonnen“ genannt, siehe Labuda, „Das Meer im Blick“, 400–415; Robert Suckale, „Über die Hinnfälligkeit einiger historiographischer Konzepte und Begriffe zur Deutung der Kunst Böhmens“, *Kunst als Herrschaftsinstrument: Böhmen und das Heilige Römische Reich unten den Luxemburgen im europäischen Kontext*, hrsg. von Jiri Fajt und Andrea Langer (Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2009), 27–43, hier 36.

<sup>65</sup> Tängeberg, „Das „Schöne Kruzifix“ in Vadstena“, 66–68; Suckale, „Über die Hinnfälligkeit“, 36.

<sup>66</sup> Siehe Näheres über die frühere Historiographie und ihre Kritik in Jakubek-Raczkowska, „Die „Schönen Madonnen“ auf dem Gebiet des ehemaligen Deutschordensstaates Preussen“, 230–231.

<sup>67</sup> Jakubek-Raczkowska, „Die Einflüsse Böhmens“, 561.

<sup>68</sup> Über die Kunstkontakte Preußens, darunter Danzigs, siehe auch in Gerhard Weilandt, „Transferkultur – Danzig im Spätmittelalter“, *Original, Kopie, Zitat: Kunstwerke des Mittelalters und frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung* (Passau: Klinger, 2010), 73–99.

eher lokaler Art auch wegen der kümmerlichen Schiffsverbindungen.<sup>69</sup> Deshalb sollte man sich die Handelskontakte in der Region breiter anschauen und sie zeigen während der zu betrachtenden Periode einen regen Verkehr auch mit den Städten Preußens. Zum Beispiel kann man aus den Schiffsverzeichnissen aus dem Zeitraum von 1426 bis 1435, also aus der Periode des Krieges zwischen der Kalmarer Union und den Hansestädten Norddeutschlands,<sup>70</sup> die in den Zollbüchern des Revaler Hafens zum Ausdruck kommen, herauslesen, dass Danzig damals für Reval hinter Lübeck und Flandern den drittgrößten Handelspartner darstellte. Aus dem Zeitraum von 1427 bis 1433 sind auf der Liste neben den 103 Schiffen, die aus Lübeck stammen, sogar 87 Schiffe aus Danzig oder allgemeiner aus Preußen erwähnt.<sup>71</sup> Unter den Waren, die mit dem Schiff transportiert wurden, werden auch *Bilder* und *Tafeln* aufgezählt.<sup>72</sup> Dies bedeutet natürlich nicht automatisch, dass die Kunstwerke gerade in Danzig hergestellt worden waren. Zusätzlich zu den Handelsbeziehungen haben auch familiäre Beziehungen mit den Städten Preußens durch Quellen Bestätigung gefunden.<sup>73</sup>

In der kunstgeschichtlichen Literatur hat man die Kontakte der Vogtei Wesenberg mit der Stadt Reval in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Verbindung mit dem Kirchenbau erwähnt.<sup>74</sup> Da unter die Verpflichtungen des Deutschen Ordens als Landesherren

<sup>69</sup> Tarvel, „Virumaa Põhjasõja lõpuni“, 252–253.

<sup>70</sup> Über die Position der Städte Livlands während des Krieges zwischen den Städten Norddeutschlands und Erich von Pommern siehe in Ilgvars Misāns, „Rīga, Dorpat und Reval im Spannungsfeld zwischen den wendischen und preußischen Städten vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts“, *Prusy i Inflanty między średniowieczem a nowożytnością: państwo, społeczeństwo, kultura* (Toruń: Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2003), 29–43.

<sup>71</sup> Karl Heinz Saß, *Hansischer Einfuhrhandel in Reval um 1430*, Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mitteleuropas, 19 (Marburg, 1955), 50–51; Bonsdorff, „Kunstproduktion und Kunstverbreitung“, 78.

<sup>72</sup> Näheres über das Thema in Bonsdorff, „Kunstproduktion und Kunstverbreitung“, 78–83.

<sup>73</sup> Misāns, „Rīga, Dorpat und Reval“, 33.

<sup>74</sup> Zusätzlich zum visuellen Bild wird die Tätigkeit der Revaler Meister in Wierland auch durch vereinzelte schriftliche Mitteilungen bestätigt, zum Beispiel haben die Kirchenvormünder Wesenbergs um 1400 dem Revaler Magistrat einen Brief gesandt, aus dem hervorgeht, dass der Revaler Mauermeister Simon in Wesenberg eine Kirche gebaut hat, siehe *Liv-, Est-, und Curländisches Urkundenbuch nebst Regesten*, Bd. IV, hrsg. von Friedrich Georg von Bunge (Reval: Kluge und Ströhm, 1859), Nr. 1691. Zusätzlich ist ein Briefwechsel zwischen dem Vogt Wesenbergs und dem Revaler Magistrat aus dem Jahre 1427 in Bezug auf den Meister Andreas, der in der Vogtei Wesenberg eine Kirche fertig bauen sollte, erhalten geblieben, siehe Rasmus Kangopool, Mai Lumiste, „Mõningatest Tallinna 15. sajandi arhitektuuri dateerimise küsimustest“, *Tõid kunstiteaduse ja -kriitika alalt*, 2 (Tallinn: Kunst, 1977/78), 268; Zusammenfassend über den Einfluss der Revaler Meister auf die Architektur der Kirchen in Wierland in Altoa, „Virumaa keskaegsest sakraalarhitektuurist“, 50–57.

unter anderem auch der Bau und das Dotieren von Kirchen fiel, ist die Rolle des Ordens hier erwartungsgemäß. Die genaueren Aspekte der Bestellung der Kircheneinrichtung bleiben aber wegen des Nichtvorhandenseins schriftlicher Quellen leider nur mutmaßlich.

## ZUM SCHLUSS

Das Ziel der vorliegenden Abhandlung war, das Kruzifix der Kirche zu St. Katharinen wieder ins Licht der Forschung zu rücken, auf den Problemkomplex der Ansichten, die mit der bislang gültig gewesenen Datierung und dem Herstellungsort verbunden sind, hinzuweisen, und sowohl auf der Grundlage der bei der Skulptur durchgeführten näheren Betrachtungen als auch der neueren Fachliteratur eine alternative Stellungnahme anzubieten.

Im Unterschied zu dem, was in der bisherigen Historiographie angeboten wurde, erscheint es laut dem jetzigen Forschungsstand wahrscheinlicher, dass der Gekreuzigte aus St. Katharinen aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts stammt. Obzwar unter den in Estland und Lettland auf das 15. Jahrhundert datierten Werken die norddeutschen Einflüsse dominieren, weisen die in der Übersicht vorgebrachten zwei Beispiele, die über in Mittel- und Osteuropa verbreiteten Stilmerkmale verfügen, erwartungsgemäß auf die vielseitigen Beziehungen der hiesigen Gebiete mit der breiteren Region hin. In den Kunstkontakten mit dem damaligen Preußen, die in die erste Hälfte des Jahrhunderts fallen, kann man eine gewisse Analogie zum Material Schwedens erkennen, wohl in einem deutlich kleineren Maßstab, aber immerhin. Die Entstehungsgeschichten der Inneneinrichtungen der Kirchen, die sich in Nordestland befanden, das seit 1346 zum Machtbereich des Deutschen Ordens gehörte, beinhalten, ähnlich zu anderen Bereichen, vielseitige Aspekte. Die Hintergründe, die sich auf die Auftragstellung und auf die Herstellung der behandelten Skulpturen beziehen, können wegen des Nichtvorhandenseins schriftlicher Quellen leider nur gemutmaßt werden. Die engen Kontakte zwischen den Geistlichen der Ordenszweige Livlands und Preußens am Anfang des 15. Jahrhunderts zeugen aber davon, dass die Beutung Preußens in der Geschichte des mittelalter-

lichen Livlands nicht unterschätzt werden kann. Als eine Ergänzung zu diesem Thema kann auch die hochwertige Skulptur Christi in der Kirche zu St. Katharinen gezählt werden.

KRISTA ANDRESON (geb. 1976), MA, Doktorandin des Instituts für Geschichte und Archäologie der Universität Tartu.

## KOKKUVÕTE: **Ilus Kristus Kadrinast. Lisandusi Saksa Ordu alade kunstikontaktidele 15. sajandi esimesel poolel**

Lääne-Virumaal asuva Kadrina kiriku pikihoones võidukaarepeal sel seinal paikneb elusuurune Ristilöödu figuur. Skulptuuri on enne Teist maailmasõda põgusalt käsitlenud Sten Karling, kelle tänaseni aktsepteeritud seisukohtade järgi valmistas Kadrina krutsifiksi „Reini jõe alamjooksu aladel 15. sajandi lõpukümnenditel valitsenud puunikerdajate koolkonda kuulunud meister“. Karlingi ajal oli krutsifiks kaetud arvukate, kohati üsna paksude lubivärvi kihtidega, skulptuuri puhastamiseni jõuti alles 1960. aastatel, siis tuli nähtavale ka teose kõrge nikerduskunstiline tase ning iseloomulik kujutustüüp, millele erialakirjanduses senini tähelepanu pööratud ei ole.

Elusuurune Kadrina krutsifiks on nikerdatud täisplastiliselt pärnapuust. Teatavasti välistab pärnapuu skulptuuri pärinemise Lübecki töökodadest, kuid see materjal leidis rohkelt kasutust nii Reinimaal kui ka Põhja-Saksamaa idapoolsetel aladel ning tuleb üsnagi tavapäraseks pidada ka Kesk- ja Ida-Euroopas valminud tööde puhul. Et Kadrina krutsifiksil ei ole säilinud algset polükroomiat, puudub võimalus lõppviimistluse ning sellega seotud materjalide tundmaõppimiseks. Samuti on skulptuuri käsitlemisel vähe tuge tehnoloogilistest uuringutest. Seetõttu on käesoleva artikli eesmärgiks tuua Kadrina kiriku krutsifiks taas uurimisvalgusesse, juhtides tähelepanu skulptuuri juures kasutatud motiivide ja vormirepertuaari levikule ning heites teose loomisega seotud küsimuste taustal põgus pilk Läänemereruumi produktsiooni ja kunstileviku teemasse skulptuuri valmimisajal.

Kadrina krutsifiksile on iseloomulik vaoshoitud kannatus, ornamentaalne habeme ja juuste käsitus ning naturalistlik kehakujutus. Suurt tähelepanu on pööratud realistlikele detailidele – kortsud silmade ümber ja ninajuurel, veresooned ja kõõlused kätel-jalgadel, nahavoldid kaelal, peopesades, jalalabadel ja isegi talla all, poikvel huulte vahelt paistmas nikerdatud hammasterida jne. Selline kombinatsioon ornamentaalsusest ning naturalistlikust kehakujutamisest koos lüürilise meeoluga on kaugel hilisgooti realismist ning viitab 14. sajandi lõpul ja 15. sajandi esimesel poolel üle Euroopa levinud suundumustele, mida erinevates käsitlustes ja piirkondades on seotud terminitega „internatsionaalne gootika“, „ilus stiil“, „pehme stiil“ jne.



Selle perioodi krutsifikside süstemaatilise analüüsiga Põhja-Euroopa kunstikirjutuses tegeletud ei ole, ehkki vaadeldava kujutustüübi esindajaid kohtab Põhja-Euroopas säilinud näidete hulgas arvukalt. Kadrina skulptuuri uurimise kontekstis tuleks esile tõsta krutsifikse Vadstena kloostrikirikust (u 1410) ja Danzigi (Gdansk) Maarja kiriku 11000 neitsi kabelist (u 1420–1440). Mõlema näite valmistamiskohaks on viimastes uurimustes stiili, tüübi ja materjalikasutuse järgi üksmeelselt peetud keskajal Saksa Ordule kuulunud tänase Poola Läänemere-äärset piirkonda. Ometi on nende skulptuuride näitel esindatud kaks küllaltki vastandlikku kujutustüüpi – kui Vadstena Kristust iseloomustab böömi „ilusale stiilile“ iseloomulik rõhutatud ornamentaalsus, siis Danzigi Maarja kiriku krutsifiksi puhul on uurijad rõhutanud perioodi skulptuuris tundmatut realistlikku kannatust ning dekoratiivsuse ranget puudumist, olles sellisena pigem Madalmaade varase realismi väljendaja.

Kadrina krutsifiksile omane stiliseeritud ornamentaalsus ja malbe meeoleolu lubavad temas näha Vadstena krutsifiksi kujutustüübi hilist järgijat, kuid Danzigi näitega on ühisosa nii ikonograafias, mille järgi Ristilöödu ripub ristil peaaegu suletud silmadega n-ö viimsel eluhetkel (vrd ill. 17 ja ill. 18), kui ka eelkõige peaaegu identsetes motiivides, nagu kortsud silmade ümber ning ninajuurel, iseloomulik oimukihar ning nahavoldid kaelal, millele siinkirjutaja perioodi krutsifikside hulgast rohkem paralleele leidnud ei ole. Siinjuures tuleb rõhutada, et Kadrina krutsifiksi meister on tundnud neid Läänemereeruumi kunstis levinud motiive, mida kohtame mõlemat tüüpi näite juures, olles sellisena justkui ühenduslüliliks kahe erineva Saksa Ordu aladel levinud suuna vahel. Eelnev viitab üsna üheselt Kadrina krutsifiksi valmimisajale ajavahe-  
mikus 1420–1440 või laiemalt 15. sajandi teisel veerandil.

Kõnealusel perioodil leidis aset kindlate, esmapilgul isegi sekundaarsete detailide lai levik, mida on muuhulgas seletatud nii töökodades kasutatud mustirraamatute kui ka otseselt eeskujuks olnud kunstiteoste abil. Ei saa välistada, et ka Kadrina krutsifiksi nikerdanud meister võis eeskujudena kasutada kahemõõtmelisi pilte, millele osutab Kristuse skulptuuri teatav ebasümmeetrilisus. Nimelt on juba mainitud dekoratiivne juuksesalk, kõrv, aga ka kortsuline kael välja nikerdatud vaid pea vasakul poolel. Niimoodi kujutatakse üldjuhul Ristilöödut passiooni-teemalistel retaablimalidel või raamatumaalis, kus Kristuse pea küljele pööratud asendist tingituna ei saagi teist poolt näha. Teadaolevate näidete põhjal, näiteks krutsifiksid Vadstenast, Färentunast ja Danzigist,

võiks arvata, et kolmemõõtmeliste teoste puhul taotletakse reeglina sümmeetrilisust.

Õigupoolest ei saa välistada võimalust, et Kadrina skulptuuri meister, tundes küll preisi-böömi vormirepertuaari, oli tegev hoopis keskaegsel Liivimaal ning et teos ei ole mitte sisse toodud, vaid valmistatud kohapeal preisi eeskujude järgi. Sest ehkki maalijate ja nikerdajate tsunfti esimene teadaolev skraa pärineb alles 1513. aastast Tallinnast ja varasemast ajast otsesed andmed puuduvad, oli kunstkäsitöölisi puudutav tsunftiasjandus siin hiljemalt 15. sajandiks välja kujunenud. Paraku ei saa ühtegi Eestis või Lätis säilinud keskaegset teost siduda arhiiviallikes mainitud meistrite või käsitöölisega, mistõttu on senises historiograafias „anonüümsete meistrite“ poolt maalitud või nikerdatud teoste valmistamiskohta otsitud reeglina väljastpoolt keskaegset Liivimaad.

Väheste keskaegselt Liivimaalt säilinud kunstiteoste hulgast leiame mitmeid näiteid, mis pärinevad Kadrina krutsifiksiga samast perioodist, kuid enamike puhul on senistes uurimustes geograafiline päritolu seostatud ootuspäraselt Põhja-Saksamaa ja Lübecki töökodadega. Teadaolevalt eksporditi 15. sajandi jooksul märkimisväärne osa kogu Läänemereruumis säilinud teostest Põhja-Saksamaalt. Rootsi näitel võib aga öelda, et Lübecki päritolu kunstiteoste tellimine hakkas hoogustuma alates 1430. aastatest, domineerima aga alles 15. sajandi keskpaigast. Sajandi esimesest poolest tulid regioonis oluliste produktsioonikeskustena kõne alla just Läänemereruumi idapoolsemad linnad, sealhulgas need, mis paiknesid Saksa Ordu tuumikmaal – Thorn, Elbing, Danzig, Königsberg.

Lisaks Kadrina Kristusele saab praeguses uurimisseisus keskaegse orduriigi tänaste Poola alade produktsiooniga 15. sajandi esimesest poolest kindlamalt siduda ka 1944. aasta tulekahjus hävinud Tallinna Niguliste kiriku Kolgatagruppi. Artiklis visandatud hüpotees, mille järgi, vastupidiselt Sten Karlingi arvamusele, pärinevad skulptuurid perioodist, mil Niguliste kiriku ümberehitustööd olid valmimisjärgus või juba lõppenud, sai tõstatatud küsimus: miks telliti uue ja suurejoonelise basilikaalse ruumivormiga kiriku triumfipalgile selles kontekstis tagasihoidlike mõõtmetega (Kristuse figuur 1,55 m ja Maarja 1,25 m) figuurid? Käesoleva uurimuse seisukohalt on olulisim tähelepanek, et senistes käsitlustes kiriku triumfitsooniga seosesse viidud skulptuuride positsioonina ei saa välistada ka erakabeleid ehk väiksemat kasutajate ringi. Selline võimalus oleks eelkõige huvipakkuv kunstisotsioloogilisest

aspektist. Näiteks on „ilusa stiili“ pikka kestvust Preisimaal kuni 15. sajandi keskpaigani seletatud just erinevate ühiskonnakihtide, sealhulgas linna kodanikkonna valikutega, kes leidis selle stiili „aadellikus“ vormirepertuaaris oma autonoomiapüüdlustele kunstilise väljundi.

1346. aastast Saksa Ordule kuulunud Põhja-Eestis paiknenud kirikute sisustuse tekkelood kätkevad endas mitmekülgseid aspekte. Nii ei saa teoste tellimise taustal tähelepanuta jätta perioodi laiemaid kaubandussuhteid ning isiklikke kontakte ja perekondlikke sidemeid Preisimaa linnadega. Aspekt, et Saksa Ordu kui maaisanda kohustuste hulka kuulus muuhulgas ka kirikute ehitamine ning doteerimine, samuti Rakvere ordulinnuse ja Kadrina kiriku vahetu lähedus, tekitavad ootuspärase küsimuse ordu käsknike rollist Preisimaal levinud kunstisuundade vahendajana. On selge, et kirikute sisustuse tellimise lähemad aspektid jäävad kirjalike allikate puudumisel paratamatult oletuslikeks. Siiski on tähelepanuväärne, et 14. sajandi lõpust võib täheldada Preisimaa päritolu klooruse suuremat sissetungi ordu Liivimaa harusse, saavutades kulminatsiooni 15. sajandi esimesel poolel – just sellel perioodil Liivimaal tegutsenud ordupreestrite elukäik viitab Liivi ja Preisi orduharu tihedatele kontaktidele ja mõlemasuunalisele liikumisele. 1442. aasta visitatsioonist säilinud sedelitel oli aga peaaegu kõigi konvendipreestrite päritolumaaks märgitud Preisimaa. Nii ei saa Preisimaa osatähtsust keskaegse Liivimaa ajaloos alahinnata, üheks lisanduseks sellesse teemasse võib lugeda ka kõrge kvaliteediga Kristuse skulptuuri Kadrina kirikus.