

Das Tafelbild der Kreuzigung Christi in der Johanneskirche von Stuttgart-Zuffenhausen

VON KARL HALBAUER*

Das anspruchsvolle Gemälde der Kreuzigung Christi in der Johanneskirche von Stuttgart-Zuffenhausen (Abb. 1) wurde in der lokalthistorischen und regionalen Literatur zwar gelegentlich genannt, fand aber sonst keine Beachtung und blieb fast gänzlich unbekannt. Dabei hätte es allein schon wegen seiner durchaus respektablen künstlerischen Qualität unser Interesse verdient. Neuerdings brachten gemäldetechnologische Untersuchungen die übermalte Darstellung des hochrangigen Stifters zum Vorschein, dessen Kenntnis ein neues Licht auf das Bild wirft.

Beschreibung

Dargestellt ist Christus am Kreuz, unter dem trauernd die Muttergottes und der Apostel Johannes stehen. Die drei Figuren füllen eng zusammengedrückt nahezu das ganze Bildfeld aus¹. Ein schmaler Bodenstreifen, der sich gerade so weit in die Tiefe erstreckt, um dem Kreuz und den Personen eine ausreichende Standfläche zu bieten, bildet den Raum für die Szene, die durch einen Goldgrund mit graviertem Brokatmuster aus der irdischen Sphäre herausgehoben wird. Doch obwohl der

* Diese Abhandlung verdankt ihre Entstehung der Initiative und dem Engagement von Winfried Schweikart, Korntal, Heimatforscher in Zuffenhausen. Ihm und Jochen Ansel, Landesamt für Denkmalpflege, Esslingen, danke ich für Hinweise und Unterstützung bei der Beschaffung des Materials. Mein Dank gilt auch Silvia Albiez, Albrück-Unteralpfen, für die Informationen über das Kreuzigungsbild in der Pfarrkirche St. Laurentius in Unteralpfen und Dr. Margaretha Boockmann, Andrassy Universität Budapest, für ihre Hilfe im Zusammenhang mit der hebräischen Titulus-Inschrift sowie Prof. Dipl.-Rest. Volker Schaible und Dipl.-Rest. Peter Vogel, beide Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, für die Röntgenaufnahmen bzw. Infrarot-Reflektographien.

¹ Abmessungen ohne Rahmen: Höhe: 103 cm, Breite: 67 cm. Während oben und unten die Malkanten erhalten blieben, ist das Bild links und rechts beschnitten.

Goldgrund die Szene einerseits ins Überirdische verlegt², kennzeichnet andererseits der vor dem Kreuz liegende Totenschädel den irdischen Ort des Geschehens, die außerhalb von Jerusalem gelegene Schädelstätte. Da die Kreuzigung Christi der Legende zufolge über dem Grab Adams stattfand, gilt der Schädel zugleich als dessen sterblicher Überrest und als Hinweis darauf, dass Christus als neuer Adam durch seinen Opfertod die Menschheit von der vom alten Adam verschuldeten Erbsünde erlöst hat³.

Im Zentrum des Bildes erhebt sich, mit Pflöcken und Steinquadern im Boden verkeilt, das T-förmige Kreuz mit dem daran festgenagelten Christus. Obwohl er, wie der Lanzeinstich in der Brust bekundet, eigentlich tot sein müsste, ist er lebend wiedergegeben und wendet sich seiner links stehenden Mutter zu. Den Mund hat er sprechend geöffnet (Abb. 3). Es scheint jener Moment dargestellt zu sein, als Jesus die beiden Trauernden einander empfiehlt⁴. Maria hat die Hände zum Gebet zusammengelegt und den Kopf leicht erhoben (Abb. 4), blickt aber nicht ihrem Sohn ins Antlitz, sondern schaut hinüber zu dem auf der anderen Seite des Kreuzes stehenden Johannes. Der Lieblingsjünger hat in seiner Verzweiflung die Hände fest gefaltet und wendet den Kopf mit verzagtem Gesichtsausdruck zu Christus empor (Abb. 5).

Die beiden Trauernden sind durch große, in den Goldgrund gravierte, mit Inschriften versehene Nimben ausgezeichnet. In Marias Nimbus steht: *MATER DOLOROSA*, in Johannes Nimbus: *SANCTVS I[...]*.

Der am Querbalken des Kreuzes angebrachte, oben überstehende Kreuztitulus, ein weißes Blatt auf einer etwas größeren Holztafel⁵, trägt eine Inschrift in drei Sprachen (Abb. 6), wie das Lukas- und das Johannes-Evangelium berichten⁶. Der Wortlaut des Textes und die Reihenfolge der Sprachen – hebräisch, griechisch, lateinisch – folgen dem Johannesevangelium der Vulgata⁷. Diese Folge findet sich

² Zum Goldgrund: Wolfgang BRAUNFELS, Nimbus und Goldgrund, in: Münster 3 (1950) S. 321–334; Iris WENDERHOLM, Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrunds, in: Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei, hg. von Stefan WEPPELMANN, Ausstellung der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin/Köln 2005, S. 100–113.

³ Zum Schädel unter dem Kreuz: Oswald ERICH, Adam – Christus (alter und neuer Adam), in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 157–167 (besonders: II. über die Örtlichkeit von Adams Grab); Gertrud SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2: Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1983, S. 124, 142–145 (Adamstypologie).

⁴ Joh 19, 26–27.

⁵ In der linken unteren Ecke des weißen Feldes ist der runde Kopf eines zur Befestigung des Blattes verwendeten Nagels zu erkennen.

⁶ Luk 23,38 und Joh 19,19–20.

⁷ Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem, Tomus II, Stuttgart (Württembergische Bibelanstalt) 1975, S. 1693 (Joh 19,19–20). – In der Literatur wird immer wieder festgestellt, dass die Reihenfolge der Sprachen mit keiner der beiden in der Bibel genannten Folgen übereinstimmt (u. a. in: Margaretha BOOCKMANN, Schrift als Stigma. Hebräische und hebraisierende

auch auf den allermeisten spätmittelalterlichen Darstellungen. Auffällig ist die Hervorhebung der lateinischen Schriftzeile durch fast doppelt so großen Buchstaben.

Vor der Restaurierung des Gemäldes im Jahr 1956 war in schemenhaftem Umriss die Figur eines Stifters zu erahnen⁸. Dann wurde der Stifterschatten in unspezifische Flecken umgewandelt, gleichzeitig hat der Restaurator aber neben dem Kreuzesstamm unter Christi Füßen die Spitze einer zum Stifterwappen gehörigen Mitra freigelegt (Abb. 1, 12). Deren Dekor soll eine Goldstickerei vorstellen⁹. In flüchtig auf den Goldgrund aufgetragener schwarzer Farbe sind drei Figuren in Kielbogen-nischen eingepasst: links ein bärtiger Heiliger (vielleicht Johannes der Täufer), in der Mitte (in größerem Maßstab) Christus als *Salvator mundi*, der in der linken Hand die Weltkugel hält und mit der Rechten den Segen erteilt, rechts (in noch größerem Maßstab) eine männliche Halbfigur.

Infrarot-Reflektographie und Röntgenaufnahme

2010 und 2011 durchgeführte Infrarot-Reflektographien machen stellenweise die Unterzeichnung sichtbar, die besonders gut am Oberkörper Christi zu erkennen ist (Abb. 14). Einen wichtigen Erkenntnisgewinn brachte das dabei in Erscheinung getretene Stifterwappen (Abb. 11). Das Abbild des Stifters selbst konnte 2011 mithilfe einer Röntgenaufnahme, zwar diffus – wie es für diese Technik charakteristisch ist –, aber doch in ausreichender Deutlichkeit ans Licht geholt werden (Abb. 14).

Die Stifterdarstellung

Der Stifter (Abb. 2, 14) kniet in strengem Profil, geradeaus schauend, vor dem Kreuz. Die Hände hat er betend vor der Brust erhoben, aber nicht ganz zusammengelegt. Er ist kahlköpfig, mit Ausnahme eines schmalen Haarkränzchens am

Inschriften auf Gemälden der Spätgotik [Schriften der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg 16; zugl. Diss. Heidelberg 2009], Heidelberg 2013, S. 227, 231, 264). Dabei übersehen die Autoren allerdings, dass damals in der lateinischen Kirche die *Vulgata* in Gebrauch war und dass auch die frühen Übersetzungen ins Deutsche von der *Vulgata* ausgingen. – Auch Martin LUTHER führt die Sprachen in dieser Reihenfolge auf: Das Neue Testament Deutsch, Wittenberg 1522 (Septembertestament), S. LXXX verso.

⁸ Max SCHEFOLD, Ein unbekanntes schwäbisches Kreuzigungsbild des früheren 16. Jahrhunderts, in: *Monatsschrift Württemberg* 5 (1933) S. 313–315, hier S. 315, Abb. S. 314. – Zu den Restaurierungen des Gemäldes siehe unten: „Anhang: Restaurierungen“.

⁹ Zur Goldstickerei: Joseph BRAUN, *Handbuch der Paramentik*, Freiburg i. Br. 1912, S. 23 ff.

Hinterkopf¹⁰. Seine Bekleidung besteht aus einem Gewand mit Kapuzenkragen und weiten Ärmeln. Die Kapuze hat er auf den Rücken herabgelassen¹¹. Der demütig betende Stifter ist durch einen kleineren Darstellungsmaßstab zwar von den übrigen Figuren abgesondert und in eine andere Realitätsebene versetzt, dennoch ist er in denselben Bildraum eingefügt und nimmt so direkt am Geschehen teil.

Über die Identität des Stifters informiert uns sein Wappen (Abb.11). Der schräglinks geneigte Schild zeigt folgendes Bild¹²: geviert; erstes und viertes Feld: schwarz-gold gespalten (Alt-Fridingen); zweites und drittes Feld: in Blau über erniedrigtem silbernem (weißem) Schräglinksbalken ein schreitender goldener Löwe (Fridingen). Als Zeichen seines geistlichen Amtes und Ranges führt der Stifter über dem Wappenschild anstelle des Helms eine Mitra und hinter dem Schild einen Krummstab. Wie die Mitra (Abb.12) ist der Stab (Abb.13) reich verziert. Seine kreisförmige Krümme enthält – umschlossen von Laubwerk – die Halbfigur der gekrönten Muttergottes mit Kind, und der Rücken der Krümme ist umlaufend mit krabbenartigen Knospen besetzt. In die Kielbogennischen des tabernakelförmigen Knaufs zwischen Schaft und Krümme sind nicht identifizierbare Heiligenfigürchen eingefügt. Ein kleiner freigelegter Teil der Krümme ist auf der Hirnschale des Totenschädels zu erkennen. Die beiden Behänge (Infulae) der Mitra, die gleichsam die Helmdecke vertreten, enden nicht wie üblich mit Fransen, sondern mit kleinen Schellen¹³.

Es handelt sich um das Wappen des Bebenhäuser Abtes Johannes von Fridingen, der von 1493 bis zu seinem Tod 1534 amtierte. Er wurde um 1458 geboren, studierte in Heidelberg und Tübingen, war 1490 Pfleger des Bebenhäuser Klosterhofes in Stuttgart, danach in Plieningen und wurde schließlich 1493 Abt des Zisterzienserklusters Bebenhausen, wo unter ihm eine rege Bautätigkeit herrschte¹⁴. Anfang

¹⁰ Obwohl die Röntgenaufnahme nur ein flaes Bild ergibt, erweckt allein der Umriss des Kopfes den Eindruck, als sei die Stifterdarstellung mit individuellen, porträthaften Zügen ausgestattet.

¹¹ Der auf dem Röntgenbild sichtbare weiße Schatten, hinten in Kniehöhe des Stifters, gehört nicht zu seinem Gewand, sondern es handelt sich dabei um eine Partie von Marias Kleid, die nach der Übermalung des Stifters ergänzt werden musste – eine Ergänzung, die höchst unbefriedigend ausfiel und nicht geeignet ist, die leere Stelle zu kaschieren (vgl. Abb. 1).

¹² Die Farbangaben sind nach dem Fridingen-Wappen im Wappenbuch des Conrad Grünenberg ergänzt (Abb. 10). – Zum Grünenberg-Wappenbuch: Christof ROLKER, *Das Wappenbuch des Konrad Grünenberg: acta et agenda*, in: ZGO 162 (2014) S. 191–207.

¹³ Solche Schellchen kamen gelegentlich auch bei anderen liturgischen Kleidungsstücken vor: bei Stola, Manipel, Cingulum, Pluviale, Rationale, Pontifikalhandschuhen (Joseph BRAUN, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg i. Br. 1907, S. 114, 330, 372, 593, 681, 694).

¹⁴ Zu Johannes von Fridingen: Jürgen SYDOW, *Die Zisterzienserabtei Bebenhausen (Das Bistum Konstanz, 2) (Germania sacra, N.F. 16: Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz)*, Berlin/New York 1984, S. 241–247 und passim (s. Register S. 311); Friedemann SCHECK, *Johannes von Fridingen, Abt von Bebenhausen, zwischen Selbstbehauptung und Reforma-*

1494 verlieh der Papst ihm und seinen Nachfolgern im Amt das Recht des Gebrauchs der Pontificalien, ein im späten Mittelalter den Äbten häufig gewährtes Privileg, dessen ständig sichtbares Zeichen die Übernahme der Mitra ins Wappen war. Im Kloster Bebenhausen ist sein Wappen mehrfach anzutreffen¹⁵. Das entsprechende weltliche Familienwappen der Fridingen findet sich im Wappenbuch des Conrad Grünenberg von 1483 (Abb. 10). Im Unterschied dazu zeigt sich das Wappen des Zuffenhäuser Kreuzigungsbildes linksgekehrt, es ist nach (heraldisch) links geneigt und seitenverkehrt wiedergegeben. Denn in der Regel wird das Wappen nach derselben Seite gerichtet wie die Darstellung der Person, auf die es sich bezieht¹⁶.

Durch die glücklich gewählte Position der Stifterdarstellung fügt es sich, dass Abt Johannes im Blickfeld Christi, gleichsam unter dessen Augen, in ewiger Anbetung verharrt und dass ihm zugleich sein Namenspatron gegenübersteht. Die bei Stifterdarstellungen gern genutzte Möglichkeit, den Stifter von seinem hinter ihm stehenden Namenspatron empfehlen zu lassen, kam hier nicht in Frage, da der Apostel Johannes unmittelbar an dem im Bild wiedergegebenen biblischen Geschehen beteiligt ist¹⁷.

tion, in: *Freiheit – Wahrheit – Evangelium. Reformation in Württemberg*, Beitragsband zur Ausstellung des Landesarchivs Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, bearb. von Peter RÜCKERT unter Mitarbeit von Anna-Maria BRANDENBURG und Eva-Linda MÜLLER, Ostfildern 2017, S. 269–273.

¹⁵ Abb. in: *Freiheit – Wahrheit – Evangelium*, Beitragsband (wie Anm. 14), Abb. S. 260, 272, 278, 280. – Zur Grabplatte des Johannes von Fridingen (die unter anderem auch sein Wappen trägt): *Die Grabdenkmale im Kloster Bebenhausen*, bearb. von Hans Gerhard BRAND/Hubert KRINS/Siegwart SCHIEK (Beiträge zur Tübinger Geschichte 2), Stuttgart 1989, S. 56 f., Nr. 32, Abb. 35 (SCHIEK); Julia SUKIENNIK, *Vir magne prudentiae et maturitatis*. Die Grabplatte für Abt Johannes von Fridingen im Zisterzienserkloster Bebenhausen, in: *Kloster Bebenhausen. Neue Forschungen*, hg. von Klaus Gereon BEUCKERS/Patricia PESCHEL (Wissenschaftliche Beiträge der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg 1), Bruchsal 2011, S. 161–172.

¹⁶ Nur ganz vereinzelt sind das Stifterbild und das Wappen einander zugekehrt, wie bei der 1528 datierten Wappenscheibe der Veronika von Falkenstein (Abb. in: Barbara GIESCKE, *Kabinettscheiben des 16. und 17. Jahrhunderts auf Schloß Heiligenberg. Ein Überblick*, in: *Schriften des Vereins für Geschichte und Naturgeschichte der Baar* 38 (1995) S. 39–66, hier Abb. S. 57).

¹⁷ Eines der großartigsten Beispiele für die Empfehlung durch den Namenspatron ist Jan van Eycks Gemälde der Madonna des Kanonikus Joris (Georg) van der Paele, auf dem der hl. Georg mit einer Geste seiner Linken den Kanonikus dem auf dem Schoß der Muttergottes sitzenden Jesukind empfiehlt (Abb. in: Till-Holger BORCHERT, *Van Eyck bis Dürer. Alt niederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, Katalog der Ausstellung im Groeningemuseum in Brügge, Stuttgart 2010, Abb. S. 147).

Forschungsgeschichte

Erstmals wurde das Kreuzigungsbild 1859 in der Beschreibung des Oberamts Ludwigsburg erwähnt. Damals hing es – sehr hoch – über dem spitzen Chorbogen der Johanneskirche¹⁸. 1881 teilte Alfred Klemm mit, dass sich auf der Rückseite die gleiche Darstellung befindet, die aus späterer Zeit stamme und weniger qualitativ sei¹⁹. Eduard Paulus beschränkte sich im Inventarband des Neckarkreises von 1889 auf die bloße Nennung des Bildes²⁰. Bei einer Besichtigung 1903 datierte es der Landeskonservator Eugen Gradmann um 1520/25²¹. 1905 nahm der Kunsthistoriker Konrad Lange das Gemälde in Augenschein; nach seiner Ansicht gehört es der Ulmer Schule des 16. Jahrhunderts an²². Der Zuffenhäuser Pfarrer Richard Lauxmann konkretisierte 1917 diese Zuweisung, indem er das Bild der Schule des Ulmer Malers Martin Schaffner zuschrieb. Er vermutete, dass es aus der Stuttgarter Stiftskirche stammt, der die Zuffenhäuser Pfarrkirche inkorporiert war. Nach Einführung der Reformation 1534 habe es der damalige Zuffenhäuser Pfarrer Ludwig Klemerspecht von dort besorgt²³.

Anlässlich der Ausstellung „Schwaben-Sommer“ im Jahr 1933 war das Tafelbild einige Monate in der Stuttgarter Staatsgalerie ausgestellt, und Max Schefold widmete ihm die erste ausführlichere Abhandlung. Ulm und Oberschwaben schied er als Entstehungsort aus, der sei vielmehr in Niederschwaben zu suchen. Es handle sich um das Werk eines der vielen schwäbischen Künstler, deren Namen uns vielleicht für immer verborgen blieben²⁴.

¹⁸ OAB Ludwigsburg, hg. von dem Königlichen statistisch-topographischen Bureau, Stuttgart 1859, S. 339. – Eine knappe Nennung findet sich auch in: Das Königreich Württemberg. Eine Beschreibung von Land, Volk und Staat, hg. von dem K. Statistisch-Topographischen Bureau, Stuttgart 1863, S. 827.

¹⁹ Alfred KLEMM, Eine Rundreise in Alterthumsstudien, in: Besondere Beilage des Staats-Anzeigers für Württemberg 1881, S. 229–240, 263–269, hier S. 263. – Dieselbe Mitteilung macht: Paul KEPPLER, Württemberg's kirchliche Kunsterthümer, Rottenburg a. N. 1888, S. 209.

²⁰ Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg, 1. Neckarkreis, bearb. von Eduard PAULUS, Stuttgart 1889, S. 377.

²¹ Zuffenhäuser, 14. Oktbr. Kunsterthum, in: Neues Tagblatt und Anzeiger für Zuffenhäuser, Nr. 239, 14. 10. 1903, S. 1.

²² Zuffenhäuser, 25. März (Besuch), in: Neues Tagblatt und Anzeiger für Zuffenhäuser, Nr. 72, 25. 03. 1905, Titelseite.

²³ [Richard] L[AUXMANN], Aus Zuffenhäuser, in: Ev. Gemeindeblatt Zuffenhäuser, Dezember 1917, S. 4.

²⁴ SCHEFOLD 1933 (wie Anm. 8).

1952 besprach Eberhard Frank das Bild in seiner Tübinger Dissertation über die Reste spätgotischer Tafelmalerei im württembergischen Schwarzwald- und Neckargebiet. Er gelangte zu dem Schluss, dass es nicht als schwäbisch gelten kann, da sich das Motiv des mit Pflocken im Boden festgerammten Kreuzes nicht in der schwäbischen, wohl aber in der fränkischen Tradition finde. Die Tafel sei ein einzeltes Stück und in keinen Schulzusammenhang einzuordnen. Wegen der renaissancemäßigen Auffassung sei sie wohl kaum vor 1515 entstanden²⁵.

Ungeachtet der Ausführungen von Schefold und Frank kamen die Autoren in der nachfolgenden Zeit wieder auf Lauxmanns Urteil zurück, ein Maler der Schaffner-Schule in Ulm habe das Gemälde ausgeführt²⁶. Und da Hansmartin Decker-Hauff Lauxmanns Annahme über die Herkunft des Bildes aus der Stuttgarter Stiftskirche als wahrscheinlich bestätigte – wegen des korrekten hebräischen und griechischen Titulus-Textes schloss er auf einen gelehrten Stiftsherrn als Auftraggeber²⁷ –, wurde diese These von nun an weitgehend als Tatsache betrachtet²⁸. Einen weiteren Maler brachte 1966 Adolf Schahl ins Spiel. Er schrieb die Tafel versuchsweise der Werkstatt Hans Leonhard Schäufelins zu, eines Dürerschülers, der 1515 Stadtmaler von Nördlingen wurde²⁹.

²⁵ Eberhard FRANK, Die Reste spätgotischer Tafelmalerei im württembergischen Schwarzwald- und Neckargebiet, Diss. Tübingen 1952 (Mschr.), S. 69 f.

²⁶ Aus der Schule von Martin Schaffner stammt das Kreuzigungsbild laut folgenden Autoren: Richard MESSERSCHMIDT, Zuffenhausen einst und heute, hg. vom Heimatgeschichtlichen Arbeitskreis Stuttgart-Zuffenhausen, Stuttgart-Zuffenhausen 1957, S. 38, Farbabb. S. 37; Georg DEHIO, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg I: Die Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe, bearb. von Dagmar ZIMDARS u. a., München/Berlin 1993, S. 872 (Julius FEKETE); Bernd BERGNER, Schatzkästlein Johanneskirche birgt manche Überraschung. Altes Bild gibt Rätsel auf. Wer hat den Bischof übermalt?, in: Nord-Stuttgarter Rundschau, Nr. 81, 09.04.1994, S. 25; Zuffenhausen. Dorf – Stadt – Stadtbezirk, hg. von Albrecht GÜHRING, Stuttgart-Zuffenhausen 2004, S. 323 (Farbabb. mit Legende).

²⁷ Hansmartin DECKER-HAUFF, Geschichte der Stadt Stuttgart, Bd. 1: Von der Frühzeit bis zur Reformation, Stuttgart 1966, S. 52 (Abb. mit Legende). – Die 1956 teilweise aufgedeckte Mitra des Stifterwappens schließt einen Stuttgarter Stiftsherrn und auch den Propst, der nicht infuliert und somit nicht zum Tragen der Mitra berechtigt war, als Stifter aus, was Decker-Hauff nicht bedachte.

²⁸ Auf die Stuttgarter Stiftskirche als Herkunftsort verweisen folgende Autoren: MESSERSCHMIDT (wie Anm. 26) S. 38; Eugen GRADMANN/Hans CHRIST/Hans KLAIBER, Kunstwanderungen in Württemberg und Hohenzollern, 4. Aufl., völlig neu bearb. von Cord MECKSEPER, Stuttgart 1970, S. 49; DEHIO/ZIMDARS (wie Anm. 26) S. 872; BERGNER (wie Anm. 26) S. 25; GÜHRING (wie Anm. 26) S. 323.

²⁹ Adolf SCHAHL, Kunstbrevier Neckarschwaben, Stuttgart 1966, S. 215. – Ihm schließen sich folgende Autoren an: GRADMANN/CHRIST/KLAIBER/MECKSEPER (wie Anm. 28) S. 49; Das Land Baden-Württemberg, Amtliche Beschreibung nach Kreisen und Gemeinden, Bd. 3, hg. von der Landesarchivdirektion Baden-Württemberg, Stuttgart ²1978, S. 58 f. (Hermann ZIEGLER); Hans SCHLEUNING (Hg.), Stuttgart-Handbuch, Stuttgart 1985, S. 325 mit Abb. 134 (Hermann ZIEGLER, Harald SCHUKRAFT, Eberhard WAGNER).

Zur Herkunft des Bildes

Solange der Stifter des Bildes unbekannt war, hielt man die von Lauxmann aufgebrauchte und von Decker-Hauff bekräftigte Herkunftsthese für durchaus wahrscheinlich: Das Kreuzigungsbild sei bei der Einführung der Reformation (1534) aus der Stuttgarter Stiftskirche in die damals dem Stift inkorporierte Pfarrkirche Zuffenhausen gebracht worden³⁰. Nachdem sich nun aber nicht – wie vermutet – ein Stuttgarter Stiftsherr, sondern der Bebenhäuser Abt Johannes von Fridingen als Stifter herausstellt, ist diese These hinfällig. Da es weiterhin keinerlei konkrete Anhaltspunkte für den ursprünglichen Bestimmungsort des Bildes gibt, soll eine nahe liegende Möglichkeit zum Weg des Bildes nach Zuffenhausen angeführt werden: Vielleicht hat Abt Johannes das Bild in die Bebenhäuser Klosterkirche³¹ oder in die Kapelle des Bebenhäuser Pflughofs in Stuttgart gestiftet. Für Letzteres spricht, dass Johannes von Fridingen 1490 als Pfleger in Stuttgart amtierte und dass bald nach seiner Wahl zum Abt der Stuttgarter Pflughof durch Zukäufe eine beträchtliche Vergrößerung erfuhr. Um 1495 bis 1502 wurde hier ein großes Gebäude mit Kapelle errichtet, auf deren Gründungstafel sich Johannes von Fridingen als Bauherr würdigen ließ³² (Abb. 9). Da der Bebenhäuser Klosterbesitz – in Zuffenhausen war das Kloster der größte Grundherr³³ – nach der Reformation unter der Verwaltung eines eigenen, nun herzoglich-württembergischen Kloster-

³⁰ Zur Kirche von Zuffenhausen im Mittelalter: Hermann EHMER, Zuffenhausen im Mittelalter, in: GÜHRING (wie Anm. 26) S. 67–91.

³¹ Bei dem in einem Inventar des Klosters Bebenhausen von 1632 (HStAS A 474 Bü 127 Nr. 6, fol. 57) genannten Tafelbild (*In der Kirch. ... Ein anderer Altar darob auch ein gemahlte Tafel, mit einem Crucifix und Herrn von Fridingen Wapen*) handelt es sich vermutlich nicht um unser Kreuzigungsbild, da die Assistenzfiguren und die Stifterfigur nicht erwähnt werden.

³² Der Gebäudekomplex blieb nicht erhalten; die Gründungstafel befindet sich heute im Städtischen Lapidarium (Gustav WAIS, Stuttgarts Kunst- und Kulturdenkmale, Stuttgart o. J. [1954], S. 109 Nr. 79). – Eine Abbildung der Tafel in situ bieten: André LAMBERT/Eduard STAHL, Alt-Stuttgarts Baukunst, Stuttgart o. J. [1906], Taf. 6.3.

Zum Bebenhäuser Pflughof in Stuttgart: Max BACH/Carl LOTTER, Bilder aus Alt-Stuttgart, Stuttgart 1896, S. 32; Gustav WAIS, Alt-Stuttgart. Die ältesten Bauten, Ansichten und Stadtpläne bis 1800, Stuttgart ²1954, S. 38–41; Harald SCHUKRAFT, Stuttgarter Straßen-Geschichte(n), Stuttgart 1986, S. 32–34. – Einen guten Eindruck vom Aussehen des Pflughofs vermittelt das Stadtmodell von Emma und Karl Weingand bei DECKER-HAUFF (wie Anm. 27) Abb. S. 166. Von der Ausstattung der Kapelle des Bebenhäuser Pflughofs gelangte eine Statue des hl. Benedikt – vermutlich ein Fragment des spätmittelalterlichen Hochaltarretabels – ins Landesmuseum Württemberg (vgl. Julius BAUM, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts [Kataloge der Kgl. Altertümersammlung in Stuttgart 3], Stuttgart/Berlin 1917, S. 252 f., Nr. 301, Abb. S. 254).

³³ Hermann EHMER, Zuffenhausen in der Reformationszeit, in: GÜHRING (wie Anm. 26) S. 113–128, hier S. 118–120, 126 f.; Albrecht GÜHRING, Vom Regierungsantritt Herzog Christophs bis zum Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges (1550–1618), in: ebd., S. 139–180, hier S. 154 f.

amts blieb³⁴, könnte über diese Verbindung das am ursprünglichen Standort nicht mehr gebrauchte Bild seinen Weg nach Zuffenhausen gefunden haben. Ein denkbarer Zeitpunkt sind die Jahre nach dem 30-jährigen Krieg, denn 1634 war die Kirche zusammen mit einem Großteil des Ortes niedergebrannt³⁵ und benötigte nach dem Wiederaufbau³⁶ eine neue Ausstattung. Weniger wahrscheinlich ist eine Stiftung direkt in die Zuffenhäuser Kirche, die ja seinerzeit dem Stuttgarter Stift inkorporiert war.

Graphische Vorlage

Bislang wurde übersehen, dass dem Zuffenhäuser Bild die 1511 datierte Kreuzigung von Dürers Kupferstichpassion zugrunde liegt³⁷ (Abb. 15). Die Übernahme gelungener Kompositionen oder auch nur von Details, wie Haltung, Bewegung oder Gebärde einzelner Figuren, war im späten Mittelalter nicht ungewöhnlich. Auch erstrangige Meister bildeten da keine Ausnahme³⁸. Bisweilen wurde die Verwendung eines ganz bestimmten Vorbildes schon im Vertrag zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler festgelegt³⁹.

Auch bei unserem Kreuzigungsbild darf man wohl davon ausgehen, dass die Auswahl der Vorlage der Stifter, Abt Johannes von Fridingen, getroffen hat. Auf seinem ausdrücklichen Wunsch beruht sicherlich auch eine Reihe der Änderungen gegenüber dem Dürer-Stich, wie die Beschränkung auf die drei Hauptpersonen,

³⁴ Joachim FISCHER, Das Klosteramt Bebenhausen nach der Reformation, in: Wilfried SETZLER/Franz QUARTHAL (Hg.), Das Zisterzienserkloster Bebenhausen. Beiträge zur Archäologie, Geschichte und Architektur (Beiträge zur Tübinger Geschichte 6), Stuttgart 1995, S. 147–177; Albrecht GÜHRING, Krieg und Frieden im 17. Jahrhundert (1618–1692), in: GÜHRING (wie Anm. 26) S. 195–225, hier S. 210f.

³⁵ GÜHRING (wie Anm. 26) S. 196.

³⁶ Ebd., S. 207–209.

³⁷ Maße: 11,8 × 7,4 cm. – Zu der 15 Blätter umfassenden Kupferstichpassion, die von 1507 bis 1512 entstanden ist und eher für ein gebildetes und kunstsinnes Publikum bestimmt war, siehe: Anna SCHERBAUM, Die Kupferstich-Passion, in: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, bearb. von Rainer SCHOCH/Matthias MENDE/Anna SCHERBAUM, München/London/New York 2001, S. 125–129.

³⁸ So hat, um nur ein Beispiel zu nennen, Tilman Riemenschneider das Noli me tangere-Relief seines Münnerstadter Hochaltarretabels nach dem Vorbild eines Kupferstichs von Martin Schongauer gestaltet. Dazu: Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491), Ausstellungskatalog, Unterlinden Museum, Colmar 1991, S. 478f. mit Abb. (Pantxika BÉGUERIE).

³⁹ Beispielsweise sollte sich Michael Pacher für die zentrale Marienkrönungsgruppe seines Grieser Altars die Marienkrönung im Altar der Bozener Pfarrkirche zum Vorbild nehmen. Vertragstext in: Aurel SCHWABIK, Michael Pachers Grieser Altar, München 1933, S. 20–24 und S. 141 f., Anm. 20.

der Austausch des einfachen INRI-Täfelchens durch einen aufwendigen dreisprachigen Titulus und die Verwendung eines – aufgrund des Materials – kostbaren Goldgrundes anstelle des düsteren, atmosphärischen Himmels. Und natürlich war die Stifterdarstellung mit Wappen Bestandteil seines Auftrags. Dagegen werden auf den Maler die Änderungen in der Komposition sowie in der Haltung der Figuren und selbstverständlich die Eigenheiten in der Bildung der Gewandfalten und Gesichter zurückgehen.

Während im Stich der Kreuzesstamm die Mittelachse bildet, ist er beim Tafelbild ein wenig nach rechts versetzt, so dass nun der Körper Christi die Mitte einnimmt⁴⁰. Zudem sind im Stich die drei Hauptfiguren näher zusammengerückt, und indem Johannes das Kreuz und Christus seine Mutter überschneidet, ergibt sich eine Tiefenstaffelung. In beiden Darstellungen ist der Gekreuzigte leicht von rechts her gesehen, und bei Dürer hat das auch perspektivische Auswirkungen: Der Querbalken und der Titulus weisen eine geringe, in die Tiefe führende Schrägstellung auf. Obwohl im Stich das Kreuz höher ist, Christus folglich höher – weiter vom Boden entfernt – am Kreuz hängt, schafft Dürer eine innigere Beziehung zwischen den Personen, indem sich Christus ein wenig stärker zu seiner Mutter hinwendet und Johannes den ganzen Körper Christus zuneigt und dessen Kopfneigung aufnimmt. Im direkten Vergleich der beiden Darstellungen wird deutlich, dass im Gemälde die aufrechte Haltung Marias und das Zurückbeugen von Johannes, um zu Christus hochzuschauen, nicht nur eine größere äußere, sondern auch eine größere innere Distanz der Personen untereinander zur Folge haben.

Als weiterer Unterschied ist festzustellen, dass im Gemälde die Füße des Apostels fehlen. Doch ob der Maler sie – als vom Gewand verdeckt – wegließ, oder ob sie einer späteren Änderung zum Opfer fielen, ist unklar. Überdies hat bei Dürer ein heftiger Windstoß nicht allein die langen Enden des Lendentuchs emporgewirbelt, sondern obendrein noch Christi Haare erfasst.

Das Licht fällt in beiden Darstellungen von links oben ein, doch im Gemälde sind die daraus resultierenden Licht- und Schattenpartien, die Dürer zu einem kunstvollen Spiel mit dem Hell-Dunkel nutzt, weniger konsequent umgesetzt.

Der Stich zeigt Christus voller Lebenskraft; sein Oberkörper ist muskulös, gespannt und gerade aufgerichtet wiedergegeben. Im Gemälde dagegen wirkt Christus kraftloser, sein Oberkörper hängt leicht nach vorn durch, und sein Kopf ist tiefer zwischen die Schultern eingesunken und stärker nach vorn geneigt. Durch

⁴⁰ Zwar wurde das Gemälde seitlich beschnitten, doch höchstwahrscheinlich ist auf beiden Seiten ein Streifen von gleicher Breite weggefallen, denn wie in Dürers Kupferstich waren die Hände Christi links und rechts den gleichen Abstand zum Bildrand, und von den Nimbren der Assistenzfiguren fehlt jeweils ein gleichgroßes Stück. Ursprünglich dürften Maria und Johannes – wie bei Dürer – vollständig abgebildet gewesen sein. Darauf deutet auch die Nimbusinschrift des Johannes hin, die andernfalls bestimmt den Namen des Heiligen anstelle von *SANCTVS* wiedergeben würde.

diese geschickte Maßnahme bleibt der Kopf unterhalb des Querbalkens und der Maler gewinnt Platz für den großen Titulus, der – anders als das INRI-Täfelchen im Stich – vor dem Querbalken angebracht ist. Weniger geschickt ist der Umgang des Malers mit dem Lendentuch; er hat es weitgehend unverändert übernommen und das untere Ende sogar noch vergrößert, um den leeren Raum zu füllen, und so flattert das Tuch nun direkt vor den Gesichtern der beiden Assistenzfiguren.

Der Totenschädel musste im Gemälde seine zentrale Position direkt vor dem Kreuzesstamm dem Stifterwappen überlassen. Stattdessen wurde er nun so platziert, dass er dem Stifter gegenüberliegt und ihn „anblickt“. Der Stifter (und die Betrachter des Bildes) werden so an die eigene Vergänglichkeit gemahnt.

Die Zuffenhäuser Kreuzigung ist nicht das einzige Bild, dem Dürers Kupferstich als Vorlage diente. Dennoch scheint es weniger Nachfolgewerke zu geben, als man aufgrund des hohen Ansehens, das der Nürnberger Meister schon bei seinen Zeitgenossen besaß, eigentlich erwarten würde⁴¹. Ein Blick auf einige etwa zur gleichen Zeit nach derselben Vorlage entstandene Tafelbilder kann uns die Besonderheiten des Zuffenhäuser Bildes deutlicher vor Augen führen und zeigen, worauf es dem Auftraggeber und dem Maler ankam.

Ein großes Tafelbild, dem der Dürer-Stich zugrunde liegt, befindet sich in der katholischen Pfarrkirche St. Laurentius zu Albbbruck-Unteralpfen im Landkreis Waldshut⁴² (Abb. 17). Es unterscheidet sich vom Stich durch die Beschränkung auf die drei Hauptpersonen. Zudem sind das Kreuz und Christus streng frontal wiedergegeben, und nach oben wurde etwas Freiraum gelassen. Alle drei Personen zeichnet ein Nimbus aus; jener der Gottesmutter trägt die Inschrift: [...] *MARIA MVLIER* [...], jener des Jüngers: *SANCTVS IOHAN*. Wie der Hintergrund anfänglich aussah, ist nicht bekannt, denn die sich in die Tiefe erstreckende Hügellandschaft mit dem dunklen Himmel stammt – zumindest in ihrer heutigen Ausführung – wohl erst aus späterer Zeit. Überhaupt wird das gesamte Bild von zahlreichen Übermalungen geprägt, die seinen ursprünglichen Charakter verunklären. Zuletzt wurde es 1941/1942 von Paul Hermann Hübner, Freiburg i. Br., restauriert⁴³. Joseph Gramm verortete den Maler am Hochrhein zwischen Bodensee und Rheinknie bei Basel und datiert das Bild um 1515/1520⁴⁴.

⁴¹ Mitunter werden Gemälde zu Unrecht mit dem Dürer-Stich in Verbindung gebracht, nur weil sie das Bildthema und einzelne allgemeine Motive gemeinsam haben, wie zum Beispiel eine Kreuzigungsdarstellung in der Karlsruher Kunsthalle, Inv.-Nr.75; Abb.in: Anna MORAHT-FROMM, *Das Erbe der Markgrafen. Die Sammlung deutscher Malerei (1350–1550) in Karlsruhe, Ostfildern 2013, S.357.*

⁴² Abmessungen: Höhe: 137 cm, Breite: 80 cm. – Am Ende des 19. Jahrhunderts hat man das Tafelbild als zentrale Darstellung in ein neu geschaffenes Seitenaltar-Retabel integriert. Zuvor war es im Westteil der Kirche angebracht. Für diese Information danke ich Silvia Albiez, Albbbruck-Unteralpfen.

⁴³ Mitteilung von Silvia Albiez, Albbbruck-Unteralpfen.

⁴⁴ Joseph GRAMM, *Das Kreuzigungsbild von Unteralpfen*, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 34 (1921) S. 100–104.

Auf einem kleinen Retabelflügel in der Sammlung Thyssen-Bornemisza ist die Szene in eine Berglandschaft verlegt⁴⁵ (Abb. 16). Alle sechs Personen des Dürer-Stichs sind hier, mit Abwandlungen in der Haltung, übernommen. Gemäß dem schmalen, hohen Bildformat ragt der die Mittelachse bildende Kreuzesstamm weit in die Höhe, so dass die frontal ausgerichtete Gestalt Christi, begleitet von zwei hochgewachsenen, zerzausten Nadelbäumen im Mittelgrund, allein die obere Bildhälfte einnimmt. Im Unterschied zum Stich umgeben glimmende Nimben die Häupter der Heiligen⁴⁶. Der Totenschädel wurde weggelassen. Der zugehörige Retabelflügel zeigt die Höllenfahrt Christi, ebenfalls nach dem Vorbild der entsprechenden Darstellung von Dürers Kupferstichpassion. Auf einer der verlorenen Flügelaußenseiten waren die Gemälde 1520 (?) datiert; sie werden einem schwäbischen Meister zugeschrieben, der unter dem Einfluss des Ulmer Malers Martin Schaffner stand⁴⁷.

Der Kölner Maler Bartholomäus Bruyn d. Ä. bediente sich des Dürer-Stiches als Vorlage für ein inhaltlich seltsam anmutendes Tafelbild, das aus dem Zisterzienserkloster St. Apen in Köln stammt und sich heute im Wallraf-Richartz-Museum befindet⁴⁸ (Abb. 18). Es zeigt Maria und Johannes in einer sich weit in die Tiefe ausdehnenden, detailliert ausgeführten Landschaft. Zwischen ihnen liegt Adams Schädel, weit überproportioniert und dadurch ein unübersehbares Sinnbild der Vergänglichkeit. Hinter der Gottesmutter kniet in etwas kleinerem Maßstab die Stifterin, deren Anliegen und Identität die Inschrift eines vor ihr ausgerollten Schriftbandes bekannt gibt: *Miserere mei deus / Cristina edelkynt abbatissa*. Das Ungewöhnliche des Bildes besteht darin, dass Christi Kreuz fehlt. Denn ursprünglich diene das Gemälde, das um 1520 datiert wird, als Hintergrundkulisse für ein davor aufgestelltes plastisches Kruzifix⁴⁹.

Von den angeführten drei Tafelbildern unterscheidet sich die Zuffenhäuser Kreuzigung durch ihren – im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts schon altertümlich erscheinenden – Goldgrund und infolgedessen durch den fehlenden Landschaftshintergrund sowie durch ihren dreisprachigen Titulus, der wohl nicht allein dem

⁴⁵ Abmessungen: Höhe: 89 cm, Breite: 38 cm.

⁴⁶ Christi Nimbus ist durch drei stilisierte Lilienblüten, die nur noch schwach zu erkennen sind, als Kreuznimbus gestaltet.

⁴⁷ Hermann NASSE, Gemälde aus der Sammlung des Univ.-Professors Dr. Freih. Fr. W. von Bissing zu München, 1. Teil, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 5 (1910) S. 5 f.; Isolde LÜBBEKE, Early German painting 1350–1550 (The Thyssen-Bornemisza collection), Stuttgart 1991, S. 84–89.

⁴⁸ Abmessungen: Höhe: 69,5 cm, Breite: 63 cm.

⁴⁹ Frank Günter ZEHNDER, Katalog der Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 11), Köln 1990, S. 27 f.; Roland KRISCHEL, Mediensynthesen in der spätmittelalterlichen Sakralkunst. Das Altarbild als Kulisse für liturgische Gegenstände und Handlungen, mit einem Beitrag von Tobias Nagel, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 69 (2008) S. 73–168, hier S. 116–118. – Der Zusammenhang mit dem Dürer-Stich wird von den Autoren nicht erwähnt; er war bislang offenbar nicht bekannt.

Bericht im Evangelium geschuldet ist, sondern auch ein Licht auf die Gelehrsamkeit des Stifters werfen sollte. Im Vergleich mit der Stifterin Christina Edelkynt auf dem Kölner Bild (Abb. 18) tritt der Stifter Johannes von Fridingen weniger zurückhaltend auf (Abb. 14). Er ließ sich vor Maria direkt neben Christus am Kreuz darstellen und durch ein großes Wappen kennzeichnen.

Dreisprachiger Kreuztitulus

Der Kreuztitulus des Zuffenhäuser Bildes ist nach den Evangelien von Lukas und Johannes in Hebräisch, Griechisch und Latein abgefasst⁵⁰ (Abb. 6). Ab dem späten Mittelalter wurden solche dreisprachigen Tituli hin und wieder bildlich dargestellt⁵¹, wobei insbesondere der hebräische Teil der Inschrift oft nur als Pseudo-Text ausgeführt ist. Das früheste Beispiel, dessen Titulus die Inschrift in allen drei Sprachen korrekt wiedergibt, ist nach heutiger Kenntnis das am Ende des 13. Jahrhunderts entstandene Kreuzifix des Florentiner Malers Giotto für die Kirche Santa Maria Novella in seiner Heimatstadt⁵².

Als dann 1492 in der römischen Kirche Santa Croce in Jerusalem bei Renovierungsarbeiten die der Legende zufolge von der Kaiserin Helena nach Rom überführte Titulus-Reliquie wiederentdeckt wurde⁵³, kam es in der Folgezeit zur Verbreitung der dreisprachigen Inschrift durch verschiedene Einblatt-Holzschnitte.

Bereits 1492/1493 publizierte der Mainzer Buchdrucker Peter Schöffer einen xylographischen Einblattdruck des wahren Titulus domini⁵⁴. Und unmittelbar

⁵⁰ Siehe dazu auch oben, S. 116 f.

⁵¹ Ein Stuttgarter Beispiel ist der Kreuztitulus der von Hans Seyfer aus Sandstein ausgeführten, 1501 datierten Kreuzigungsgruppe vom Leonhardskirchhof, heute in der Hospitalkirche (Abb. in: Karl HALBAUER, *Der Reuchlin-Gedenkstein aus dem Kreuzgang der Stuttgarter Dominikanerkirche*, in: ZWLG 76 [2017] S. 389–400, Abb. 5).

⁵² Dazu: Gad SARFATTI/Anna PONTANI/Stefano ZAMPONI, *Titulus Crucis*, in: Giotto. *The Santa Maria Novella Crucifix*, hg. von Marco CIATTI/Max SEIDEL, Florenz 2002, S. 191–202; Michael Viktor SCHWARZ unter Mitarbeit von Michaela ZÖSCHG, *Giottos Picior*, Bd. 2: *Giottos Werke*, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 280–298, zum Titulus: S. 287–289.

⁵³ Eine kurze Zusammenfassung der Auffindungsgeschichte bietet: Johannes RÖLL, *Bemerkungen zum Titulus Crucis in Santa Croce in Jerusalem in Rom*, in: *Die Virtus in Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance*, Festschrift für Joachim Poeschke zum 65. Geburtstag, hg. von Thomas WEIGEL/Britta KUSCH-ARNHOLD/Candida SYNDIKUS (Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 46), Münster 2014, S. 93–110, hier S. 95 f. – Zur Titulus-Reliquie: Carsten Peter THIEDE/Matthew D’ANCONA, *Das Jesus-Fragment. Kaiserin Helena und die Suche nach dem Kreuz*, München 2000, besonders S. 83–132.

⁵⁴ Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Inc V 39 (Abb.: URL: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/inc-v-39>, Aufruf: 11.08.2019), handschriftlich datiert 1492. – Dazu Falk EISERMANN, *Verzeichnis der typographischen Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, Bd. 3: Katalog J–Z, Wiesbaden 2004, S. 560: T-16. – Ein ganz ähnlicher Holzschnitt befindet sich in Hartmann Schedels eigenem

danach diene dieser Holzschnitt als Vorlage für den Titulus des 1493 datierten großen Sandsteinkruzifixes, das Meister Thomas für den Wormser Amandusfriedhof (?) schuf⁵⁵.

Dem Titulus des Zuffenhäuser Kreuzigungsbildes liegt offensichtlich ebenfalls ein Holzschnitt zugrunde, wobei als Vorlage zwei einander ähnliche Titulus-Holzschnitte in Frage kommen (Abb. 7 und 8): Der eine ist 1501 datiert und trägt die Signatur des Wiener Druckers Johannes Winterburg. Das Blatt ist eingeklebt in Hartmann Schedels persönliches Exemplar seiner Weltchronik⁵⁶. Vom zweiten Holzschnitt, der um 1500 von dem in Leipzig ansässigen Buchdrucker Martin von Landsberg gedruckt wurde⁵⁷, blieb ein Exemplar in der Universitätsbibliothek Basel erhalten⁵⁸.

Auf einen Zusammenhang des Zuffenhäuser Gemäldes mit den Holzschnitten verweist das verwandte Schriftbild, insbesondere der Gebrauch von Enklaven, wobei Buchstaben verkleinert in andere eingeschrieben werden. Diese recht selten anzutreffende Form von Buchstabenkombinationen kommt – meines Wissens – bei keinem weiteren Kreuztitulus vor. Außerdem finden sich hier wie da über- und untergestellte Buchstaben. Ohne Vorbild bei den beiden Holzschnitten sind dagegen die in der lateinischen Zeile des Zuffenhäuser Titulus auftretende Verbindung (Ligatur) von *R* und *E* (in *REX*) sowie die Verschränkung von *V* und *M* am Zeilenende. Die Anwendung all dieser Besonderheiten der Schriftgestaltung hat ein unruhiges und verwirrendes Schriftbild zur Folge. So ist gar nicht leicht zu erkennen, dass es am griechischen und lateinischen Teil des Titulus nichts zu beanstanden gibt:

Exemplar seiner 1493 herausgegebenen Weltchronik, heute in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Rar 287, auf fol. 334r geklebt (Abb. dieser Seite: URL: http://daten.digitallesammlungen.de/bsb00034024/image_751, Aufruf: 22.06.2019).

⁵⁵ Zum Titulus des Wormser Kruzifixes: Die Inschriften der Stadt Worms, gesammelt und bearb. von Rüdiger FUCHS (Die Deutschen Inschriften, 29), Wiesbaden 1991, S. 232f., Nr. 331, Abb. 92a. Sowie Online: <http://www.inschriften.net/worms/inschrift/nr/di029-0331.html#content> (Aufruf: 27.07.2019). – Der Mainzer Einblattdruck wird hier von Rüdiger Fuchs nicht als Vorlage für den Titulus des Wormser Kruzifixes genannt.

⁵⁶ Hartmann Schedels Liber cronicarum, Bayerische Staatsbibliothek München, Rar 287, eingeklebt zwischen fol. 333 und 334.

⁵⁷ Hans KOEGLER, Einzelne Holz- und Metallschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts aus der Universitätsbibliothek in Basel (Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts, Bd. 16), hg. von Paul HEITZ, Straßburg 1909, S. 13f.: Taf. X, Nr. 12; Albert SCHRAMM, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 13: Die Drucker in Leipzig und Erfurt, Leipzig 1930, S. 5, Abb. 130; EISERMANN (wie Anm. 54) S. 559f.: T-15.

⁵⁸ Den Hinweis auf diesen Holzschnitt als mögliche Vorlage für die Titulus-Inschrift des Zuffenhäuser Kreuzigungsbildes verdanke ich Margaretha Boockmann, Andrassy Universität Budapest.

[Im Buch folgen zehn Tafeln mit 18 teils farbigen Abb., die aus rechtlichen Gründen online nicht bereitgestellt werden können:]

Abb. 1: Stuttgart-Zuffenhausen, Johanneskirche, Tafelbild: Kreuzigung Christi (Foto: Karl Halbauer).

Abb. 2–6: Stuttgart-Zuffenhausen, Johanneskirche: Kreuzigung Christi (Details).

Abb. 2: Stifterdarstellung (Röntgenaufnahme: Volker Schaible, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart).

Abb. 3: Christus (Foto: Karl Halbauer).

Abb. 4: Maria (Foto: Karl Halbauer).

Abb. 5: Johannes (Foto: Karl Halbauer).

Abb. 6: Titulus (Foto: Karl Halbauer).

Abb. 7: Titulus crucis, Einblattdruck, Wien, 1501 (Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 287# Beibd. 5, Bl. 333 v).

Abb. 8: Titulus crucis, Einblattdruck, Leipzig, um 1500 (Universitätsbibliothek Basel).

Abb. 9: Gründungstafel vom Bebenhäuser Pflegehof in Stuttgart mit dem Wappen des Abtes Johannes von Fridingen, 1502; heute im Städtischen Lapidarium (Foto: Karl Halbauer).

Abb. 10: Fridingen-Wappen im Wappenbuch des Conrad Grünenberg, um 1480/1500 (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 145, fol. 241 v, Ausschnitt).

Abb. 11: Stuttgart-Zuffenhausen, Johanneskirche: Kreuzigung Christi, Detail mit dem Stifterwappen (Infrarot-Reflektographie: Peter Vogel, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart).

Abb. 12: Mitra (Ausschnitt aus Abb. 11).

Abb. 13: Knauf und Krümme des Pedums (Ausschnitt aus Abb. 11).

Abb. 14: Stuttgart-Zuffenhausen, Johanneskirche: Kreuzigung Christi (Infrarot-Reflektographie: Peter Vogel, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart) mit Stifterdarstellung (Röntgenaufnahme: Volker Schaible, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart) (Montage: Christa Szesny-Halbauer).

Abb. 15: Albrecht Dürer: Kupferstichpassion, Kreuzigung Christi, 1511 (Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Inv.-Nr. ADürer AB 3.27).

Abb. 16: Schwäbischer Maler: Kreuzigung Christi (Flügelinnenseite eines Altarretabels), 1520 (?) (Thyssen-Bornemisza Collection, Inv.-Nr. 276 (1967.3.1), als Dauerleihgabe in Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)) (Foto: © Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid).

Abb. 17: Südwestdeutscher Maler: Kreuzigung Christi, um 1515/20. Albrück-Unteralpfen, Pfarrkirche St. Laurentius (Foto: Pfarrarchiv St. Laurentius, Unteralpfen).

Abb. 18: Bartholomäus Bruyn d. Ä.: Maria und Johannes auf Golgatha mit der Stifterin Christina Edelkynt, um 1515/20. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Inv.-Nr. WRM 237). Ursprünglich war ein plastisches Kuzifix vor dem Gemälde aufgestellt und füllte die inhaltliche Lücke im Zentrum des Bildes (Foto: © Rheinisches Bildarchiv, Köln, rba_c026329).

IΗΣΥΣ ΝΑΖΩΡΑΙΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΙΥΔΑΙΩΝ
IH(ESV)S NAZARENVS REX IVDEORVM

Dagegen hat sich in die hebräische Schriftzeile eine Reihe von Fehlern und Abweichungen von der Vorlage eingeschlichen, was vermutlich auf die unbedarfte Ergänzung von Fehlstellen zurückzuführen ist. Eine grundsätzliche Änderung gegenüber dem Hebräischen, das auf den beiden Holzschnitten korrekt von rechts nach links geschrieben ist, bedeutet die Umstellung der Worte, die vorgenommen wurde, um die Wortfolge an jene der beiden anderen Sprachen anzupassen: yehoshua (Jesus) ha-nozri (der Nazarener) melekh (König) ha-yehudim (der Juden). Allerdings ist beim letzten Wort nichts mehr richtig⁵⁹.

Alles in allem scheint die Vorlage-Funktion der Titulus-Holzschnitte für Kunstwerke keine große Rolle gespielt zu haben. Diesen Schluss legt jedenfalls die geringe Zahl bekannter Beispiele nahe, darunter ein Ablassblatt des Memminger Buchdruckers Albrecht Kunne⁶⁰, dessen Titulus-Inschrift einer Kreuzigung aus dem Umkreis des in derselben Stadt tätigen Malers Bernhard Strigel als Vorlage diente⁶¹.

Zuschreibung, Datierung, Funktion

Die Zuschreibungen des Zuffenhäuser Kreuzigungsbildes an die Schule des Ulmer Malers Martin Schaffner bzw. an die Werkstatt des Nördlinger Stadtmalers Hans Leonhard Schäufelin lassen sich nicht aufrechterhalten. Mit deren Werken gibt es keine stilistische Übereinstimmung. So zeigt die Körperbildung des Gekreuzigten erhebliche Unterschiede, und auch bei den Gesichtstypen und der Ausformung der Gewandfalten ist eine Verwandtschaft nicht zu erkennen⁶². Weil nichts dafür spricht, dass das Bild von weither bezogen wurde, kann man von der Ausführung durch eine einheimische Malerwerkstatt im Raum Stuttgart/Tübingen ausgehen. Einstweilen bleibt also die vage Einschätzung Max Schefolds bestehen,

⁵⁹ Laut Margaretha Boockmann (wie Anm. 58), der ich für die Transkription und Übersetzung der hebräischen Schriftzeile danke, könnte das letzte Wort als *ve-shum* gelesen werden, was hier keinen Sinn ergibt.

⁶⁰ Zum Titulus crucis von Albrecht Kunne: EISERMANN (wie Anm. 54) S. 558 f.: T-14.

⁶¹ BOOCKMANN (wie Anm. 7) S. 257 f., Kat.-Nr. 107.

⁶² Zu Schaffner vgl. beispielsweise dessen Kreuzigungsbild in der Stuttgarter Staatsgalerie, um 1525/1530, möglicherweise aus dem Ulmer Wengenstein stammend (Manuel TEGGET-WELZ, Martin Schaffner. Leben und Werk eines Ulmer Malers zwischen Spätmittelalter und Renaissance [Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm 32], Ulm 2008, S. 500–504, Abb. 74). Zu Schäufelin vgl. dessen Kreuzigungsbild in der Karlsruher Kunsthalle, datiert 1515, angeblich aus dem Kloster Schöntal stammend (MORAHT-FROMM [wie Anm. 41] S. 614–617, Abb. S. 615), oder aus dem Schäufelin-Umkreis die Kreuzigungstafel des Passionsretabels in der Tübinger Stiftskirche von 1520 (Christof METZGER, Hans Schäufelin als Maler, Berlin 2002, S. 507–510, Abb. 388).

das Bild sei in Niederschwaben entstanden und stamme von einem bislang unbekanntem schwäbischen Maler⁶³.

Möglicherweise kannte der Meister Werke von Grünewald, etwa dessen Gemälde des Isenheimer Altarretabels (1512–1516), die ihm eine einzigartige Vorstellung des virtuosen Gebrauchs von Farbnuancierungen bei Gewandstoffen bieten konnten, wie sie beim Zuffenhäuser Bild im Lententuch Christi und im Mantel des Johannes aufscheinen. In Bezug auf den Umgang mit changierenden Stoffen ist als Vorbild auch an den Meister von Meßkirch zu denken, dessen um 1522/23 entstandenes Epitaph zum Gedächtnis der Familie des Konrad von Bubenhofen höchstwahrscheinlich aus dem Kloster Bebenhausen stammt⁶⁴.

Dem Stil nach wurde die Zuffenhäuser Kreuzigung um 1515/1520 gemalt. Ein besonderer Anlass für die Stiftung lässt sich weder aus dieser Datierung, noch vom Tafelbild her erschließen. Und so wissen wir auch nicht, ob das Bild zu einer umfangreicheren Stiftung gehörte. Das seinerzeit bedeutendste Motiv für eine Stiftung war zweifellos die Jenseitsfürsorge des Stifters. Doch auch wenn das Seelenheil im Vordergrund stand, werden in den meisten Fällen repräsentative Absichten eine nicht geringe Rolle gespielt haben. Das Stifterbild hatte nicht nur die Aufgabe, die Urheberschaft der Stiftung zu bekunden und für alle sichtbar zu machen, sondern auch das Andenken an den Stifter auf Dauer zu gewährleisten.

Doch nicht nur Anlass und Umfang der Stiftung bleiben im Dunkeln. Das Bild gibt über seine Funktion und damit über den ursprünglichen Zusammenhang ebenfalls keine Auskunft. Es könnte eine Einzeltafel gewesen sein, die im weitesten Sinne als Andachtsbild oder als Altarbild fungierte. Wegen des relativ kleinen Formats käme dann am ehesten ein Seitenaltar in Frage. Es könnte aber auch zusammen mit weiteren Tafeln ein größeres Altarretabel gebildet haben.

⁶³ SCHEFOLD (wie Anm. 8) S. 315.

⁶⁴ Heute befindet sich das Epitaph in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen in Kassel (vgl. Anna MORAHT-FROMM/Hans WESTHOFF, *Der Meister von Meßkirch. Forschungen zur südwestdeutschen Malerei des 16. Jahrhunderts*, Ulm 1997, S. 43–48, Abb. S. 42; Elsbeth WIEMANN, *Der Meister von Meßkirch – Wirken und Werk*, in: *Der Meister von Meßkirch. Katholische Pracht in der Reformationszeit*, Katalog zur Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 2017, S. 25–43, hier S. 34, Abb. S. 35).

Anhang: Restaurierungen

Das Tafelbild hat schon manchen Eingriff erfahren. Am gravierendsten ist die Übermalung der Stifterdarstellung samt Wappen, eine Maßnahme, die vermutlich beim Verbringen des Bildes in die Zuffenhäuser Kirche erfolgte. Damals wurden auch die beiden zusätzlich in den Boden gerammten Stützpflöcke des Kreuzes und die drei stabilisierenden Steinquader hinzugefügt. Ursprünglich war nur der im Dürer-Stich vorgegebene Pflöck vorhanden.

Die x-förmigen, heute retuschierten Kratzspuren, mit denen das Bild übersät ist, sind vermutlich das Ergebnis reformatorischer „Bilderstürmerei“. Auf der Röntgenaufnahme kann man sie sehr gut, auf der Infrarot-Reflektographie schwach erkennen⁶⁵ (Abb.2, 14).

Folgende restauratorische Maßnahmen sind überliefert: In der Mitte des 19. Jahrhunderts fiel das Bild laut Max Schefold „einer zu weit gehenden Restaurierung zum Opfer“. Er beklagt vor allem den hässlichen Überzug des Goldgrunds, worunter die Ränder der figürlichen Malerei vielfach gelitten hätten, was beim Haupt des Johannes besonders störe⁶⁶. 1904 wurde das Bild „erneuert“⁶⁷. 1925 nahm der Kunstmaler August Müller, Stuttgart, eine Restaurierung vor und löste dabei das spätere zweite Kreuzigungsbild von der Rückseite ab⁶⁸. 1956 restaurierte der Restaurator Hans Manz, Stuttgart-Nord, das Bild, wobei er die Spitze der Mitra freilegte und außerdem das Bild mit einem neuen Rahmen ausstattete⁶⁹. Zuletzt wurde es 2001 in der Restaurierungswerkstatt des Landesamts für Denkmalpflege in Esslingen gereinigt und zum Schutz auf der Rückseite mit einer Hartfaserplatte versehen.

⁶⁵ Auf die gleiche Weise wurden beispielsweise auch die Köpfe von Christus und den zwölf Aposteln an der Predella (heute im Landesmuseum Württemberg) des ehemaligen Ehninger Hochaltars zerkratzt. Zudem wurden hier noch sämtliche Augen ausgestochen. Vgl. Karl HALBAUER, „Christus mit den zwölf Aposteln“ als Predellentema und die Predella des Ehninger Hochaltars, in: *Leben mit Vergangenheit. Jahrbuch des Heimatgeschichtsvereins für Schönbuch und Gäu e.V.* 5 (2006) S. 171–186, hier Abb. 4, 6.

⁶⁶ SCHEFOLD (wie Anm. 8) S. 315.

⁶⁷ Das Königreich Württemberg. Eine Beschreibung nach Kreisen, Oberämtern und Gemeinden, hg. von dem K. Statistischen Landesamt, Bd.1: Allg. Teil und Neckarkreis, Stuttgart 1904, S. 446.

⁶⁸ [Richard] L[AUXMANN], Kirchenbild, in: *Allgemeine Rundschau. Zugleich Neues Tagblatt u. Anzeiger für die Stadt Zuffenhausen u. Umgebung*, Nr.74, 30.3.1925 (ohne Seitenzählung). – Bei dem Kreuzigungsbild von der Rückseite handelt es sich wohl um jenes (mutmaßlich auf Leinwand gemalte) „Barockbild“, das der Direktor der Staatsgalerie, Heinz Braune, in einem Brief vom 28.3.1933 an den Zuffenhäuser Stadtpfarrer Immanuel Völter erwähnt (Stuttgart-Zuffenhausen, Pfarrarchiv der Johanneskirche).

⁶⁹ Verhandlungsbuch des Teilkirchengemeinderats der Johanneskirche Stuttgart-Zuffenhausen, ab Dezember 1953–1977, S. 46, 22. 4. 1956 und S. 63, 27. 9. 1956 (Stuttgart-Zuffenhausen, Pfarrarchiv der Johanneskirche).