

HANS M. SCHMIDT

Die Kreuzigungsgruppe aus Trechtingshausen

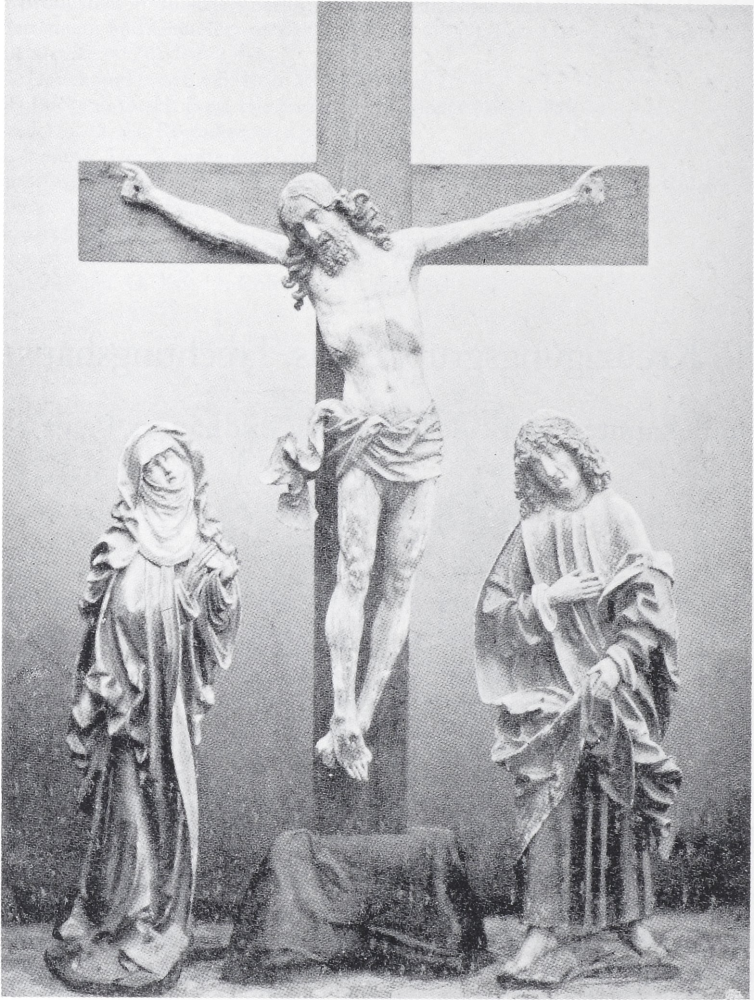
Ein unbekanntes Werk des Mainzer Bildhauers Peter Schro

Im Jahre 1899 gelangte eine als spätgotisch betrachtete und damals ins späte 15. Jahrhundert datierte Kreuzigungsgruppe in die Sammlung des Rheinischen Landesmuseums Bonn (Inv. Nr. 12 983; Abb. 1–2). Die Gruppe besteht aus drei farbig gefaßten unterlebensgroßen Lindenholz-Figuren: einem Kruzifixus (Abb. 4; H. 138 cm) und den beiden Assistenzheiligen Maria (Abb. 3; H. 128 cm) und Johannes (Abb. 5–6; H. 129 cm).

Die drei Gestalten der Kreuzigungsgruppe, die nicht ohne störende Beschädigungen auf uns gekommen sind¹ und deren anscheinend weitgehend erhaltene alte Fassung nicht unverfälscht ist², sind deutlich kompositionell aufeinander bezogen. Die schmerzerfüllt und flehentlich emporblickende Maria ist dabei bestimmter dem sich ihr entgegenneigenden Heiland zugewandt als der von scheinbar ratloser Traurigkeit ergriffene und mehr für sich stehende Jünger. Die Wendung der Figuren zueinander

¹ Bei dem Kruzifixus fehlen bis auf den rechten Daumen alle Finger und – bis auf drei – alle Zehen sowie teilweise die Enden der langen Strähnen seines Haupthaars auf seiner linken Seite; bei Maria vermißt man bis auf Daumen, Zeige- und Ringfinger der rechten Hand alle Finger und über der Stirn ein Stück des Kopftuchs; bei Johannes ist die Plinthe beschädigt und damit sind weitgehend alle Zehen seines linken Fußes verloren. Besonders bedauerlich ist dabei feststellen zu müssen, daß die älteste fotografische Aufnahme der Skulpturengruppe (Ber. über d. Tätigkeit der Provinzialkomm. für d. Denkmalpflege in der Rheinprovinz und der Provinzialmuseen zu Bonn und Trier in der Zeit vom 1. April 1899 bis 31. März 1900. Bonner Jahrb. 106, 1901, 227 mit Taf. gegenüber S. 228, danach hier Abb. 1) im Vergleich mit dem heutigen Zustand unzweifelhaft einen weiteren Substanzverlust erkennen läßt, der möglicherweise mit der Auslagerung während des Krieges seine Erklärung findet. Beispielsweise hat im Jahre 1900 der Kruzifixus noch den Daumen seiner linken Hand, Marias rechte Hand verfügt über den Mittelfinger und ihr Kopftuch war, nach neueren Aufnahmen zu schließen, noch bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg intakt.

² Insbesondere dürfte das stumpfe und sicherlich zu schwer wirkende Blau an der Innenseite des Lendentuchs Christi, am Kopftuch Mariens und an den umgeschlagenen Ärmelenden des Johannes nicht original sein. Ob an den betreffenden Stellen ursprünglich auch ein Blau – vielleicht Azurit, das sich nachteilig verändert hatte – eingesetzt war, muß offen bleiben. Auffällige Alterungsschäden sind im Brokatmuster des Johannes-Gewandes zu verzeichnen. Die Mantelinnenseite des Johannes scheint ursprünglich rot gelüstert gewesen zu sein, was teilweise noch zu ahnen ist.



1 Peter Schro, Kreuzigungsgruppe aus Trechtingshausen,
Aufstellung und Zustand um 1900.

wird durch die Linienführung der Gewänder betont. Als besonders hinderlich für unsere Vorstellung vom ursprünglichen Zustand, abgesehen vom Fehlen des Kreuzes und der Dornenkrone Christi (wodurch die Stirn des Kruzifixus jetzt so befremdlich hoch und kahl wirkt), erweist sich unsere Unkenntnis von der ehemaligen räumlichen Situation der Gruppe und ihrer Rahmung³.

³ Um die Kreuzigungsgruppe wenigstens in den richtigen 'Höhenverhältnissen' zu sehen, wäre wahrscheinlich eine andere als die gegenwärtige, zu niedrig plazierte Präsentation im Museum erforderlich. Befanden sich die Skulpturen einst etwa im Bereich des Triumphbogens der Kirche oder, weniger erhöht, in einem Altarschrein? Gehörten weitere Figuren wie etwa die sonst oft üblichen, das Blut Christi auffangenden oder adorierenden bzw. wehklagenden Engel dazu (vgl. die bald nach 1462 von einem Schüler des Nicolaus Gerhaerts van Leyden geschaffene Kreuzigungsgruppe am Hochaltar der Nördlinger Georgskirche, s. A. SCHÄDLER, *Deutsche Plastik der Spätgotik* [1962] Abb. S. 46; Spätgotik am Ober-



2 Peter Schro, Kreuzigungsgruppe aus Trechtingshausen.
Rheinisches Landesmuseum Bonn.

Während Maria und Johannes gleichsam als flache Relieffiguren (maximale Tiefe 28 bzw. 25 cm) behandelt sind – dabei eher an plastisch herausgebildete Malerei als an Skulptur im modernen Sinne erinnernd – und die Einbindung in ein architektonisches Gefüge erforderlich machen, ist der Kruzifixus vollplastisch durchgestaltet. Denkt man sich dazu das ursprüngliche Kreuz, so dürfte der gekreuzigte Heiland, der auch in der Größe seiner Gestalt dominant ist, einst auch räumlich beherrschend hervorgetreten sein. Weit entfernt von dem radikal expressiven 'Naturalismus' eines Grünewald kommt in dieser Kreuzigungsgruppe trotz aller Deutlichkeit des Leidens, des

rhein, Ausst.-Kat. Badisches Landesmus. Karlsruhe [1970] Kat. Nr. 42; 43 mit Abb.)? Obgleich heute in einer barocken Schreinarhitektur, vermag die Nördlinger Kreuzigungsgruppe vielleicht doch eine hilfreiche Vorstellung vom einstigen Zustand der Gruppe aus Trechtingshausen zu vermitteln.



3 Hl. Maria der Kreuzigungsgruppe.



4 Kruzifixus der Kreuzigungsgruppe.

Schmerzes und der Traurigkeit eine zur Gelassenheit des Schönen tendierende Haltung und somit, insgesamt betrachtet, eine ambivalente Grundstimmung zur Geltung. Obgleich der Leidensweg bis zum Kreuzestod unverkennbar seine Spuren an der Gestalt Jesu hinterlassen hat (in den aufgemalten Blutstropfen und -strömen sowie in



5 Hl. Johannes der Kreuzigungsgruppe (Detail).

den klar erkennbaren Malen der Geißelhiebe usw.⁴), äußert sich doch zugleich in der schwungvollen, sorgfältig gefaßten Figur und ihrer souveränen Körperlichkeit ein kaum zu leugnender Zug formaler Eleganz. Der Konflikt zwischen Anmut und

⁴ Zu Anfang des 16. Jahrh. scheint eine derartige Geißelhiemalerei, bevor sie völlig aufhört, recht selten geworden zu sein (vgl. Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland. Ausst.-Kat. Rhein. Landesmus. Bonn [1967] 17 Kat. Nr. 29).



6 Hl. Johannes der Kreuzigungsgruppe.

Schmerz – eine Konstellation, die eine bestimmte Note des Künstlichen nicht verbergen kann – wird zumal in der Johannesfigur besonders charakteristisch (Abb. 5–6). Gegenüber der Körperlichkeit Jesu fällt auf, wie sehr man bei beiden Assistenzfiguren, insbesondere bei Maria, körperbestimmte Festigkeit und prägnante Plastizität vermisst. Verbindet auch ein durchgängiges Moment der Bewegtheit alle drei Gestalten untereinander, so wird dieses noch durch die Auffassung von Maria und Johannes als ausdrucksstarke Gewandfiguren betont.

Maria, wie auch der jugendliche Johannes eher untersetzt als groß, erscheint wie unter der Last ihres lebhaft bewegten, tief durchfurchten Gewandes gebeugt. Nur ein kleiner Ausschnitt ihres Gesichts, mit bogenförmig geöffnetem Mund und sichelförmig gerundeten Augenschlitzen, sowie die Fragmente ihrer wohl ursprünglich auch auffällig klein geformten Hände bezeugen ihre körperliche Erscheinung. Kopftuch und Mantel, der in breiten, flachen Wellen am Boden aufliegt, durchziehen an der Seite und nach hinten breit gemuldete Faltentäler, teils mit scharfen Knicken und abrupten Brüchen, teils in paralleler Staffelung, über der Schulter und um die Hüfte eigentümliche Wirbel bildend, dabei entstehen lediglich zum vorderen Mantelsaum hin schmale, lang durchlaufende Stege. Insgesamt ist das Werk durchwaltet von der Tendenz des nach unten Sinkens und tiefen Aufgewühltheits.

Hier kommt durchaus eine expressive, den Ausdruck von Gesicht und Händen bekräftigende Konzeption zum Tragen. Im übrigen sind in der 'Organisation' der bei aller Kleinteiligkeit doch wieder großzügig gestalteten Gewänder keinerlei Formen einer organischen oder systematisch-gesetzmäßigen Ordnung herauszulesen. Der auf der formalen wie ausdrucksmäßigen Bewegtheit beruhende transitorische und momentan ereignishafte Aspekt der Kreuzigungsgruppe ist – was bereits in der meditativen Verhaltenheit des Johannes anklingt – in der definitiven Gestalt des Kruzifixus, seiner über das Leben gestellten Endgültigkeit spannungsreich aufgehoben. Ohne Zweifel sind die Skulpturen dieser Kreuzigungsgruppe, die weitgehend individualisiert und in der Fassung des Inkarnats differenziert erscheinen⁵, das homogene Werk ein und desselben Bildschnitzer-Meisters.

Die Kreuzigungsgruppe wurde seinerzeit von dem Oberpfarrer van Endert in Zülpich erworben. Sie war zuvor mit der Sammlung des Grafen Salm-Kyrburg (auf Schloß Renneberg, Kr. Neuwied) bei Hanstein in Köln (Kunsthau Lempertz) versteigert worden. Die Herkunftsangabe 'ursprünglich vielleicht aus der Clemenskirche zu Trechtingshausen (Kr. St. Goar)⁶ – gemeint sein dürfte die Alte Pfarrkirche St. Clemens (jetzt Friedhofskirche) in Trechtingshausen (Kr. Mainz-Bingen) – ist, solange weitere Dokumente fehlen, nicht zwingend zu belegen. Doch gibt es keinen einsichtigen Grund, diese Provenienz anzuzweifeln⁷.

⁵ So erscheint das Gesicht des Johannes dunkler als das bleiche Mariens, und wiederum anders in der Tönung ist das fahle Antlitz Christi.

⁶ Bonner Jahrb. 106, 1901, 227. – Entsprechend auch der Eintrag im Inventar des Rheinischen Landesmuseums unter dem 21. 8. 99.

⁷ In G. DEHIO, Hdb. dt. Kunstdenkmäler. Rheinland-Pfalz, Saarland, bearb. v. H. CASPARY, W. GÖTZ u. E. KLINGE (1972) 867 f. wird ein Chorgestühl mit vorzüglichen, z. T. figürlichen Schnitzereien aus dem Anfang 16. Jahrh. genannt. Möglicherweise wurde zu dieser Zeit die Kirche weitgehend neu eingerichtet und könnte in dem Zusammenhang auch den 'Kreuzaltar' erhalten haben.

Man sah in den Skulpturen, vermutlich zunächst aufgrund jener Provenienz, 'ein hervorragendes mittelrheinisches Werk vom Ende des 15. Jahrhunderts'⁸. Genauer wurde die Bestimmung durch W. Cohen vorgenommen⁹. Er nennt die Skulpturen 'die großartig leidenschaftlich empfundene, durch die wohlerhaltene alte Polychromie ausgezeichnete Kreuzigungsgruppe aus Trechtingshausen . . . ein Hauptwerk des Provinzialmuseums', sieht hinsichtlich des Pathos und der 'überreichen Bewegungsmotive' Parallelen zu Arbeiten eines Veit Stoss oder Tilman Riemenschneider und rückt sie in die Nähe bzw. in das geschichtliche Vorfeld des Mainzer Bildhauers Hans Backoffen. 'Die von Backoffen vertretene Abart der ›Renaissance‹ wurzelt in der barocken Gotik, wie sie in Bonn in den Figuren der Trechtingshausener Kreuzigungsgruppe eine glänzende Verkörperung gefunden hat'¹⁰. Gegenüber dieser, wie wir heute wissen und wie hier genauer dargelegt werden soll, annähernd zutreffenden Bestimmung erfuhr das Problem in der Literatur der folgenden Jahrzehnte wieder eine gewisse Verunklärung. Hatte O. Schmitt erstmalig 1924 die Kreuzigungsgruppe mit der Kunst des Oberrheins in Verbindung gebracht¹¹, so folgte ihm nachdrücklich – und wie es schien, mit guten Argumenten – 1930 auf diesem Weg G. Tiemann¹². Sie konstatierte: 'Mittelrheinischer Art entspricht die Gruppe in der Tat nicht . . . Diese besondere Art des Temperaments wie der Formen schließt den Meister an den oberrheinischen Kunstkreis an'. Dabei versuchte sie vor allem stilistische Beziehungen zu dem Straßburger Bildhauer Nikolaus von Hagenau (Niclaus Hegenower) nachzuweisen. Dieser Meinung schloß sich im wesentlichen I. Krueger im Auswahlkatalog des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1977 an¹³. Hier wie auch bei G. Tiemann ist zur Datierung eine Entstehungszeit kurz nach 1500 angenommen. Daß die Möglichkeit stilistischer Beziehungen zum Oberrhein im Mittelrheingebiet um 1500 bei plastischen Werken nicht ausgeschlossen werden darf, wird beispielsweise mit den Petrus- und Paulus-Figuren aus der Oppenheimer Katharinen-Kirche, heute im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt¹⁴, nahegelegt.

Hält man Ausschau nach stilistisch mit der Kreuzigungsgruppe aus Trechtingshausen enger verwandten Werken in der mittelrheinischen Nachbarschaft, was sich bei der Dichte der aus den Jahren um 1500 in jener Landschaft erhaltenen Kunstwerke wie von selbst anbietet, so stellt man sehr bald fest, daß die Suche nicht ergebnislos ist. Eine Reihe von Werken berührt sich so eng mit den Bonner Skulpturen, daß sich der Gedanke an ein und dieselbe Meisterhand bzw. Werkstatt einstellt. Der Verfasser erkannte zunächst eine Beziehung zu der doppelfigurigen Leuchter-Madonna (Abb. 7) in der Michaelskapelle zu Kiedrich (Rheingau). Vergleicht man die Skulpturen aus Trechtingshausen, Maria und Johannes, mit dieser Madonna (in deren weitreichend übereinstimmenden Ansichten der Ost- und Westseite) hinsichtlich des Ver-

⁸ Bonner Jahrb. 106, 1901, 227.

⁹ Führer durch das Provinzialmuseum in Bonn 2 (1913) 26; 30.

¹⁰ a. a. O.

¹¹ O. SCHMITT, Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter (1924) 10 Anm. 1.

¹² G. TIEMANN, Beiträge zur Geschichte der mittelrheinischen Plastik um 1500 (1930) 63 ff.

¹³ Kunst und Kunsthandwerk, Mittelalter und Neuzeit. Auswahlkatalog Rhein. Landesmus. Bonn 4 (1977) 61. Die Beschriftung des Werks in der Schausammlung lautete hingegen lange Zeit: 'Mainfränkisch'.

¹⁴ Spätgotik am Oberrhein (Anm. 3) Kat. Nr. 82; 83 Abb. 76; 77.



7 Peter Schro, Leuchter-Madonna. Michaelskapelle, Kiedrich (Rheingau).

hältnisses von Körper und Gewand und detailliert im Faltenstil¹⁵, ferner in den ziemlich kleinen Händen mit relativ kurzen Fingern, doch auch in der Bildung der zierli-

¹⁵ Die bewegungsreiche schwelgerische Fülle des Mantels der Madonna mit seiner locker angelegten, unorganischen Ordnung, mit breiten Faltentälern, ihren Knicken und Brüchen, mit dem Bestreben, Parallel-



8 Peter Schro, Madonna. Pfarrkirche St. Peter und Paul.

chen Nase, der gewölbten Augenlider und den hochgezogenen, gestreckten Wangenflächen, so läßt sich an der engen Verwandtschaft der Skulpturen untereinander nicht

formen zu bilden, in der spezifischen Verbindung von kleinteiligen und großzügigen Formpartien verrät eine kaum zu leugnende Ähnlichkeit mit der Formauffassung der Maria der Kreuzigungsgruppe.

zweifeln. Auch die auffällig üppige Fülle des Haares der Madonna findet ihre Entsprechung in dem ungewöhnlich reichen Haupthaar des Kreuzifixus aus Trechtingshausen. Man mag bedauern, daß die Skulptur in Kiedrich nicht mehr ihre originale Fassung zeigt¹⁶. Daher bleibt ein Vergleich der farbigen Auffassung der Skulpturen ausgeschlossen.

Die Kiedricher Doppelmadonna wurde in der Forschung zumeist in Zusammenhang mit der Werkstatt des Mainzer Hofbildhauers Hans Backoffen (gestorben am 21. 9. 1519) gesehen und so auch noch im letzten Kunstdenkmäler-Inventarband für den Rheingaukreis als 'sehr qualitätvolle Schnitzerei eines mrh. Meisters, wahrscheinlich eines Backoffen-Schülers' aus der Zeit nach 1520 beurteilt¹⁷. Eine Präzisierung dieser Bestimmung gelang I. Lühmann-Schmid in ihrer 1970 abgeschlossenen Mainzer Dissertation mit dem Titel 'Peter Schro, Ein Mainzer Bildhauer und Backoffen-Schüler'¹⁸. Dort wurde die Kiedricher Doppelmadonna überzeugend in das Werk des Mainzer Bildhauers Peter Schro als eine seiner 'größten Leistungen in den Jahren um 1522' eingeordnet.

Bevor weitere Belege folgen, ist bereits hier die Behauptung aufzustellen, daß es sich bei der Bonner Kreuzigungsgruppe aus Trechtingshausen ebenfalls um ein Werk des Mainzer Künstlers Peter Schro handelt. Schließlich dürfte in dem Zusammenhang die Tatsache, daß Trechtingshausen damals kurmainzisch war, nicht unwichtig sein¹⁹.

Das Schaffen des Peter Schro, der aus der Mainzer Werkstatt Hans Backoffens hervorging und mit deren Weiterführung er vermutlich nach Backoffens Tod 1519, nach Wanderjahren eventuell in Würzburg und Schwaben, betraut wurde, kann mit Gewißheit, wie I. Lühmann-Schmid nachgewiesen hat, von 1517 bis ca. 1540 verfolgt werden. Seine künstlerisch fruchtbarsten Jahre waren etwa 1522 bis 1526, als er u. a. im Auftrag des Mainzer Erzbischofs Kardinal Albrecht von Brandenburg in Verbindung mit seiner Werkstatt den großen Pfeilerfiguren-Zyklus der Stiftskirche in Halle schuf. Von 1522 bis 1540 ist die Existenz des Bildhauers Peter Schro durch schriftliche Dokumente erwiesen. Er ist wahrscheinlich der Stammvater einer bis ins späte 16. Jahrhundert wirkenden Mainzer Bildhauerfamilie. Vermutlich darf man in ihm auch den Vater des schon länger bekannten Bildhauers Dietrich Schro sehen. Peter Schro hat einige seiner Werke, aus den Jahren 1517 bis 1522, mit dem Monogramm 'PS' signiert. Die meisten seiner Werke lassen sich bisher allerdings nur auf der Grundlage stilkritischer Analyse für ihn in Anspruch nehmen.

Eine besondere Konzentration von Werken, die mit dem neuen Kenntnisstand des bildhauerischen Werks von Peter Schro diesem Künstler mit Fug und Recht zugeschrieben wurden, findet sich in der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Eltville (am Rhein). Dort trifft man eine im Typus und im Stil mit der Kiedricher Doppelma-

¹⁶ Sie wurde angeblich zuletzt um die Mitte des vorigen Jahrhunderts neu bemalt. Vgl. Mainzer Zeitschr. 71-72, 1976-1977, 63 Anm. 38.

¹⁷ Kunstdenkmäler Hessen, Rheingaukreis (1965) 234.

¹⁸ Diese umfang- und kenntnisreiche Arbeit erschien in zwei Teilen in Mainzer Zeitschr. 70, 1975, 1 ff.; 71-72, 1976-1977, 57 ff. Ich bin ihr im folgenden in wesentlichen Partien verpflichtet. - Bedauerlicherweise konnte I. Lühmann-Schmid bei der Betrachtung der infrage kommenden Holzskulpturen nur um eine relativ schmale Auswahl bemüht sein. Speziell zur Kiedricher Doppelmadonna s. LÜHMANN-SCHMID, Mainzer Zeitschr. 71-72, 1976-1977, 61 ff.

¹⁹ DEHIO, Rheinland-Pfalz (Anm. 7) 867.

donna eng verwandte, ebenfalls hängende Strahlenkranzmadonna (Abb. 8; auf der Abb. ohne Strahlenkranz), einen skulptural reich geschmückten und 1517 inschriftlich datierten Taufstein²⁰ sowie schließlich an der äußeren Nordwand im Westen der Pfarrkirche eine monumentale Ölberg-Gruppe, die inschriftlich 1520 datiert ist (Abb. 9–10). Es steht außer Frage, daß gerade diese festdatierten Arbeiten für die Kenntnis von der Chronologie im Schaffen des Bildhauers von größtem Wert sind.

Die Strahlenkranzmadonna in Eltville unterscheidet sich allerdings bei näherer Betrachtung – abgesehen von Motivdifferenzen wie der Haltung des Kindes usw. – durchaus von dem Werk in Kiedrich. Dieses wirkt straffer und von einer fühlbaren Kraft und Dichte ins Monumentale gesteigert, während bei jenem Werk eine gelöstere, räumlich weiter ausgreifende, zugleich auch unbestimmtere und weniger ausgeglichene Haltung festzustellen ist. Im Vergleich mit dem Taufstein des Meisters in Eltville, dessen breit angelegte Relieffiguren mit ihrem bewegten, bei aller Raumhaltigkeit doch letztlich mehr flächigen als räumlichen Falten- und Muldenspiel, in einer spezifischen Brechung noch Eigenschaften aus der protobarocken Kunst des Hans Backoffen widerspiegeln (man denke etwa an Backoffens Epitaph des Uriel von Gemmingen, gest. 1514, im Mainzer Dom²¹), darf die Strahlenkranzmadonna unbestritten im Sinne der weiteren Entwicklung Peter Schros als das reifere, zeitlich zwischen dem Taufstein und der Kiedricher Madonna anzusetzende Werk verstanden werden. Es leuchtet ein, wenn diese Skulptur um 1518/19 datiert wird²².

Vergleicht man dieses Werk mit den Figuren Maria und Johannes aus Trechtingshausen, so ist hinsichtlich der prinzipiellen Gestaltauffassung und der unorganisch locker gefügten und weit angelegten, bewegten Gewänder, die die darunter befindlichen Körper fast ganz zu negieren scheinen, die enge zeitliche Nachbarschaft nicht zu verkennen. Doch haben die Skulpturen des Bonner Landesmuseums gegenüber der Madonna in Eltville, in deren Mantel gewisse unbewältigte Formsprünge liegen, offensichtlich an Formsicherheit gewonnen.

Die 1519 inschriftlich am Kreuzesbalken datierte und in wesentlichen Teilen für das Oeuvre Peter Schros in Anspruch genommene große Kalvarienberggruppe in der Wallfahrtskirche in Hessenthal (bei Aschaffenburg) ist zur Klärung unseres Datierungsproblems – ganz abgesehen von der Schwierigkeit, heute ungefaßte Steinbildwerke mit gefaßten Holzskulpturen zu vergleichen – kaum erfolgversprechend zu befragen²³. Während für Hans Backoffen selbst noch der eindrucksvolle Kruzifixus beansprucht werden muß, hat I. Lühmann-Schmid wie die Schächer auch die Figuren Maria, Maria Magdalena und Johannes Backoffens Nachfolger 'PS' zugeschrieben²⁴. Insbesondere für die Johannesfigur in Hessenthal hat sie diese Bestimmung nachdrücklich betont. Fraglich erscheint mir allerdings, ob die Jahreszahl 1519 für die gesamte Kalvarienberggruppe ihre Gültigkeit hat. Würde nicht gerade das überspitzt virtuose Moment in der Darstellung der Figuren unter dem Kreuz – was in der Zeit der Kiedricher Doppelmadonna leichter verständlich wäre – eine etwas spätere Zeit-

²⁰ I. LÜHMANN-SCHMID, Mainzer Zeitschr. 70, 1975, Abb. 9–12.

²¹ SCHÄDLER a. a. O. (Anm. 3) Abb. S. 98.

²² I. LÜHMANN-SCHMID, Mainzer Zeitschr. 71–72, 1976–1977, 61.

²³ I. LÜHMANN-SCHMID, Mainzer Zeitschr. 70, 1975, Abb. 17.

²⁴ I. LÜHMANN-SCHMID, Mainzer Zeitschr. 70, 1975, 22 ff.



9 Peter Schro, Ölberg-Gruppe an St. Peter und Paul.
Eltville (am Rhein).



10 Peter Schro, Christus aus der Ölberg-Gruppe.
Eltville (am Rhein).

ansetzung rechtfertigen? In unserem Zusammenhang ist festzuhalten, daß die prinzipielle Darstellungsweise von Maria und Johannes in Hessenthal die Verwandtschaft mit den entsprechenden Gestalten aus Trechtingshausen bezeugt. Zumal das Gesicht Mariens mit der feinen Nase, den großen Wangenflächen, dem kleinen Mund und den stark vorgewölbten Augen vermag diese Beziehung eindringlich ins Bewußtsein zu bringen.

Betrachtet man ferner unter dem Aspekt der Datierung unserer Kreuzigungsgruppe die Ölbergzene von 1520 in Eltville²⁵, so scheint trotz mancher Parallelen – vgl. z. B. die Faltenbildung am Ärmel Jesu mit dem rechten Ärmel des Bonner Johannes oder die schichtenartige Stufung der Figuren in ihrem Aufbau von vorne nach hinten zum Raum hin – in dem Maße der statuarischen Klärung und Festigung sowie in der Verfeinerung der stofflichen Wiedergabe ein Grad erreicht zu sein, der über die Skulpturen aus Trechtingshausen hinausweist. Allerdings vermag der genaue Vergleich des Kruzifixus im Bonner Landesmuseum mit dem Christus am Ölberg in Eltville (die langen Locken, der reiche Bart, die Bildung von Augen und Nasenwurzel, der geöffnete Mund mit sichtbaren Zähnen usw.) die eindeutige gemeinsame Herkunft aus der Vorstellung und Hand eines Meisters zu bekräftigen.

Alles in allem dürfte die Kreuzigungsgruppe aus Trechtingshausen zwischen der Strahlenkranzmadonna in Eltville und dem dort befindlichen Ölberg entstanden sein, d. h. in den Jahren 1518–1520. Eine derartig eng eingrenzende Datierung ist angesichts der aus dieser Epoche überlieferten Werke des Bildhauers Peter Schro gewiß vertretbar.

Die Kunst des Meisters 'PS', der – von Backoffen abgesehen – zumindest in seiner frühen Tätigkeit mit jenem anderen nur unter dem Notnamen 'Meister mit dem Brustlatz' bekannten Bildhauer gleichzeitig in Mainz wirkte²⁶, hebt sich von dessen altertümlicher, starr linearer und mehr auf steife Würde bedachter als lebendige Vergegenwärtigung suchender Formensprache energisch ab. Vergleicht man etwa die Madonna Immaculata, die Gottesmutter auf der Mondsichel, in der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Eltville²⁷ mit den entsprechenden Werken Peter Schros in Eltville und Kiedrich, für die übrigens Impulse aus dem Schaffen Tilman Riemenschneiders vermutet wurden²⁸, so tritt schlagend der vielleicht mit der Generationszugehörigkeit bedingte Abstand, d. h. der andere Begriff von Figur, Bewegung und Raum, zutage. Unzweifelhaft vertritt der Meister mit dem Brustlatz noch die repräsentativen Stilforderungen der Spätgotik.

Doch bei aller Fortschrittlichkeit Peter Schros, den man zu Recht als 'den bedeutendsten Backoffen-Schüler und Protagonisten der Mainzer Renaissanceplastik' klassifiziert hat²⁹, bleiben die Wurzeln seines Werks in einer spezifischen Art barockisierender Spätgotik lange spürbar. Nicht allein die bewegten, ausdrucksstarken Gewandfiguren sprechen dafür, sondern auch die Grundhaltung eines melancholisch-lyrischen

²⁵ Die gesamte Szene bei I. LÜHMANN-SCHMID, Mainzer Zeitschr. 70, 1975, Abb. 26.

²⁶ Zu dem Werk des Meisters mit dem Brustlatz W. RIEDEL, Mainzer Zeitschr. 71–72, 1976–1977, 140 ff.

²⁷ TIEMANN a. a. O. (Anm. 12) Taf. 30.

²⁸ I. LÜHMANN-SCHMID, Mainzer Zeitschr. 71–72, 1976–1977, 98 f.

²⁹ LÜHMANN-SCHMID a. a. O. 98.



11 Conrad von Soest, Mittelbild des Bad Wildunger Hochaltars.

Sentiments in Verbindung mit einer gewissen eigenwertigen Formeleganz. Wenn der Kreuzifixus aus Trechtingshausen, für den es, soweit ich sehe, in seiner eigentümlich gestreckten Biegung keine Parallele in der Kunst seiner Zeit gibt, sondern in dieser Formgebung sogar, wenn auch nur entfernt, an Werke des frühen 15. Jahrhunderts gemahnt, wie beispielsweise an den Gekreuzigten in Conrad von Soests Bad Wildunger Hochaltar von 1403 (Abb. 11), so darf man darin sicherlich ein bemerkenswertes Indiz für die Nachwirkung oder Wiederaufnahme gotischen Formempfindens bei Peter Schro erkennen. Die Kreuzigungsgruppe aus Trechtingshausen bezeugt als ein Werk von hohem Rang auf ihre Weise die überaus konfliktreiche Situation zwischen Alt und Neu zu Beginn des Zeitalters der Reformation.

Abbildungsnachweis

1–6 Rheinisches Landesmuseum Bonn. – 7–9 Landeskonservator Hessen, Wiesbaden-Biebrich. – 10 Mainzer Zeitschr. 69–70, 1974–75, Taf. 9, Abb. 27. – 11 A. Stange, Deutsche gotische Malerei 1300–1430 (1964) Abb. S. 66.