

Der Nikolaialtar aus der ehemaligen Nikolaikirche zu Grimma

Dörte Busch, Dirk Jacob

Der spätmittelalterliche Flügelaltar wurde 2004 bis 2007 restauriert. Anlass zur Bearbeitung des Retabels gaben Schäden, deren Ursache in den früher durchgeführten Restaurierungen zu suchen ist. Sie machten umfangreiche Retuschearbeiten notwendig. Die Malerei der beiden Wandlungen ist im Umfeld der Cranachwerkstatt entstanden, die Herkunft der Skulpturen ist bislang ungeklärt. Die bisherigen Erkenntnisse zur Herkunft und Geschichte des Retabels werden im Folgenden dargestellt.

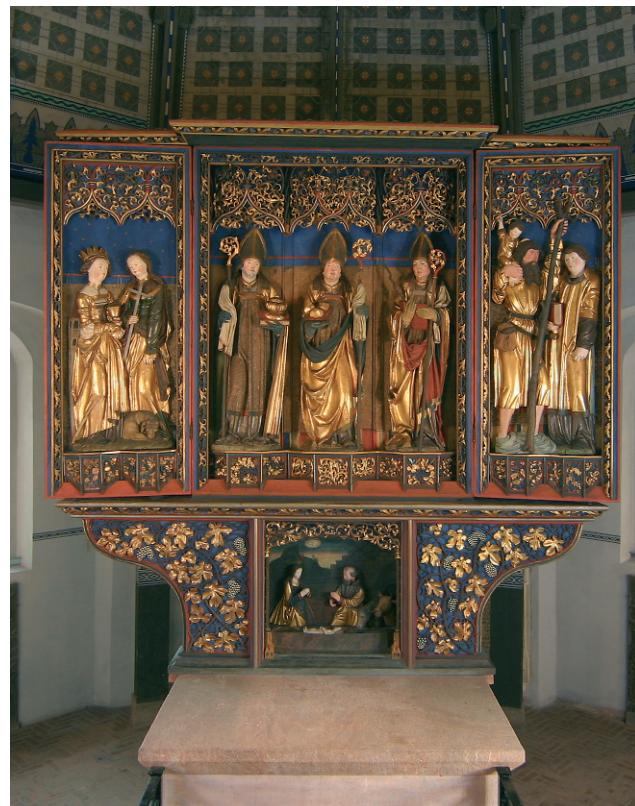
The Nicolai Altar from the former Nicolai Church in Grimma

The late medieval winged altar was restored between 2004 and 2007. The reason for its treatment was the damage caused by earlier interventions, necessitating comprehensive retouching. The paintings of the two wings originate from around the Cranach workshop, the provenance of the sculptures remains unknown. The results obtained on the provenance and history of the retable is described below.

Das Retabel und seine Geschichte

Eines der großen sächsischen Altarretabel, die zu Anfang des 16. Jahrhunderts geschaffen wurden, befindet sich in Grimma an der Mulde (Abb. 1).

Es besitzt drei Flügelpaare, so dass im Laufe des Kirchenjahres außer der Ansicht der Festtagsseite zusätzlich zwei Wandlungen möglich sind. Auf der Festtagsseite werden im Mittelschrein und den beiden Schreinflügeln sieben dreiviertelplastische Holzskulpturen gezeigt, die v.l.n.r. die Heiligen Barbara und Margarethe, die drei heiligen Bischöfe Norbert¹, Nikolaus von Myra und Erasmus, außerdem Christophorus und einen heiligen Diakon, vermutlich Laurentius², darstellen. Sie stehen auf Konsolen, deren Sichtseiten geschnitztes Schleierwerk mit Blumenornamentik enthalten. Über ihnen befinden sich Baldachine, die ebenfalls mit Schleierwerk verkleidet sind. Die bemalten Flügel sind sowohl bei der ersten als auch bei der zweiten Wandlung in je zwei Gemälde unterteilt, wobei die Leserichtung der Bildfolgen zeilenmäßig von links nach rechts verläuft. In der ersten Wandlung (Abb. 2) werden die bemalten Rückseiten der Schreinflügel und die Innenseiten der beiden beweglichen Gemäldeflügel sichtbar, deren Darstellungen sich thematisch auf die zentrale Figur des Mittelschreins, den Hl. Nikolaus beziehen. Dabei handelt es sich um acht Szenen aus dem Leben des wundertätigen Heiligen. Bei der zweiten Wandlung (Abb. 3) erscheinen die Außenseiten der Gemäldeflügel neben den Standflügeln, sie zeigen die Passion Christi. In der Nische der Predella wird Christi Geburt mit den plastischen Halbfiguren Maria und Joseph gezeigt, und das Kleinkind in der Krippe liegend, in welche Ochse und Esel hineinschauen. Im Hintergrund ist die „Verkündigung an die Hirten“ gemalt. Die Flächen der Seitenwangen der Predella dekorieren geschnitzte Weinlaubranken, die seitlichen Abschlüsse der Predella sind mit vegetabilen Frührenaissanceornamenten bemalt. Die Predella enthielt verschiebbare Türchen, die heute verloren sind. Das Gesprenge, in welches zumindest drei geschnitzte, vollplastische Figuren integriert waren, fehlt heute, nur der „Kamm“ befindet sich noch als Bekrönung auf der oberen Abdeckplatte.



1

Die Festtagsseite nach Abschluss der Restaurierung

Das 2,68 m x 5,36 m große Retabel wird dem nahen Umkreis der Werkstatt Lukas Cranachs d.Ä. zugeschrieben und soll 1519 in der Nikolaikirche in Grimma aufgestellt worden sein.³ Heute befindet er sich in der Friedhofskirche „Zum Heiligen Kreuz“. Über seine Entstehung, die Auftraggeber und ausführenden Maler und Bildschnitzer weiß man wenig. Die Herkunft des beteiligten Bildschnitzers ist jedenfalls nicht im sächsischen Kulturräum zu suchen.⁴ Schriftliche Nachrichten, die den Nikolausaltar betreffen, finden sich in großer Zahl erst ab dem 19. Jahrhundert.

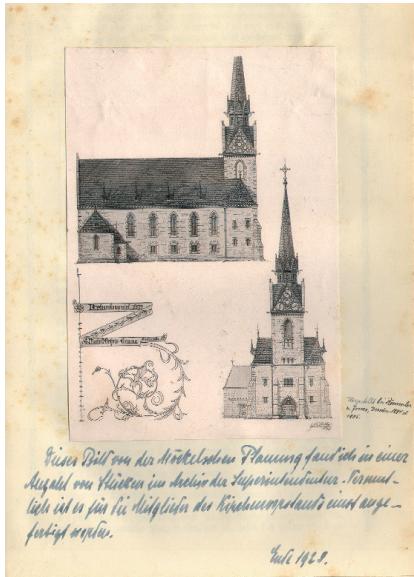


2
Die erste Wandlung nach
Abschluss der Restaurierung

3
Die zweite Wandlung nach
Abschluss der Restaurierung

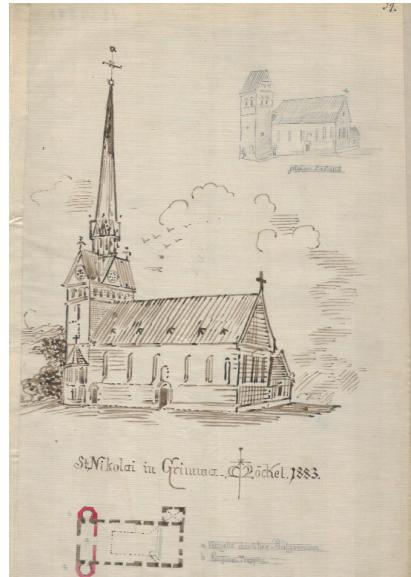
4a

Umbau der Nikolaikirche,
Entwurfszeichnung von Baurat
Möckel, die als Postkarte
gedruckt wurde, 1883



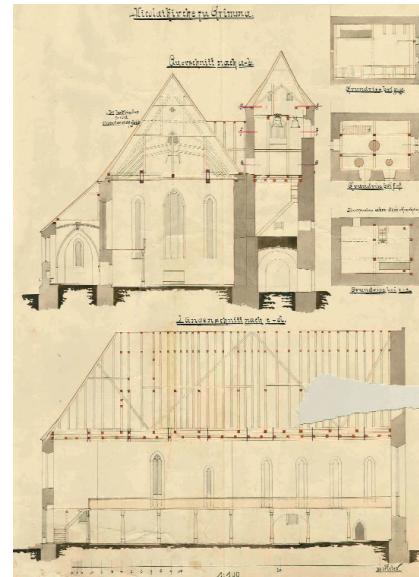
4b

Umbau der Nikolaikirche,
Entwurfszeichnung von Baurat
Möckel, 1883



4c

Bautechnische Aufmessung der
Nikolaikirche, von Bauführer
Schuppan 1884 für Baurat Möckel
angefertigt



Etwa um 1865 war der bauliche Zustand der romanischen Nikolaikirche, in welcher sich das Nikolairetabel auf dem Hauptaltar befand⁵, so schlecht geworden, dass man das Gebäude nicht mehr für den Gottesdienst nutzen konnte. Diskussionen um die notwendige Renovierung folgten, während der Verfall weiter fortschritt. Jedoch konnte und wollte die Gemeinde die notwendigsten Maßnahmen nicht finanzieren. In den folgenden Jahren verwahrloste das Gebäude.⁶ Erst 1883 wurde Baurat Möckel⁷ aus Dresden mit einem Gutachten beauftragt. Er legte Pläne für die Restaurierung und den Umbau der Nikolaikirche vor, die heute im Aktenarchiv der Kirchgemeinde Grimma erhalten sind (Abb. 4a, b, c). Im gleichen Jahr wurde das Retabel eingehaust, da die Verglasung der Kirchenfenster defekt war.⁸ Weil die finanziellen Mittel fehlten, dachte man daran, die Kirche der ansässigen katholischen Gemeinde zu verkaufen, schließlich wurde aber ihr Abriss beschlossen.

Die Restaurierungsmaßnahmen von 1910/11 und dabei verwendete Materialien

1888 kam es tatsächlich zum Abriss des romanischen Kirchengebäudes, an dessen ehemaligem Standort sich heute der Busbahnhof der Stadt befindet. Die Fundamente und der Altarplatz sind in der heutigen Platzgestaltung markiert und für den Ortskundigen erkennbar (Abb. 5). Als wichtigstes Ausstattungsstück wurde das große Retabel gerettet und zunächst in die Friedhofskirche „Zum Heiligen Kreuz“ gebracht, obwohl das Gebäude eigentlich zu klein für solch ein Retabel war. Wegen der geringen Raumhöhe musste es über zwanzig Jahre lang auf dem Fußboden stehen, die noch erhaltenen Reste des Gesprenges wurden abgenommen⁹ (Abb. 6).

Erst 1910/11 erfolgte der Umbau der Friedhofskirche. Bis dahin wurde in der Gemeinde lebhaft über den Verbleib des Altars debattiert. Wie im Aktenarchiv der Kirchgemeinde nachzulesen ist, hatte sich die Dresdner Gemäldegalerie für die Gemälde des Nikolausaltares interessiert.¹⁰ Schließlich aber wurde sein Verbleib in Grimma beschlossen. Der folgende Umbau der Friedhofskirche war „auf den Altar zugeschnitten“: die flache, verputzte Decke wurde herausgenommen und eine gewölbte, viel höhere Deckenkonstruktion eingebaut. Gleichzeitig wurde das Retabel per Eisenbahn nach Dresden gebracht und dort in den Werkstätten des Landesdenkmalamtes in Dresden, mit Beteiligung des Herrn Puckelwartz und der Werkstatt des Holzbildhauer- und Vergolderateliers Arthur Winde, unter Aufsicht der Königlichen Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler restauriert.¹¹

Umfangreiche, jedoch nicht ganzflächige Übermalungen der Architekturteile wurden dabei auf der Festtagsseite vorgenommen: „hier wurde die Wirkung durch eine im Ton ähnliche Musterbemalung ersetzt, die der Fachmann als modern leicht erkennen, den Nichtfachmann jedoch nicht stören wird.“¹² Im damaligen Kostenvoranschlag ist programmatisch vermerkt: „Neu vergolden und bemalen bei Erhaltung der brauchbaren Stellen“. Bemerkenswert ist, daß bei der Durchführung tatsächlich großer Wert auf den Erhalt der „Originalität“ gelegt wurde und man sich auf wenige Eingriffe beschränkte: An den Schreinfiguren wurde „das Gold (...) nur gereinigt, die Farben nur ausgebessert.“ Schäden in vergoldeten Bereichen wurden „nur mit dem Rot des Poliments ausgebessert“¹³ und nicht neu vergoldet. Die drei Gesprengefiguren dagegen wurden abgelaugt und neu gefasst. Die Kostenvoranschläge der Restaurierung von 1910/11 geben

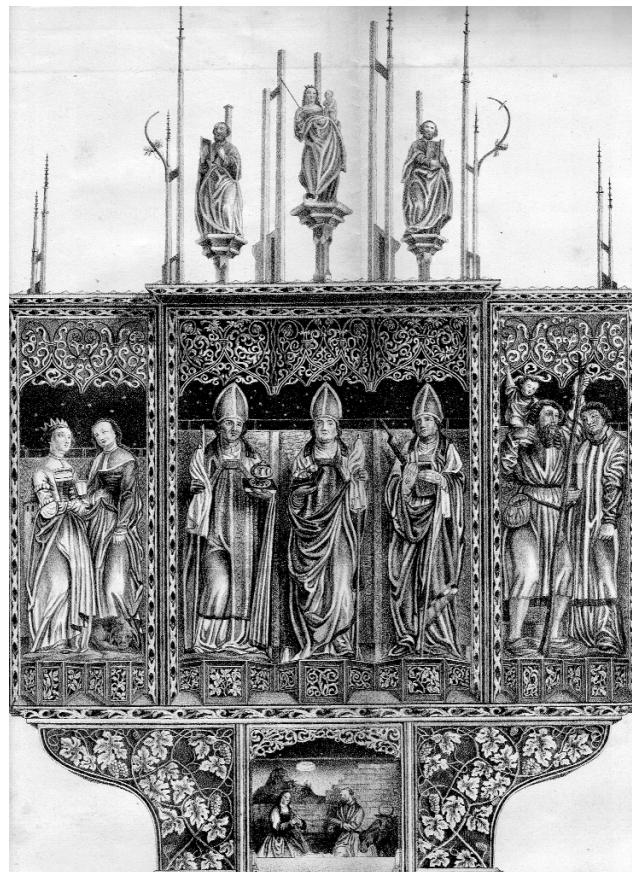


5

Der ehemalige Standort der Nikolaikirche zu Grimma, am heutigen Busbahnhof

6

Der Innenraum der Friedhofskirche mit Blick auf den Niklausaltar. Aufnahme zwischen 1888 und 1910



7

Die Festtagsseite des Nikolausaltars, 1856 als Steindruck in der Chronik von Lorenz erschienen. Zeichnung der „Lith. Anst. V.G. Bach, Leipzig“

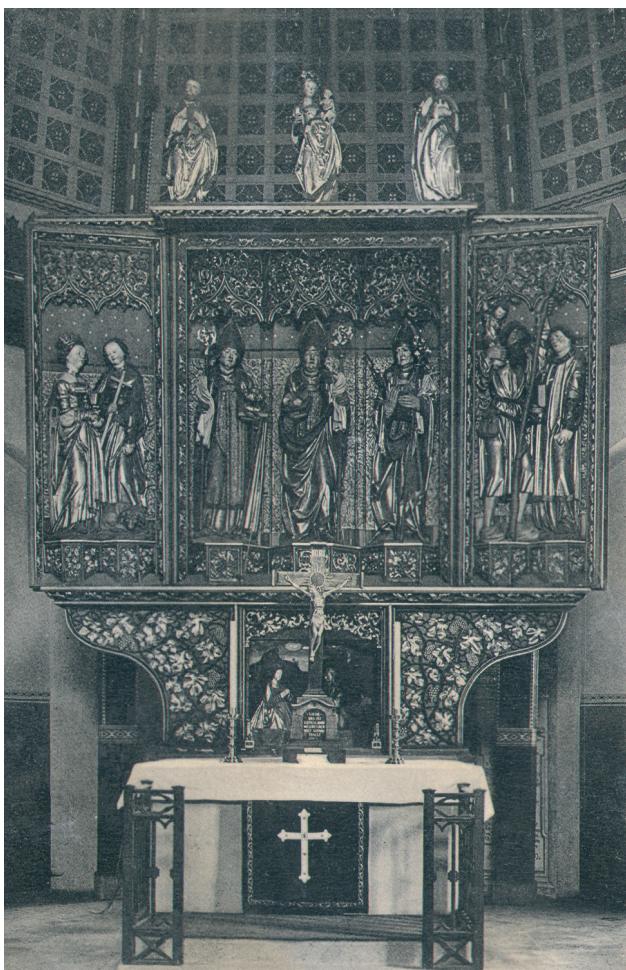
außerdem Auskunft darüber, welche Holzarbeiten notwendig waren: „Instandsetzung defekter und Ersetzen fehlender Teile der Baldachine im Mittelschrein und der Schleierbretter auf den Schreinflügeln und der Predella, ebenso der Konsole; Neu hinzugefügt: die fehlenden Krümmen der Bischofsstäbe; Hände und Krone Maria neu.“ Man bemühte sich bei der Neufassung der Ergänzungen, „Buntscheckigkeit zu vermeiden“ und hat „die Töne gebrochen und den alten gemäß abgestimmt“.

In der umgebauten Friedhofskirche konnte der Altarschrein nun auf dem Stipes und der alten Mensa, die man aus der Nikolaikirche umgesetzt hatte, aufgestellt werden. Dabei wurden versehentlichlich die Standflügel vertauscht am Mittelschrein montiert.¹⁴ Von der zunächst geplanten Ergänzung des Gesprenges, das noch in einigen Teilen erhalten war (Abb. 7), musste abgesehen werden, weil hierfür eine weitere enorme Abänderung der Dachkonstruktion in der Friedhofskirche nötig gewesen wäre.¹⁵ Lediglich die drei Gesprengefiguren (Petrus, Maria, Paulus) wurden zunächst auf dem Schrein aufgestellt (Abb. 8). Die anderen Teile des Gesprenges sind heute gänzlich verloren gegangen. Die Figuren aus dem Gespreng kamen ca. 1960 in der Frauenkirche zur Aufstellung.

Die Restaurierungsmaßnahmen von 1949 und dabei verwendete Materialien

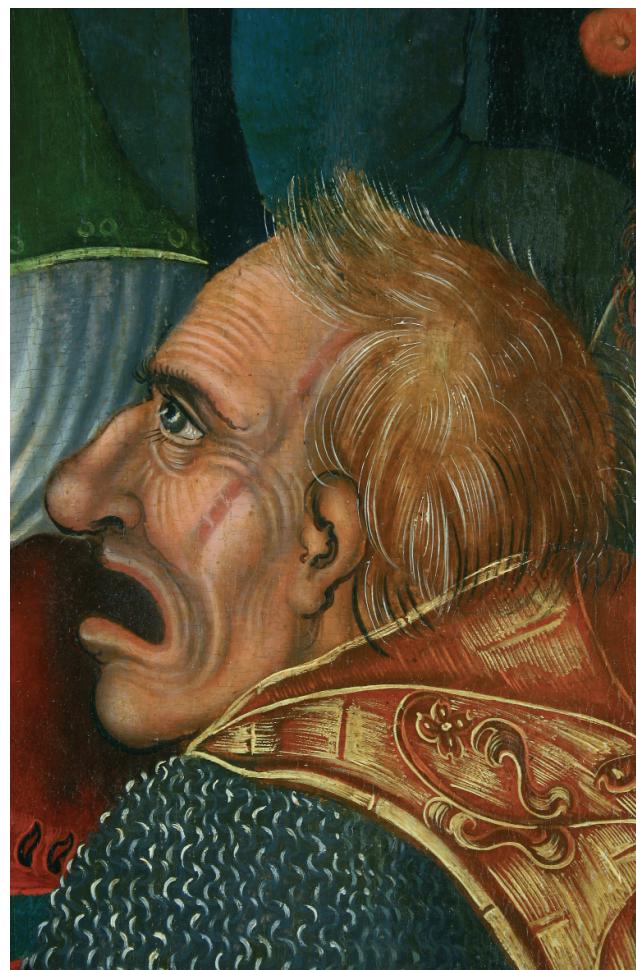
Rückblickend gibt Hentschel vor der Restaurierung 1949 die Auskunft: „Die Gemälde sind bei ihrer Wiederherstellung 19.. [1911] für unsere heutige Einstellung stark gefirnisst worden und sind wieder etwas nachgedunkelt.“ Anlass der Restaurierung von 1949 waren zunächst Schäden an der Tafelmalerei, vor allem auf der Passionsseite, deren Ursache in aufsteigender Feuchtigkeit während der Kriegsauslagerung gesehen wurde. Hentschel erwähnt in seinem Gutachten vom 14.10.49 die von ihm ausgemachten Schadstellen¹⁶ und stellt besonders die Darstellung der Dornenkrönung mit starker Blasenbildung heraus. Er bezeichnet die Schäden an der Fassung des Schreinwerkes und der Figuren als „ziemlich umfangreich“. Für letztere war eine Restaurierung in der Amtswerkstatt in Dresden geplant, zu der es dann aber doch nicht kam.

Die Tafelbilder hat trotz des ausgesprochenen Misstrauens der Dresdener Amtsrestauratoren Hentschel und Heese der Leipziger Restaurator v. Ebner-Eschenhaym¹⁷ nach seinen speziellen Methoden bearbeitet: Im Gegensatz zur damals gängigen Praxis der Malschichtfestigung mit Wachs hat er 30%igen Warmleim verwendet, der mittels Spritze injiziert



8

Ansicht des Nikolausaltares mit Gesprengefiguren. Zustand zwischen 1911 und 1962



9

Nach Abnahme der Übermalung im Gesicht des Folterknechtes. Detail der 2. Wandlung, Szene 5

wurde.¹⁸ Von zusätzlichen Behandlungen mit „Syndetikon“¹⁹ oder dem Pettenkofer-Verfahren, die er nach eigener Aussage gern und häufig anwandte,²⁰ sind an den Grimmaer Tafeln keine Spuren gefunden worden.

Nach eigener Beschreibung und auch nach Beobachtung des Restaurators Heese hat v. Ebner-Eschenhaym den Firnis abgenommen, bevor er Blasen und Malschichtlockerungen festigte. Die Art der Firnisabnahme wird von Heese als: „für die Farbschicht nicht ohne Gefahr“ beschrieben, da er offenbar großflächig mit Wattebausch arbeitete und die Lösemittelflasche während der Bearbeitung auf der Bildfläche abgestellt hatte. Spuren früherer Gemäldeereinigungen und Firnisabnahmen sind heute deutlich als Schadbilder sichtbar.

Im Falle der Grimmaer Maltafeln hat v. Ebner-Eschenhaym die Abhebungen und Blasen innerhalb kürzester Zeit mit Warmleim gefestigt, wobei er einen feuchten Schwamm zum Niederlegen der Malschichten benutzte²¹. Heese bemerkte dabei ein „unnötiges Zersplittern der Malschicht“. Das Ausfüllen der Fehlstellen erfolgte gleich darauf mit rötlich eingefärbtem Leim-Kreide-Kitt, noch bevor der verfestigte Bereich getrocknet war. Im Ergebnis dessen haben sich kleinere Malschichtschollen aus dem Verbund gelöst und sind nun in der Kittung eingebunden. Die Randbereiche der Kittungen sind oft weit über die originale Malschicht ausge-

dehnt, oder die Fehlstellenränder wurden verpresst (Abb. 18a, b, c).

Für den erneuten Firnisauftrag wurde nach Beschreibungen v. Ebner-Eschenhayms „erstklassiges franz. Terpentinöl und bester Thränenmastix“ verwendet. Die Retuschen sind mit Ölfarbe und relativ breitem Pinsel ausgeführt worden, ohne sich dabei auf die eigentliche Fehlstelle zu beschränken. Teile der originalen Malschicht sind daher mit Kittmasse und Ölfarbe abgedeckt.

Mit Retuschen wurden Szenen geschönt, wie auf der zweiten Wandlung. Hier erhielten die Narben in den Gesichtern der Folterknechte auf Szene 4 Übermalungen (Abb. 9). In ähnlicher Weise wurden durchscheinende Unterzeichnungen übermalt, wie ein Fenster in der Kirchenwand, das malerisch nicht ausgeführt wurde (Abb. 10a, b).

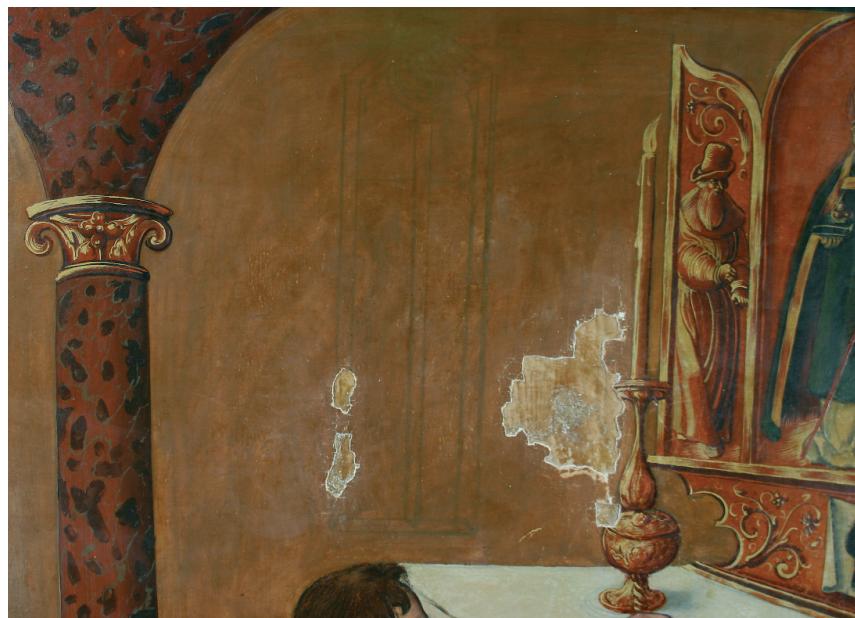
Die Konservierungsmaßnahmen von 1973 und 1985

Einer Konservierungsmaßnahme von 1973 zuzurechnen sind Spuren der Fassungsfestigung an den Skulpturen. Charakteristische Glanzränder verweisen auf die Verwendung von dispergiertem Kunsthars. Ein weiterer Konservierungseinsatz erfolgte im Rahmen der Studentenausbildung am Studiengang Restaurierung der Hochschule für Bildende Künste Dresden 1985 (Leitung: Doz. Gisela Meyer)²².

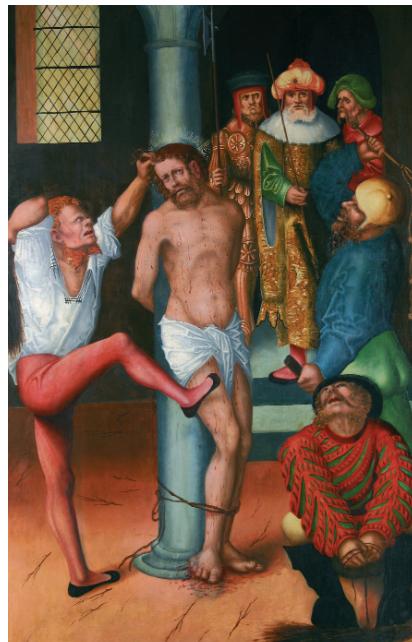
10a
Übermalung einer durchscheinenden Unterzeichnung.
Detail der 1. Wandlung, Szene 8



10b
Nach Abnahme der Übermalung
einer durchscheinenden Unterzeichnung. Detail der 1. Wandlung,
Szene 8



11a
2. Wandlung, rechter Standflügel,
Szene 8 (Kreuzigung),
nach Abschluss der Restaurierung



11b
2. Wandlung, rechter Standflügel,
Szene 4 (Geißelung), nach Ab-
schluss der Restaurierung



11c
2. Wandlung, rechter beweglicher
Flügel, Szene 7 (Kreuztragung),
nach Abschluss der Restaurierung

Maltechnik und Materialien der ursprünglichen Gestaltung

Die zubereiteten Tafeln wurden gemäß der mittelalterlichen Praxis in die Nutrahmen eingepasst, die Aststellen und Fugen mit Werg oder Leinwand kaschiert. Dort wurde die weiße Grundierung mehrschichtig, aber dünn aufgetragen. Hinweise auf eine wie bei Cranach bis um 1510 übliche, bleiweißhaltige, evtl. ocker oder bräunlich getönte Imprimitur

wurden nicht gefunden. Die Bilder auf den beiden Wandlungen sind von verschiedenen Meistern geschaffen worden, wobei sich die verwendeten Maltechniken nicht wesentlich unterscheiden. Die vielleicht vier beteiligten Maler sind dem Umkreis Cranachs zuzuordnen. Dies wird nicht nur aus übernommenen Bildmotiven und Darstellungsweisen deutlich, wie z.B. bei der Darstellung der Kreuzigung (Abb. 11a, b, c). „In maltechnischer Hinsicht folgen jene Schüler und Mitar-

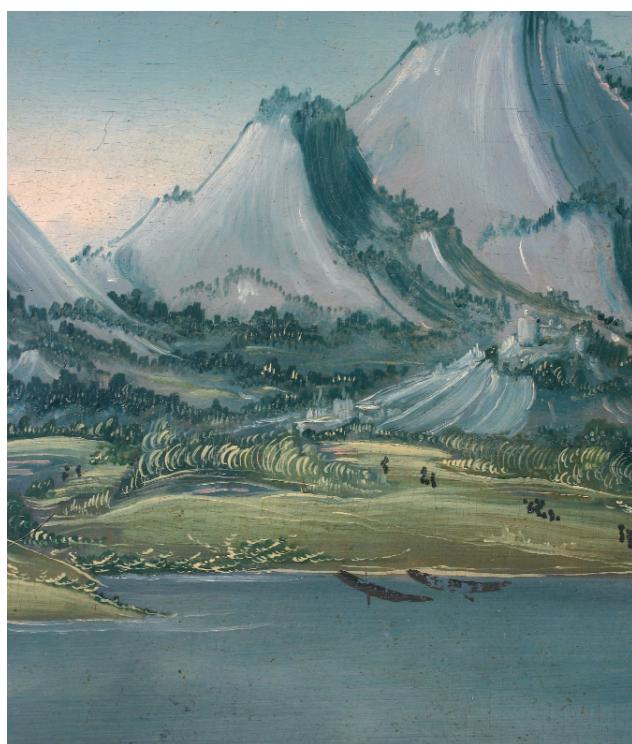
beiter des älteren Cranach, die bis 1510 in seiner Werkstatt gewesen sein müssen, seinem Vorbild in allen Arbeitsgewohnheiten. Gerade am Meister des Döbelner Hochaltars, der vielleicht auch die gesamte Unterzeichnung des Grimmaer Retabels verantwortet, ist dies zu beobachten. Er trägt seine Farben in ähnlich temperamentvoller Weise ohne den vom Handwerklichen dominierten Aufbau nass in nass auf; das Licht akzentuiert er ohne modellierendes „Bleiweißgerüst“. Seine rationelle Malweise deutet auf eine längere Mitarbeit, vielleicht sogar Schülerschaft bei Cranach.²³

Eine wesentliche Abkürzung des Malens, die bei Cranach und seinen Mitarbeitern beobachtet werden kann, besteht darin, dass auf wiederholte Bleiweißhöhungen verzichtet wird und stattdessen die Leuchtkraft der weißen Grundierung mitwirken kann. Auf der Anlage des Lokaltones als Untermalung werden mit Lichtakzenten und Nachkonturierungen die Formen präzisiert und Differenzierungen oder körperhafte Wirkungen erreicht. Für die Inkarnate erfolgt der abgekürzte, aber dennoch mehrschichtige Aufbau, indem auf einem hauchdünn lasierten Lokalton in einem einzigen Arbeitsgang das Licht modelliert wird, um danach das Endergebnis bereits mit wenigen Lasuren und Schatten zu erreichen. „Cranach begann auf fast allen Tafeln mit der Anlage des Grundtones der Inkarnate. Im Frühwerk geschah das durch feinstes Stupfen eines ockerbraunen, durchscheinenden Lokaltones, dessen Helligkeitswert je nach Bedarf variiert wurde. Dem folgte eine erste Modellierung des Lichts durch Bleiweiß, mit Buntpigmenten nass in nass vermalt. Im zweiten Schritt legte er die Lokaltonen der Gewänder an, die meist nur mit zwei weiteren Arbeitsgängen, mittels Anlage von Schatten und Licht fertig gemalt wurden“²⁴.

Auf die Anlage der Lokalfarben folgen leuchtend farbige Lasuren, welche die Schatten vertiefen. Anschließend wurde wiederum deckend gehöht bzw. wurden helle Lichter aufgesetzt. Zuweilen erfolgte der Farbauftrag nass in nass. Der frühe Cranach wird als „Pionier“ dieser abgekürzten Malweise bezeichnet, deren Entwicklung nicht zuletzt mit der zunehmenden Verwendung von Öl als Bindemittel einherging.²⁵ An den Tafeln des Nikolaialtares kann festgestellt werden, dass hier im Allgemeinen das gleiche maltechnische Prinzip angewandt wurde. Jedoch kommt die Malerei der Passion der Maltechnik Cranachs am nächsten.²⁶

Unterschiede in der Ausführung innerhalb der Passionstafeln lassen die Ausführung durch zwei oder drei Maler vermuten. Die Unterschiede werden anhand der verschiedenen Kopftypen deutlich, zudem sind Bildpartien mit unterschiedlicher Genauigkeit ausgeführt worden: während der eine Maler gern Bereiche der Untermalung stehen lässt, füllt der andere Maler die Flächen akribisch aus, wobei die Untermalung vollständig abdeckt wird. Es ist aber nicht möglich, ganze Szenenbilder oder Tafeln je einem Maler zuzuschreiben, die jeweiligen Anteile sind auf die gesamte Passionsseite verteilt.

Die Malerei der Niklauslegende (1. Wandlung) ist in der gleichen Maltechnik ausgeführt. Es finden sich Partien mit wenigen Lasurschichten ebenso wie alla prima gemalte Bereiche. Die Ausführung der Gesichter ist sehr sorgfältig und graphischer als auf der 2. Wandlung. Mit feinstem Pinsel sind Details wie Fältchen, Adern auf Handrücken, Augenlider, Wimpern, Lichtreflexe in Augen und an Zähnen wiedergegeben,



12b
Detail der 1. Wandlung, Szene 5

12a
Detail der 1. Wandlung, Szene 5

obwohl die Darstellungen, gemessen an den Bildformaten und am gesamten Retabel, sehr klein und mit normalem Betrachterabstand nicht zu sehen sind. Alle Figuren sind mit brauner oder schwarzer Farbe in lockerer, sicherer Linienführung konturiert.

Für sich sehr qualitätvoll sind die Landschaftsdarstellungen mit Bergen und Burgenanlagen, die Abbildung der Wolken und der Wellen auf dem Wasser (Abb. 12a, b). Dagegen erscheinen die Interieurs eher ungeschickt, mit Ausnahme der als Camaeumalerei abgebildeten Altäre in Goldocker, Bleizinn-gelb, Umbra (Abb. 13).

Große handwerkliche, stilistische Übereinstimmungen zwischen der 1. und 2. Wandlung finden sich nicht, so dass nicht davon ausgegangen werden kann, dass der Maler der Niklauslegende prägend an der Malerei der Passionsseite beteiligt war.

13

Detail der 2. Wandlung, Szene 2.
Altararstellung in Ockertönen.
Deutlich erkennbare Unterzeichnung
mit schwarzer Farbe und
Spitzpinsel



14

Detail der 1. Wandlung, Szene 4.
Andersartige Unterzeichnung (Kopf) mit
sehr feiner Linienführung

15

Detail der 2. Wandlung, Szene 4.
Pentiment am Bein
des Folterknechtes



Hingegen stammt die charakteristische Unterzeichnung für beide Wandlungen, die mit dünnflüssiger Farbe und Spitzpinsel ausgeführt ist, sicherlich von einer Hand. Sie beschränkt sich auf Umrisslinien und angedeutete Konturen; Licht und Schatten sind in der Unterzeichnung nicht angegeben, weder mit Schraffuren noch mit Lavuren.

Eine andersartige, sehr feine und detaillierte Unterzeichnung, die mit schwarzem Stift ausgeführt wurde, findet sich im Bereich eines Getreidesackes auf dem oberen Gemälde des rechten beweglichen Gemäldeflügels (Abb. 14). Die Zeichnung zeigt einen Männerkopf mit porträthaften Zügen. Der Oberkörper ist nur mit Umrissen angedeutet, Hut und Kopfhaltung haben Ähnlichkeit mit der daneben gemalten Figur eines Seemanns. Die steife Linienführung bei dennoch gelungener Erfassung der Kopfhaltung und Gesichtszüge lässt an eine Vorlagenübertragung mittels Durchgriffelung²⁷ denken. Die Malerei ist allgemein genauer ausformuliert als es die Unterzeichnung vorgibt, wie in der 2. Szene der 1. Wandlung zu erkennen, wo die Unterzeichnung der Köpfe nur auf Kringel und Schwünge reduziert ist. Andere bildwichtige Details der Unterzeichnung wurden seltsamerweise bei der malerischen Umsetzung weggelassen oder reduziert wie ein Fenster oder Kerzen. Typische Korrekturen während des Malprozesses finden sich über alle Tafeln verteilt (Abb. 15).

Fasstechnik und Materialien der ursprünglichen Gestaltung

Die äußerst aufwändige Fassung des Retabels beinhaltet neben Blattmetallauflagen in Gold und Silber, mit und ohne Lüster, Punzierungen und Radierungen an den Gewandsäumen, sowie Pressbrokate zur Gestaltung der Schreinrückwände und der Untergewänder der Figuren. Die Schreinrückwände sind mit Azurit gefasst und mit aufgeklebten, vergoldeten Papiersternen verziert. Diese und alle weiteren roten und blauen Flächen der Schreinarchitektur sind 1910/11 weitgehend überfasst worden. Dabei war man bemüht, den mattenden Charakter der Farbflächen nachzustellen. Es kann davon ausgegangen werden, dass die ursprüngliche Fassung aus Azurit bzw. Zinnober in Leimbindung bestand. Die farbige Papierhinterklebung der Schleierbretter ist matt blau.

Die floralen Ornamente und Grotesken der seitlichen Abschlüsse der Predella sind als Camaeumalerei in Rot, Orange und Hellgelb gestaltet.

Die Fassung der Skulpturen ist kaum überarbeitet worden.²⁸ Übermalungen finden sich lediglich an Pressbrokaten (Untergewänder) und in Bereichen, die vorher mit gelüstertem Silber gefasst waren. Die ursprüngliche Skulpturenfassung ist daher lückenlos nachvollziehbar:

Sehr detailliert wurden die Inkarnatfarbe ausgeführt. Der Grundton der Inkarnatfarbe variiert stark: Die Gesichter der Frauen und des jungen Diakons sind porzellanartig weiß, während die Gesichter der drei Männer im Bischofsornat und das des Joseph kräftiger getönt, teilweise von Bartstoppeln grau sind (Norbert) (Abb. 16). Besonders dunkel getönt ist das Gesicht des Christophorus, welcher auch wegen seines dichten Bartes mit den anderen Dargestellten kontrastiert. Augen, Münden und Wangenrot sind mit großer Feinheit und Genauigkeit angegeben. Augenbrauen sind oft flächig, la-

16

Detail des Gesichtes einer Figur im Mittelschrein (linke Figur, hl. Norbert)



17a

Kopf des Christuskindes im rechten Schreinflügel vor der Restaurierung



17b

Kopf des Christuskindes im rechten Schreinflügel nach Abnahme des Schmutzes und der gedunkelten Retuschen



sierend angelegt, worauf dann einzelne Härchen zeichnerisch aufgemalt wurden.

Die Haare der weiblichen Heiligen, des hl. Nikolaus, des Christuskindes und des Laurentius sind mit Blattsilber oder wahrscheinlich Zwischgold auf ockerfarbiger Unterlage gefasst. Alle anderen oben genannten Vergoldungen und Ver- silberungen sind als Polimentvergoldung auf dunklem, rot- braunem Bolus ausgeführt und erhielten eine Politur.

Die nicht einsehbaren Partien wie die Falteninnenseiten wurden mit Zwischgold belegt.

Zustand 2004 und aktuelle Restaurierungsmaßnahmen

Im Dezember 2004 wurden die beidseitig bemalten Klappflügel nach einer Malschichtsicherung vom Mittelschrein abgenommen und in das Restaurierungsatelier des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen transportiert.²⁹ Die Konservierung und Restaurierung des gesamten Retabels wurde in den folgenden drei Jahren zum Teil in den Werkstätten des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen und vor Ort durchgeführt.³⁰

Vor allem die als schädlich zu bezeichnenden Restaurierungsmaßnahmen der späten 40er Jahre, verbunden mit der erneuten Schädigung durch ungünstige klimatische Bedingungen, erforderten eine umfassende Restaurierung.

Die Malschichtlockerungen und großflächigen Verluste bezogen sich vor allem auf die Kittungen der Restaurierung von 1949 und wirkten sich auf die angrenzenden Malereiflächen aus. Die nachgedunkelten und großflächig grob ausgeführten Übermalungen machten zudem eine Abnahme dieser Zutaten wünschenswert.

Konservierung der Festtagsseite

Die Fassung der Skulpturen und der Schleierbretter war partiell gelockert. Die Festigung der genannten Bereiche wurde mit der Kunstharzdispersion Acronal 300D³¹ (mit Wasser im Verhältnis 1:3 verdünnt) durchgeführt, da Festigungsversuche mit Warmleim (Störleim, Hausenblase, technische Gelatine, in verschiedenen Konzentrationen) nicht erfolgreich waren. Die gelockerten Fassungsbereiche standen zum Teil unter Spannung, so dass sie sich nicht dauerhaft niederlegen ließen. Zudem erschwerten frühere Kunstharzfestigungen das Eindringen der Leime. Mit Acronal 300D und der Benutzung von Shellsol T als Netzmittel war die Fassungsfestigung ohne weiteres möglich. Durch die Verwendung der Kunstharzdispersion war die Erweichung der Grundierung vergleichsweise gering, wodurch Deformationen beim Niederlegen der Schollen vermieden wurden. Überschüssiges Festigungsmittel konnte auch nach mehreren Stunden mit Aceton problemlos reduziert und etwaige Glanzstellen entfernt werden.

Die Reinigung erfolgte vorwiegend auf wässriger Basis. Übermalungen der Goldpartien und Retuschen konnten mit Aceton und Methylethylketon abgenommen werden (Abb. 17a, b). Die Skulpturen und Architekturelemente wurden gekittet und Fehlstellen in Normalretusche geschlossen³².

Firnisabnahme und Abnahme von Übermalungen der Tafelmalerei, Behandlung alter Kittungen

Die Firnisabnahme wurde mit Aceton durchgeführt. Im Zusammenhang mit der Firnisabnahme konnten teilweise die gedunkelten Retuschen und Übermalungen entfernt werden. Besonders dickschichtig aufgetragene Retuschen ließen sich jedoch kaum mit Aceton lösen. Sie wurden nur, wenn sie den Gesamteindruck stark beeinträchtigten, zunächst mit dem Skalpell gedünnt und, wenn nötig, mit ei-

nem geringen Dimethylformamidzusatz zu Aceton abgenommen³³. Wenn die Bereiche nicht störend in Erscheinung traten, wurden sie wegen der Belastung der Malschicht belassen, ebenso wie die alten Kittungen.

Die rosafarbenen Kittungen von 1949 waren zum Großteil craqueliert, gelockert und konnten aufgrund der Weichheit des Materials leicht herausgenommen werden. Dabei wurden stellenweise intakte, originale Malschichtbereiche freigelegt. Das Ausmaß der zu retuschierenden Flächen reduzierte sich auf diese Weise (Abb. 18a, b, c).

Bei den Tafelbildern erhielten alle Fehlstellen neue Kittungen. Zur Rekonstruktion der Formverläufe dienten Lithographien von 1856 bzw. 1871 aus der Chronik von Lorenz.³⁴ Dabei stellte sich heraus, dass die Retuschen und Übermalungen von 1949 mit starken Abweichungen und Verfälschungen verbunden waren. Der Aufbau der Retuschen erfolgte strichelnd mit Gouache- und Aquarellfarben³⁵ (Abb. 19a, b, c).

Der abschließende Firnis (Dammar 1:4 in Terpentin gelöst) wurde mit Microfaser-Tüchern aufgerieben.

18 a

Detail der 2. Wandlung, Szene 2, linke obere Ecke. Zustand vor der Restaurierung



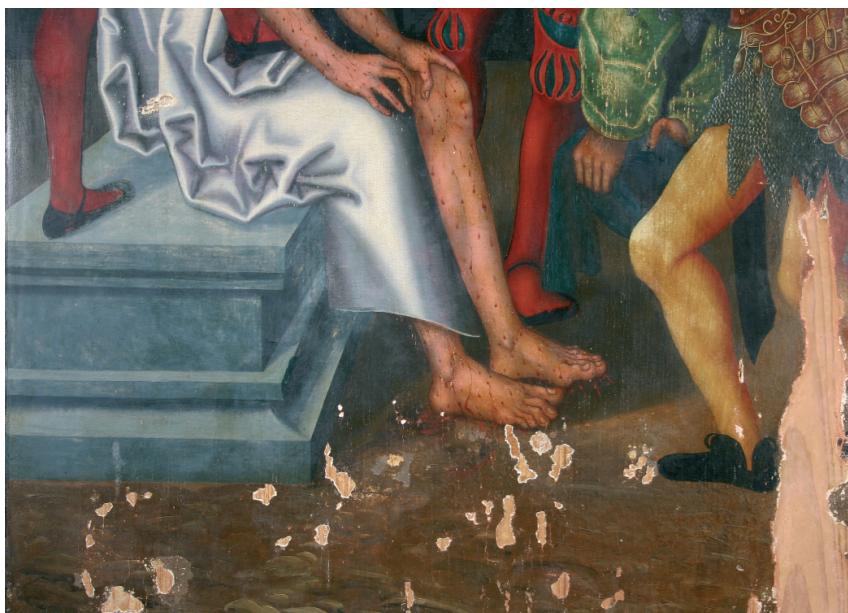
18b

Detail der 2. Wandlung, Szene 2, linke obere Ecke. Nach Abnahme der Retuschen und Übermalungen. Rosafarbene Kittung von 1949



18c

Detail der 2. Wandlung, Szene 2, linke obere Ecke. Nach Entfernung der alten Kittung wurde die Fehlstelle erneut gekittet und retuschiert.



19b

Detail der 2. Wandlung, Szene 5. Die Übermalungen und alten Kittungen wurden größtenteils entfernt.



19a

Detail der 2. Wandlung, Szene 5, rechte untere Ecke. Zustand mit unebenen Kittungen und gedunkelten Retuschen

Im Zuge der Bearbeitung wurde die Wandelbarkeit wieder hergestellt, die Standflügel wurden ausgetauscht und so die ikonographisch richtige Reihenfolge der Passion wieder hergestellt.

Holzschädlingsbekämpfung

Ein durchzuführendes Monitoring soll klären, ob das Retabel aktiv von Holzschädlingen befallen ist. Die gemessene, geringe Holzfeuchte von 11 % macht es jedoch unwahrscheinlich, dass ein akuter Befall in gefährdem Ausmaß vorliegt. Da Anobien eine deutlich höhere Holzfeuchte bevorzugen, ist in der Friedhofskirche mit geringer oder eingestellter Fraßtätigkeit zu rechnen. Die gefundenen Holzmehlhäufchen können nach neuesten Erkenntnissen durch die Feinde der Anobien (Schlupfwespen, Blauer Fellkäfer, Hausbuntkäfer) entstanden sein, die in den bereits vorhandenen Fraßgängen graben. Gefahren für das Kunstgut gehen von ihnen nicht aus.³⁶

Dipl.-Rest. Dörte Busch
Basteistraße 7
01277 Dresden

Dipl.-Rest. Dirk Jacob
Schliemannstraße 6
10437 Berlin



19c

Detail der 2. Wandlung, Szene 5, rechte untere Ecke. Zustand nach erneuter Kittung und Retusche unter Beachtung des korrekten Formverlaufs am Bein des Folterknechtes

Anmerkungen

1 Nach älteren Beschreibungen werden die Heiligen Bischöfe Remigius oder Donatus von Arezzo an dieser Stelle vermutet (Ingo Sandner, Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen. Dresden, Basel 1993, S. 146). Dagegen benennt Dr. theol. Heiko Jaddatz, Theol. Fakultät Leipzig, den Heiligen Bischof mit Buch und Pyxis als Hl. Norbert, welcher Schutzpatron des Erzbistums Magdeburg war, zu dem das Bistum Merseburg als Suffraganbistum, und somit auch Grimma, gehörte. Er nennt als vergleichbares Beispiel das Altarretabel in Könnern, Sachsen-Anhalt, wo im Hauptschrein die hl. Norbert, Wolfgang und Erasmus dargestellt sind. (Freundliche Auskunft von Dr. theol. Heiko Jaddatz, Theol. Fakultät Leipzig, 6.6.2008)

2 Entgegen anderen Zuordnungen (Ingo Sandner, zitiert in anm. 1, S. 147) handelt es sich bei dem heiligen Diakon nicht um Stephanus oder Leonhard, sondern eher um Laurentius. Das Attribut in der Hand ging verloren, könnte aber ein Rost gewesen sein. Laurentius war Schutzpatron des Bistums Merseburg, in dem Grimma lag. Laurentiusdarstellungen gab es häufig in Sachsen, auch in Kombination mit Christophorus. (Freundliche Auskunft von Dr. theol. Heiko Jaddatz, Theol. Fakultät Leipzig, 6.6.2008)

3 „nach Crell's Chronik wurde er [der Nikolai-Altar] im Jahre 1519 erbaut und kostete 220 fl.“ (Christian Gottlob Lorenz, Die Stadt Grimma im Königreiche Sachsen, historisch beschrieben. Grimma 1871, S. 100) Weitere schriftliche Erwähnungen des Altars und des Retabels sind nicht bekannt.

4 Nach mdl. Aussage von Frau Dr. Bednarz (30.03.07) sind die Skulpturen vermutlich oberschwäbisch beeinflusst. (Ute Bednarz, Der Altar der ehemaligen Nikolaikirche zu Grimma. Unveröffentlichte Diplomarbeit. Leipzig 1990, S. 30)

5 Cornelius Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Amtshauptmannschaft Grimma. Dresden 1897: Grundriss nach einer Skizze von 1878, mit Markierung des alten Standortes des Retabels, S. 93. Beschreibung der Nikolaikirche auch bei: Christian Gottlob Lorenz, Die Stadt Grimma im Königreiche Sachsen, historisch beschrieben. Grimma 1871, S. 92–113

6 Pfarrer Resch, Das Ende der Nikolaikirche. In: Unsere Kirche – Monatsblatt der Kirchgemeinde Grimma. November 1926, S. 102–118

7 Architekt Gotthilf Ludwig Möckel (1838–1915)

8 Aktenarchiv der Kirchgemeinde Grimma, Schreiben an den Kirchenvorstand vom 8.6.1883

9 Hist. Aufnahme von Fotograf Pippig, undatiert, vor 1897. In: Cornelius Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Amtshauptmannschaft Grimma. Dresden 1897; eine weitere Aufnahme in: Unsere Kirche – Monatsblatt der Kirchgemeinde Grimma. Januar 1931, S. 114

10 Der linke Malflügel mit der Nikolauslegende war auf der I. Internationalen Hygieneausstellung in Dresden vom 6. Mai bis 31. Oktober 1911 gezeigt worden. Aktenarchiv der Kirchgemeinde Grimma

11 Abbau des Retabels am 22.7.1910 und Transport nach Dresden; Brief der Kommission vom 30.8.1910 im Aktenarchiv der Kirchgemeinde Grimma

12 Aktenarchiv der Kirchgemeinde Grimma: Schreiben der Königlichen Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler an den Kirchenvorstand zu Grimma vom 16.11.1911 mit einem ausführlichen Bericht der geleisteten Restaurierungsarbeiten und deren konzeptionellem Hintergrund

13 Wie vorige Anmerkung

14 Dieser Zustand wurde erst im Zusammenhang der aktuellen Restaurierung verändert, d.h. bis 2004 hat man die vertauschten Standflügel so belassen.

15 Aktenarchiv der Kirchgemeinde Grimma: Schreiben vom 24.10.1910, 4.7.1910

16 Es handelt sich um jene Schadstellen, die heute umfangreiche, charakteristische Kittungen und Retuschen enthalten und auf die sich ein Großteil der jüngsten Malschichtverluste beschränkt: 1. Wandlung, Szenen 1 und 4; 2. Wandlung, Szenen 2, 3, 4, 5, 7

17 Herr Gerd René von Ebner-Eschenhaym bezeichnete sich als „Konservator der Leipziger Städtischen Museen“ und „Dozent am Kunsthistorischen Institut an der Universität Leipzig sowie an der Staatlichen Akademie für graphische Künste zu Leipzig“ sowie als „Akademischer Maler und Konservator beim Museum für Bildende Künste“.

18 Aktenarchiv des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen in Dresden: Brief von v. Ebner-Eschenhaym am 19.11.49 (Merkblatt)

- 19 „Syndetikon“ bezeichnet ein Universalklebemittel, das in Drogerien gehandelt wurde. Herstellung: „10 Teile gelöschter Kalk werden mit 5 Teilen kaltem Wasser übergossen, umgerührt und 2 Stunden stehen lassen, dann wieder umgerührt und wieder absetzen lassen. Hierauf wird die klare Flüssigkeit abgegossen. Dann löst man 60 Teile Zucker in 180 Teilen Wasser auf, setzt dies dem Kalkbrei zu und erhitzt das ganze auf 75 Grad C, stellt weg und schüttelt während eines Tages öfter um. Die klare Lösung wird vom Bodensatz abgegossen. Nun löst man den vierten Teil guten Leim in Wasser auf und röhrt ihn der Kalkzuckermasse zu. Die Mischung geschieht bei mäßiger Wärme.“ (Franz Wenzel, Handbuch für Maler. Praktisches Nachschlage- und Auskunftsbuch über das gesamte technische Wissen des Dekorationsmalers, Anstreichers, Lackierers, Vergolders und verwandter Berufsangehöriger. Leipzig 1927, S. 96, 97)
- 20 Im Aktenarchiv des Landesamtes für Denkmalpflege in Dresden ist der Schriftwechsel zwischen Kirchengemeinde, beauftragten Restaurator und Amtsrestauratoren vollständig erhalten. Dort finden sich detaillierte Angaben zur Vorgehensweise und zu den verwendeten Materialien sowie deren fachliche Bewertung durch das Landesamt.
- 21 „Das ursprünglich vorgeschlagene Verfahren der kombinierten Unterspritzung und gleichzeitigen Erweichung der Farbschicht musste ich wegen der Elastizität der Schichten nicht anwenden und konnte mich auf das Unterspritzen mit bester Leimlösung und Niederlegung durch Pressen beschränken.“ Aktenarchiv des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen in Dresden: Brief von v. Ebner-Eschenhaim am 19.11.49 (Merkblatt)
- 22 Handschriftlicher Bericht von Evelyn Gärtner und Ivo Mohrmann
- 23 Ingo Sandner, Iris Ritschel, Arbeitsweise und Maltechnik Lucas Cranachs und seiner Werkstatt. In: Lucas Cranach – Ein Malerunternehmer aus Franken. Hrsg. v. Claus Grimm, Johannes Erichsen und Evamaria Brockhoff. Regensburg 1994, S. 188
- 24 Ingo Sandner, Iris Ritschel, zitiert in Anm. 23, S. 191
- 25 Ingo Sandner, Iris Ritschel, zitiert in Anm. 23, S. 186, 191. Doch auch bei Dürer findet sich solch abgekürzter Malprozess. Dürer praktizierte einen Schichtaufbau „ex negativo“. Helle Partien werden durch einen gedünnten Farbauftrag einer dunkleren Farbe auf einer helleren Untermalung, Imprimitur oder Grundierung gekennzeichnet. Damit sparte er Zeit. (Anna Bartl, Ein Original von Albrecht Dürer? Technologische Untersuchung eines in der Forschung umstrittenen Gemäldes. In: Maltechnik/Restauro I/1999, S. 26–31)
- 26 Der Frage, ob das Retabel evtl. in der Cranachwerkstatt zu Wittenberg entstanden ist, wäre nachzugehen. Vgl. Johannes Erichsen, Altäre Lucas Cranachs und seiner Werkstatt vor der Reformation. In: Lucas Cranach – Ein Malerunternehmer aus Franken. Hrsg. v. Claus Grimm, Johannes Erichsen und Evamaria Brockhoff. Regensburg 1994, S. 150–165
- 27 Durchgriffelung mit schwarzer Naturkreide
- 28 An den Gewölbebaldachinen ist das originale Blau teilweise ohne Übermalung erhalten.
- 29 A. Schulze, M. Eisbein (LdD Sachsen), Prof. Ivo Mohrmann (HfBK Dresden, Dipl. Rest. Dörte Busch, Studentinnen der HfBK Dresden: Anne-Sophie Bennke, Anke Dreyer, Eliza Reichel
- 30 Die Arbeitsgemeinschaft bestand aus den Diplomrestauratoren Volker Dietzel, Dirk Jacob und Dörte Busch. Holztechnische Maßnahmen wurden von Herrn Dipl. Rest. Manfried Eisbein (LfD Sachsen) ausgeführt.
- 31 Kunstharzdispersion der Fa. BASF, Anwendung nach Tangeberg. Erprobt ebenfalls in Studienarbeiten der HfBK Dresden.
- 32 Aquarellfarben, Gouachefarben der Fa. Schmincke.
- 33 Fornisabnahme und Abnahme der Übermalungen erfolgten unter Benutzung einer Absauganlage, insbesondere bei der Verwendung von DMF; außerdem waren Handschuhe bei der Bildreinigung obligatorisch.
- 34 Zeichnungen der „Lith. Anst. V. J. G. Bach, Leipzig“, veröffentlicht als Bildtafeln bei Christian Gottlob Lorenz, Die Stadt Grimma im Königreiche Sachsen, historisch beschrieben. Grimma 1871
- 35 Aquarellfarben, Gouachefarben der Fa. Schmincke
- 36 Mündliche Aussage des Holzsachverständigen Thilo Haustein, Dresden, der zur Zeit eine Dissertation zum Thema vorlegt. Vgl. Robert Ott, Spurenreiche, Untersuchungen über die Entstehung von Bohrmehlhäufchen des Gemeinen Nagekäfers. In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg, 3/2007, S. 164–167

Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 2, 3 : Dipl. Rest. Volker Dietzel
- Abb. 4 a-f: Reproduktionen aus dem Aktenarchiv der Ev.-Luth. Kirchgemeinde Grimma
- Abb. 6: Reproduktion aus: Unsere Kirche – Monatsblatt der Kirchgemeinde Grimma. Januar 1931, S. 114
- Abb. 7: Reproduktion aus: Christian Gottlob Lorenz, Die Stadt Grimma im Königreiche Sachsen, historisch beschrieben. Grimma 1871
- Abb. 8: Reproduktion einer Postkarte, Ansichtskartenverlag Zimmaß, Erfurt
- Alle weiteren Abb.: Dipl. Rest. Dörte Busch, Dipl. Rest. Dirk Jacob