Arm und dieser Hang ist in der größeren Streckung und der Oberarmmuskulatur und in der Achselgegend des Korpus überzeugend dargestellt. Demgegenüber ist der linke Arm entlasteter und spielt mit einer kleinen Beugung im Ellenbogen. Dabei ergibt sich in der Bogenlinie von Hand zu Hand über den Nacken eine fast rhythmische Schwingung von feinster barocker Wirkung. Der Hang am rechten Arm gibt dem Künstler Gelegenheit, nicht nur die rechte Oberarm- und Achselpartie besonders fein zu ziselieren, sondern auch die Hautspannung auf der rechten Brustseite dazu zu benutzen, das Gerippe besonders fein zu modellieren und die Haut mit feiner Wirkung, wie sie eben nur der Elfenbeinschnitzerei möglich ist, glaubhaft zu machen.

Bei dieser so überaus seltenen Korpushaltung, wie sie die barocken Möglichkeiten bis ins letzte hinein erschöpft, ruht der Körper auf einem Standbein, mit dem rechten Fußnagel als Widerstand und dieser Stand hebt das rechte Becken, während die linke Beckenpartie vom locker spielenden und hängendem linken Beine abwärts gezogen wird. Der weiche Leib gibt nach und will diagonal nach bildrechts fallen, wird aber vom Zug des rechten Armes aufgefangen. So entsteht der Eindruck, als ob sich Fall des Leibes und Zug des rechten Armes in der Gegend der Herzwunde träfen und ausglichen, was den Eindruck der Hilflosigkeit des entseelten Körpers mit geradezu raffiniertem plastischem Sinne hervorruft.

Dieses meisterlich angeregte und ebenso meisterhaft gebändigte Spiel der Kräfte in einem toten Körper läßt uns den Gedanken an einen Leichnam kaum aufkommen, an etwas Lebloses kaum denken. Wenn der Barock immer bestrebt ist, Synthesen zu finden, so wurde hier eine Synthese zwischen Leben und Tod in einer verblüffenden Art mit nur geistreich zu nennenden Mitteln hervorgebracht. Die Ansammlung von Ausdruck in diesem feinen, langgestreckten Körper ist so gewagt, so bis an die Grenze des Möglichen und Erträglichen hinangespielt, daß der Betrachter aus Ehrfurcht und Staunen kaum herauskommt.

Der Körper selbst ist von einer vornehmen, fast spätgotischen Longität, die dennoch nicht ins Metaphysische verspielt wird, sondern immer und überall in der Erdverbundenheit verbleibt. So erscheint das Werk einer Fortsetzung der Spätgotik zu entstammen und spricht für Dehios' These, daß der Barock, als eigentliche deutsche Ur- und Grundstimmung, nur eine heimliche Gotik sei. Nur die überragende Vornehmheit des Korpus kann einen so kraß realistischen Kopf erträglich machen. Das schweißige Haar, die schmerzhaften Falten um Stirn und Mundwinkel, die wirklich „gebrochenen" Augen, der klaffende Mund, der Blick in die Mundhöhle mit der verdrehten Zunge, die vordrängenden Backenknochen, über den tief eingesunkenen Wangen, die versunkenen Schläfenpartien, das alles wirkt so kraß, so schmerzlich, dabei packend und kühn, wie es nur einem Meister des wissenden Barock zu bilden möglich war. Das Haupt ist auf den rechten Oberarmmuskel hingesunken und liegt dort auf diesem als Stützpunkt und gelehnt an den Stamm, von dem die rechte Schulter etwas abdrängt, so Raum schaffend. Der Hals ist qualvoll abgebogen. In dieser wiederum unsagbar kühnen Biegung der Halslinie endlich kommt die barocke Freude an der Kurve ebenso deutlich zum Durchbruch, wie am Rippenbogen, der Leibrundung und der ganzen rechten Leibseite. Eine Haarsträhne flattert in das leere Dreieck zwischen Kopf und linkem Unterarm, das rechts gelagerte Haupt opponierend. Mit dieser Strähne korrespondiert die Richtung des bildrechten Lendentuchzipfels, der weit in den Luftraum auslädt und mit seinen überraschend klobigen und schweren Falten die Schwere der Situation unterstreicht. Er umschreibt hinter der Figur den ausgleichenden Bogen vom rechts gestellten Becken zum links gefallenen unteren Rippenbogen, während in der Leistengegend ein kleinerer, feiner ziselierter Lendentuchzipfel in die gleiche Richtung flieht.

Es ist bezeichnend für die Sicherheit und Virtuosität, mit der der Meister des Lengfurter Kruzifixus seine Ausdrucksmittel unzweideutig handhabt, daß zwischen den beiden fortflatternden Enden des Lendentuches der rechte Oberschenkel und die rechte Seite und Leiste offen daliegen und so der Hub des rechten Beckens und die Abdrängung des Unterleibs in die entgegengesetzte Richtung sich klar am Organischen verfolgen lassen. Die Verbindung fehlt heute ganz. Es ist aber an den zurückgebliebenen Spuren deutlich erkennbar, daß der Verbindungssteg zwischen den beiden Tuchenden nur sehr schmal war, vielleicht nur ein schmales Tuchband, ein Gürtelein strickig gedrehtes Zeugstück oder gar nur ein Strick die Dienste leisteten.

Angesichts des künstlerischen Erfolges, den der Meister mit dieser echt barock komplizierten Korpusstellung erzielte, ist die Frage müßig, ob im natürlichen Vorgang eine solche Stellung überhaupt möglich ist. Sie ist es nicht. Aber es ist für die Ausgleichsstimmung des Barock typisch, daß der Meister hier zwei Zustände in einem Werk vereinigt, wie ja auch die Barockmalerei gelegentlich dieselbe Person zweimal in verschiedenen Situationen auf demselben Bilde darstellt. Die tätigen Kräfte im Korpus sind Starre (Standbein) und Schwebe (Leib und Brustpartie) und der Kunstgriff ist genial, wie so der letzte aufbäumende Lebens- und der dauernde erschlaffte Leichenzustand sich in einem Körper vorfinden. Diese Vereinigung zweier eigenartiger, ja sich sogar widersprechender Zustände ist ein bedeutendes Charakteristikum der großen und kühnen Barockkunst des späteren Barock, der in ähnlicher Weise z. B. versuchte in der Architektur Zentralbau und Basilika zu vereinigen (vgl. schon Madernas Bau zu St. Peter).

So glaube ich in umfänglicherer Beschreibung die Meisterschaft des Lengfurter Kruzifixus genügend dargelegt zu haben, die sich sogar in den Kleinigkeiten symbolischer und allegorischer Art zu Füßen des — wohl richtig und maßgerecht ergänzten — Kreuzesstammes, wiederholt. Der Totenschädel, die distelartigen Pflanzen (Alraune?), die Schlange, sind mit derselben großen und bedachtsamen Liebe und Kunst gefertigt, wie der Korpus selbst, weisen dieselbe gotische Feinheit neben demselben gelegentlichen barocken Realismus der Elfenbeinschnitzwerke auf. So läßt das „hervorragende Stück" (Feulner) die Frage nach dem Meister offen.

Als Entstehungszeit dürfte nach allen Kennzeichen und Gegebenheiten die Zeit um 1730 anzusetzen sein, um welche Zeit von Neuff in Wien weilte und wir mit Feulner Wien als Entstehungsort gelten lassen können. Auch abgesehen von diesen historischen Anhaltspunkten kommt eine andere Provenienz aus mancherlei Gründen nicht in Frage. Nach Art und Auffassung des ganzen Kunstwerkes ist eine Beeinflussung durch französische Vorbilder als sicher anzunehmen, wenn auch das Stück selbst von absoluter Eigenart und Selbständigkeit seines Schöpfers Zeugnis ablegt. Hierher gehört insbesondere der hagere und langgestreckte Erlösertypus,