

Das Heilige Kreuz von Engelberg

von Ernst Günther Grimme*

Einleitung

Es ist ein unvergeßlicher Eindruck, wenn sich nach der Wanderung vom Vierwaldstätter See herauf über Wolfenschießen und die bei Grafenort beginnende Bergstrecke plötzlich das Engelberger Tal öffnet. Hohe schneebedeckte Berge schließen es ein, unter ihnen der mehr als 3000 m hohe Titlis, der Grassengletscher mit den Felszacken der Spannörter und der bizarren Form des Hahnen oder Engelberg (Abb. 1).

Hier gründete im Jahre 1120 der Ritter Konrad von Sellenbüren am Fuß des Titlis ein Benediktinerkloster, das er unter den Schutz der heiligen Maria vom Berge der Engel stellte. 1124 beglaubigte Papst Calixtus II. das Monasterium Sanctae Mariae de monte Angelorum. Sein erster Abt wurde Adelhelm, unter dessen kraftvoller Leitung der junge Konvent seine erste Blütezeit erlebte. Erst mit Mönch Frowin aus St. Blasien folgte ihm



Abb. 1
Ansicht von Engelberg

* Der Verfasser dankt dem Gnädigen Herrn Abt D. Leonardus Bösch des Benediktinerstiftes Engelberg für seine großzügig gewährte Unterstützung, vornehmlich jedoch S. Hw. Herrn Pater Urban Hodel für nie versagende Hilfe und wertvolle Hinweise.

1147 ein würdiger Träger des Abtstabes. Über 30 Jahre hat Frowin dem Kloster vorgestanden und jene berühmte Schreibschule begründet, die den Namen Engelberg in der kunstgeschichtlichen Literatur berühmt gemacht hat. In seiner Regierungszeit sind auch die Anfänge der Stiftsschule nachzuweisen, wie es das Verzeichnis von Lehrbüchern beweist, das sich aus jenen Tagen erhalten hat. Neben dem Unterricht in der Grammatik und Rhetorik, Dialektik und Naturgeschichte wurden auch antike Schriftsteller gelesen. Unter Abt Berchtold, der 1178 Frowin folgte, hat die Buchmalerei in Engelberg ihren Höhepunkt erreicht, so daß das Kloster im Titlistal ebenbürtig neben die anderen großen Zentren der Buchmalerei in der Schweiz, den Bischofssitz Chur und das Kloster St. Gallen, trat. Man hat die Engelberger Schreibschule in drei Hauptperioden eingeteilt: die Frowinschule 1143–1178, die Berchtoldschule 1178–1197 und die Zeit der Nachblüte, die bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts reicht¹. Doch Schreiber und Maler der Frowinschule lassen deutlich ihre Schulung in Pfäfers und St. Gallen erkennen. Allein 40 Handschriften haben sich von ihnen in Engelberg erhalten. Wie rege der Austausch mit anderen Kunstzentren der Zeit war, zeigt in Engelberg das Vorhandensein von 10 Codices, die aus Frankreich, vermutlich aus Clairvaux über Montpellier nach Engelberg kamen. Initialen, Ornamente und Figuren der Berchtoldschule markieren einen Höhepunkt romanischer Malerei.

Es ist erstaunlich, daß diese großartigen Denkmäler der Miniaturmalerei sich nicht mit einem anderen Werk in Verbindung bringen lassen, das zu den säkularen Stücken seiner Epoche zählt: dem Heiligen Kreuz². Nach urkundlichem Ausweis hat Abt Heinrich I., in der Zeit von 1197–1223 regierend, sich um das silberne, vergoldete Reliquienkreuz »heiß abgemüht«. So großartig die Konzeption dieses Kreuzes und so herrlich seine künstlerische Durchführung ist, so schwierig ist seine kunstgeschichtliche Würdigung und die Beantwortung der Frage nach der Werkstatt, die es geschaffen hat. Es bleibt rätselhaft, daß dieses Werk bisher noch keine monographische Betrachtung gefunden hat.

Wie sich in der damaligen Zeit der Figurenschmuck an den Schreinen immer reichhaltiger gestaltet, so wird nun auch in einem Kreuz die ganze Heilsvorstellung des Mittelalters gegenwärtig gemacht. Es entsteht ein Werk, dessen heilige Mitte die Reliquie vom wahren Kreuz ist, von ihr strahlt alle Kraft aus, alles Bildwerk, alle Kunst des Goldschmiedes dient ihrer gnadenhaften Aus-

deutung. Sie ist das geistige Zentrum. Die in eine Rundscheibe gefaßte Reliquie ersetzt den Nimbus Christi, ja ist mit ihm in eins gesetzt³. Sie ist die einzige Reliquie des als Reliquienbehälters gedachten Kreuzes, die sich dem Auge zu optischer Kommunikation darbietet. Sie allein ist der Schlüssel zum Verständnis des in seiner Ikonographie das ganze All umfassenden Bildprogrammes. Über Gewesenes, Seiendes und Kommendes hinweg erfüllt es die Ankündigung des alten Testaments: »... denn es muß alles erfüllet werden, was von mir geschrieben ist im Gesetz des Mose, in den Propheten und in den Psalmen« (Lukas, 24. Kapitel, 44. Vers). Bild geworden ist im Heiligen Kreuz von Engelberg, was Paulinus von Nola in seiner 32. Epistel schreibt: »Das alte Gesetz bekräftigt das neue, das neue erfüllt das alte. Im alten ist die Hoffnung, im neuen der Glaube. Aber das alte und neue verbindet die Gnade Christi«. So ist dieses Kreuz ein leuchtendes Heilszeichen der Erlösung, lebend aus dem Geist der Mystik und sichtbares Unterpfand der Erlösung durch das Leiden des Herrn. In seinem reichen Edelstein- und Filigranschmuck steht das Kreuz noch in der Tradition der früh- und hochmittelalterlichen Crux gemmata. Doch vollzieht sich in der Gestalt des Gekreuzigten bereits die Vergegenwärtigung des Leidens.

Das Engelberger Kreuz stellt immer wieder die Frage, wo es entstanden sein könnte. Das Vorkommen einer gebirgsähnlichen Landschaftskulisse auf der Elementedarstellung der »Erde« hat sogar zu dem Schluß geführt, es könne in Engelberg selbst entstanden sein, ja, Abt Heinrich I. selbst sei sein Meister⁴. Wie die Malermönche der Frowinschule aus alten Kunstzentren nach Engelberg kamen, so setzt auch das Kreuz voraus, daß der oder die Meister, die es schufen, mit den großen Kunstzentren ihrer Zeit vertraut waren. Sicher ist das Kreuz für das Engelberger Kloster entstanden, wo freilich seine Werkstatt gearbeitet hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Im folgenden sollen die Fragen, die die Betrachtung dieses Kreuzes aufwerfen, gestellt und versucht werden, das Engelberger Kreuz in die großen Zusammenhänge der Kunst um 1200 einzubeziehen.

Beschreibung

Das Engelberger Kreuz (T. I) besteht aus Nußbaumholz mit feiner Silberblechumkleidung. Die Vorderseite ist vergoldet, die Rückseite nicht. Das Kreuz mißt in der Höhe 92 cm und in der Breite 60 cm. Die Kreuzbalken sind 10,3 cm breit. Die

Form des Kreuzes wird durch vier Quadrate bestimmt, die, an ihren Außenflächen von Halbkreisen begleitet, an den Enden der Kreuzbalken sitzen. In den eingetieften Medaillonfeldern dieser Quadrate erscheinen die plastischen Reliefbilder der vier Evangelisten (T. VII bis XII). Die Flächen der Kreuzbalken werden von der Figur Christi (T. IV) bestimmt. Das Haupt ist leicht geneigt. Unter der reichen, mit Filigran, Perlen und Steinen gebildeten Krone fällt das Haar in strähnigen Locken auf die Schultern herab. Die Augen sind geschlossen, die Züge nach dem Todeskampf entspannt und gelockert. Die leicht aufwärts gerichteten Arme sind schwingenförmig ausgebreitet. Christus trägt eine über der rechten Hüfte geschürzte kurze Toga, die diagonal über den rechten Oberschenkel zum linken Knie herabfällt und dieses bedeckt (T. VI). Die Füße stehen auf dem oval gebildeten Suppedaneum. Über dem Haupt Christi die Inschrift: IHC NAZARENV' REX IVDEOR'. Das unter dem Corpus angebrachte Relief zeigt den Kampf zwischen Löwen und Basilisk (T. XIV). Die Darstellung der ehernen Schlange ziert das Bildfeld über dem Evangelistenmedaillon des Fußendes (T. XV). Moses steht mit weisend erhobener Rechten neben der sich über einen Gabelbaum windenden Schlange, während auf der anderen Seite ein Israelit, Heilung suchend, dem Vorgang beiwohnt. Über dem Haupt des Erlösers und der Kreuzesinschrift halten zwei in Profilansicht gegebene Engel ein Reliquienmedaillon, in dessen kreuzförmigem Ausschnitt Reliquien des wahren Kreuzes sichtbar werden. Die Nielloinschrift um die Reliquienscheibe lautet: CRVX IACET HIC DIGNE REDIMENS VOS MORTE MALIGNA (T. XIII). Die Rahmung der Kreuzesflächen, der Segmentbögen an den Evangelistenmedaillons sowie der Schmuckfüllungen, die die Rundfelder umgeben, sind aus Filigranleisten gebildet, in die Edelsteine und Perlen rhythmisch eingefügt sind (T. XXX). An die Stelle des unteren Segmentbogens am Evangelistenmedaillon des Johannes ist wohl wegen der Verwendung als Vortragekreuz ein Querrechteck getreten.

Die Rückseite des Kreuzes wird im Schnittpunkt der Balken durch ein Medaillon, dessen Darstellung der thronenden Madonna, auf deren linkem Knie das segnende Kind sitzt, bestimmt (T. XVII). Ihre Rechte umfaßt eine stilisierte Lilie. Von links und rechts treten Engel im Akklamationsgestus heran. Über Maria sieht man in eigenartiger Vertikalhaltung die Taube des Geistes (T. XIX). Links und rechts erscheinen auf den Kreuzbalken die Halbfiguren der hll. Petrus und Theodor (T. XXV

u. XXVI). Die Fläche unterhalb des Medaillons ist den hll. Nikolaus und Leonhard vorbehalten (T. XXVII u. XXVIII). Unter ihnen kniet die Stifterfigur, die durch die Inschrift MEMENTO MEI DEUS HEINRIC(US) PECCATOR als »Heinrich« ausgewiesen ist, in dem man Abt Heinrich I. sehen muß (T. XXIX).

Analog zu den Evangelistenreliefs der Vorderseite erscheinen an den Balkenenden in quadratischen Reliefplatten die Symbolgestalten der vier Elemente. Ein Jüngling, in der Rechten die Sonnenscheibe, in der Linken eine Fackel haltend und auf einem Löwen reitend, verkörpert die Sonne (T. XX). Das Wasser, eine weibliche Figur mit einer Amphora und einem sirenenartigen Wesen in den Händen, reitet auf einem Fisch (T. XXIV). Die Luft wird durch einen Jüngling dargestellt, der auf einem Adler sitzt und einen Vogel sowie eine Wolke auf seinen Händen hält. Der Adler hat sich auf einem Regenbogen niedergelassen (T. XXI). Die Erde, eine auf einem Rind dargestellte Frauengestalt, reicht diesem sowie einer Schlange die nährenden Brüste (T. XXIII).

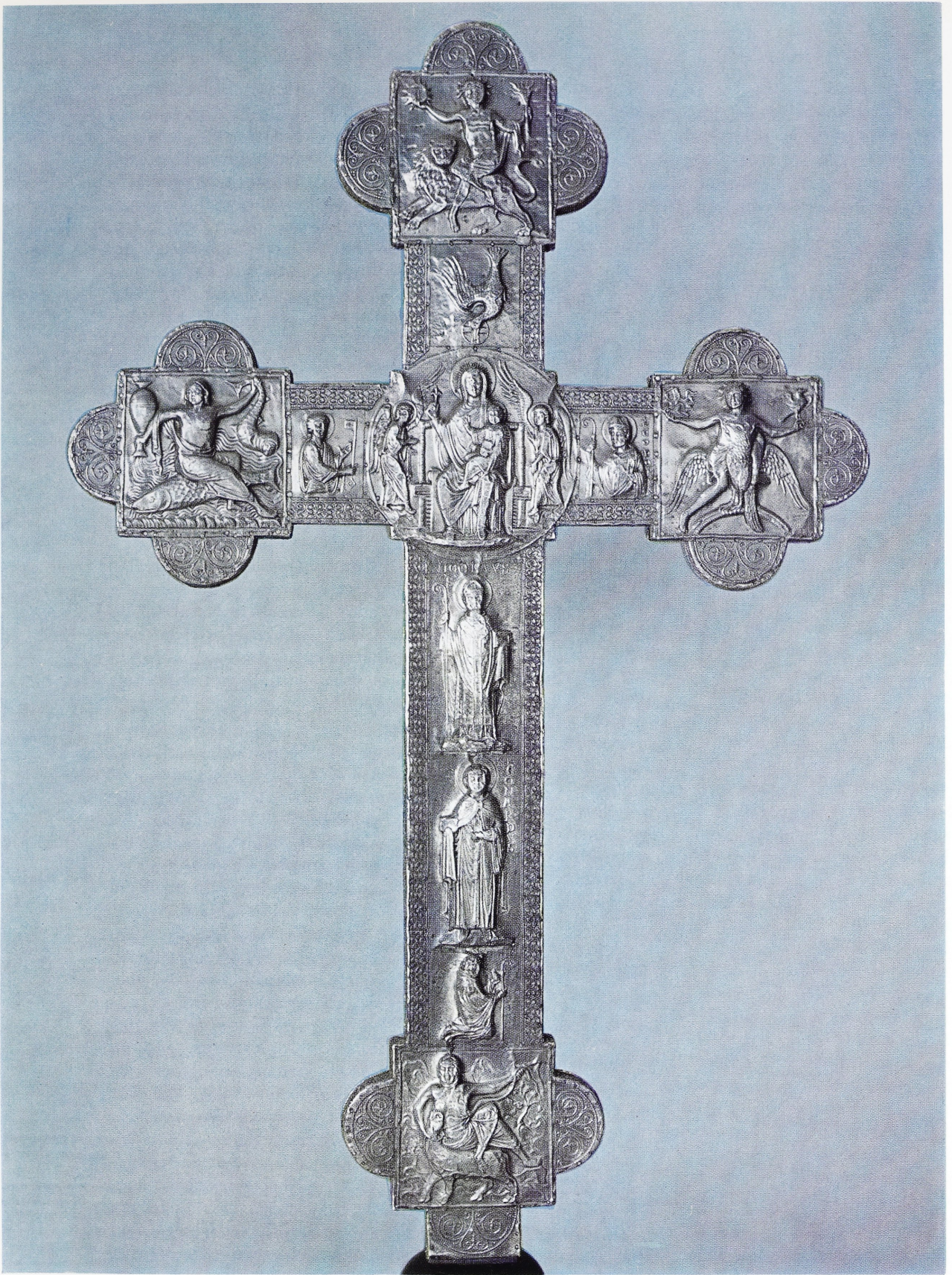
Die in flacherem Relief als die Vorderseite gehaltenen Darstellungen sind in Silber getrieben und unvergoldet geblieben. An die Stelle des reicheren Filigranwerkes und des Edelsteinschmuckes der Vorderseite sind gestanzte Rahmenornamente getreten. Die Seitenflächen sind mit gestanzten Palmettenmustern und Nielloinschriften auf den Kanten der Evangelistenmedaillons verkleidet (T. XXX). Diese Inschriften lauten:

- + VIRGINE MATRE SATUM SPECIES HEC DATO MATEUM. Den aus jungfräulicher Mutter Geborenen und den Matthäus bedeutet dieses Bild.
- + IN TRIDUO SURGENS LEO FIT DEUS ISTEQUE MARCUS. Der am dritten Tage auferstandene Löwe bedeutet Gott und diesen Markus.
- + BOS TYPICUS LUCAM FERT XPM CRUCEQUE PASSUM. Der vorbildliche Ochse bedeutet Lukas und den am Kreuze leidenden Christus.
- + CVM DEUS IT CELOS ALES FIT ESTQUE JOHANNES! Da Gott zum Himmel kehrt, wird er zum Adler und das ist das Symbol des Johannes.

(Die Übersetzungen nach Durrer a. a. O., S. 1111.)



Tafel I
Das Heilige Kreuz, Vorderseite



Tafel II
Das Heilige Kreuz, Rückseite

Das leoninische Versmaß und der Buchstabencharakter stimmen mit der Inschrift, die sich um die Reliquienscheibe zieht, sowie dem Kreuztitulus überein.

Stand der Forschung

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Engelberger Kreuz setzt mit einer Arbeit von J. R. Rahn aus dem Jahre 1883 ein⁵. Auf ihr fußt die erste umfassende Darstellung, in der Robert Durrer⁶ das Kreuz eingehend gewürdigt hat. Er bezeichnet es als das große »Reliquienkreuz Abt Heinrichs von Wartenbach aus der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert«. Hier sind die gleichzeitigen großen Annalen von Engelberg zitiert, deren Text »insuper pro turri campanaria et campanas dependentibus in ea, pro cruce majori argentea auro superfusa, quae non minus quam LXXX sacrarum reliquiarum partes sibi inclusas continet« Rahn und Durrer dazu veranlaßt, die Herstellung des Kreuzes »den Großtaten des Abtes Heinrich (1197–1223)« zuzuzählen und der Wiederherstellung des abgebrannten Klosters anzureihen⁷. Durrer referiert weiter die Geschichte des Kreuzes, seine Erwähnung in den kleinen Annalen vom Jahre 1484 und seine Beraubung in der Zeit um 1599. In einem Aktenstück vom 22. September 1600 wird dieser Tatsache als von dem Schaden »so an dem großen krütz durch einen Studenten, welchen der Herr selig (Abt Andreas Hersch) in seinen henden gehapt und lauffen lassen, beschehen, welichen Schaden man nicht eigentlich schetzen mag⁸« gedacht. In den Annalen des Abtes Benedikt Keller (1619–1630) war, wie der Kartäusermönch P. Heinrich Murer (1588–1638) berichtet, davon die Rede, daß die verfolgten Diebe »das Secklin mit edlen Gesteinen in ein ungeheures Thal und Thobel warffen, daß es nicht mehr zu finden und zu bekommen ware«. Schon damals haben sich Sage und Legende um das Kreuz gerankt. Dies zeigt die Beschreibung von Murer, die unter den geraubten »villen schier unzählbaren kostlichen edlen Gesteinen von allerlei Gattungen und Farben sonderlich einen großen scheinbaren Carbunkelstein« erwähnt, »der in der Nacht leuchtete, wie ein heitteres Licht, das man darbei lesen, singen und Mess lesen konnte ohne Beistand einiges angezündes Liechts«⁹.

Durrer referiert dann die ältere Literatur¹⁰ und erläutert die Techniken, die am Kreuz verwandt sind. So das schwarze Niello für die Inschrift und Konturierungen der aus dem punktierten Gold-

grund ausgesparten Silberranken in den Segmentbögen der Quadratfelder an den Endigungen der Kreuzarme. In dem Relief unterhalb des Kruzifixes vermutet er eine Darstellung des Sieges des Löwen von Juda über den Drachen der Sünde. Er zitiert dann Rahn⁵, der in keinem von den Denkmälern, welches die Schweiz aus der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert besitzt, hinsichtlich des Adels und der Frische der Naturbeobachtung ein gleichrangiges Stück zu nennen weiß. Mit Rahn denkt Durrer bei einigen der Evangelistengestalten an »die Wiedergeburt der Antike . . ., wie sie gleichzeitig in den Schöpfungen deutscher und französischer Bildnerschulen ihren Ausdruck gefunden hat«. Durrer und Rahn schließen angesichts der feinen Naturbeobachtung in der Behandlung des Nackten nicht einmal die Benutzung lebender Modelle aus. Im Kopf des Stifterabtes sehen sie »unverkennbar porträtartige Züge«. Zwar sehen sie »auf den ersten Anblick« in der Madonna des großen Medaillons der Rückseite die Nachahmung eines byzantinischen Vorbildes, doch »sieht man aber näher zu, wie das anmutig bewegte Knäblein mit einem unterschlagenen Füßchen auf dem Mutterschoße sitzt, so wird man inne, daß der Künstler außer der hohen Feierlichkeit der Auffassung von den Byzantinern nichts mehr zu lernen brauchte«.

In seinen Nachträgen geht Durrer auf die Restaurierung des Kreuzes im Jahre 1908 ein. Damals wurden anläßlich der goldenen Jubelprofess Abt Leodegars II. vornehmlich Teile des Dekors wieder instandgesetzt. Über diese Restaurierung, bei der auch aus der Annahme des unvergoldet gebliebenen Scheitels der Christusfigur heraus dem Kruzifixus eine Krone »nach Vorlagen gleichzeitiger Engelberger Miniaturen« hinzugefügt wurde, wird später noch zu sprechen sein. Anläßlich dieser Restaurierung machte Durrer die Feststellung, »die allen bisherigen Beschreibungen . . . aber merkwürdigerweise entgangen war«, daß die Engel mit dem Reliquienmedaillon sowie die Gruppe der ehernen Schlange im Gegensatz zu den übrigen getriebenen Figurenpartien massiv gegossen und ziseliert seien (eine Beobachtung, die nicht zutreffend ist) und in viereckigem Rahmen dem Kreuz aufgearbeitet waren. Hieraus zog der Verfasser den Schluß, daß es sich um fremde Bestandteile, Reste des kleinen Reliquiars handeln müsse, in dem die Kreuzpartikel einst nach Engelberg gekommen sei, wahrscheinlich um Vorder- und Rückseite eines Scheibenreliquiars. Durrer fühlt sich an byzantinische Goldschmiede- und Elfenbeinwerke des 11. und 12. Jahrhunderts erinnert. Wann freilich dieses Reliquiar nach Engelberg

gekommen sein könnte, weiß auch er nicht anzugeben. Doch berichtet ein Engelberger Reliquienverzeichnis im Schriftcharakter des 12. Jahrhunderts: »... Praeter has reliquias habemus (de) sancta cruce«. Hierin darf man wohl einen Hinweis auf die Kreuzpartikel sehen¹¹.

Mit Recht wundert sich der Verfasser darüber, daß das Heilige Kreuz von Engelberg bisher in der allgemeinen Kunstgeschichte »immer noch so gut wie unbeachtet geblieben« sei, obgleich es doch im Figürlichen ebenbürtig neben dem hervorragendsten Erzeugnis der Rheinischen Schulen, dem Kölner Dreikönigenschrein, stehe, ja, diesen noch in der Behandlung des Nackten und in der sicheren Beherrschung der anatomischen Verhältnisse übertreffe. In den Darstellungen der Elemente sieht Durrer eine direkte Beeinflussung durch die Antike als erwiesen an. Das Fehlen des Emails und die altertümliche Filigrantechnik sowie die Art, die Steinfassungen aufzulöten, setze hingegen das Kreuz gegen die rhein-maasländischen Schulen ab. Durrer möchte direkte Zusammenhänge zu den Miniaturen der Engelberger Manuskripte des frühen 13. Jahrhunderts konstatieren, ja dem Hauptminiaturisten »geradezu die Urheberschaft des Kreuzes zuweisen«. Durrer versucht diese Annahme dadurch zu stützen, daß er in der Hintergrunddarstellung der Erdpersonifikation »direkte Reminiszenzen an den natürlichen Berghintergrund des Engelberger Tales« feststellt. »Jedenfalls darf dieser landschaftliche Hintergrund mit seinem unverkennbaren Hochgebirgscharakter für die einheimische Entstehung des Goldschmiedewerkes herangezogen werden«. I. Gantner¹² stellt den Engelberger Kruzifixus ans Ende des 1. Bandes seiner vierbändigen Kunstgeschichte der Schweiz. Er verweist auf die älteren Publikationen und rückt das Kreuz »hart an die Schwelle der Gotik«. »Die Figur Christi etwa, die in der Gesamthaltung noch ganz der romanischen Tradition folgt, verrät doch im Antlitz schon jenes leise aufkeimende Bewußtsein des Schmerzes, dessen Darstellung die Romanik vermieden, die Gotik aber so sehr entwickelt hat.« 1946 hat Pater Ignaz Hess¹³ das Engelberger Kreuz neuerlich gewürdigt. In seiner Darstellung wird nochmals auf die zwei verschiedenen Bestandteile hingewiesen und hinsichtlich des Alters, des Stils und der Technik zwischen den Plaketten über und unter dem Gekreuzigten, den Engeln mit der Kreuzpartikel und den Männern mit der Schlange am Pfahl sowie den übrigen Teilen des Kreuzes unterschieden. Bei der Beschreibung der Personifikation der Elemente verweist Hess bei der auf dem Fisch reitenden Gé-

stalt auf Analogien in griechischen Münzbildern Unteritaliens, vornehmlich Tarents. In der Meisterfrage geht Hess noch einen Schritt weiter als Rahn und Durrer. Er sieht in der Figur Abt Heinrichs I. nicht nur den Stifter, sondern hält es auch für möglich, daß er der Meister des Kreuzes gewesen sei. »Wenn ein Mönch von Engelberg unser Kreuz geschaffen hat, dann ist es Abt Heinrich I.¹⁴«. Hess führt dann als Werke der gleichen Zeit, »die mit unserem Kreuz einige Ähnlichkeit aufweisen«, das Freiburger Böcklinkreuz sowie den Buchdeckel des Weingartner Berthold-Missales in der New Yorker Pierpont Morgan Library an. Im übrigen beschränken sich die Ausführungen von Hess vornehmlich auf die theologische und ästhetische Interpretation des Werkes. In einem Vortrag am 1. November 1956 hat Hess nochmals über das Engelberger Heiligtum gesprochen und vor allem auf seine liturgische Funktion hingewiesen. Er betont, daß das Kreuz von Anfang an dazu bestimmt war, in den Vertiefungen unter dem Metallüberzug Reliquien aufzunehmen. An den Hochfesten des Kreuzes Christi, am Feste der Kreuzauffindung am 3. Mai und am Feste der Kreuzerhöhung am 14. September, steht es während des feierlichen Gottesdienstes auf einem erhöhten Platz des Hochaltars. Am Karfreitag hat es seinen Ort im Mittelpunkt der kirchlichen Handlung und von ihm erschallt der dreimalige Ruf des Abtes: »Sehet das Holz des Kreuzes, an dem das Heil der Welt gehangen!« Jeder neue Mitbruder des Engelberger Konventes legt seine Profeß im Angesichte des Kreuzes ab. In der Todesstunde wird es in die Zelle des sterbenden Mitbruders gebracht.

Die Tatsache, daß das Kreuz häufig in Bittprozessionen mitgeführt, ja sogar an die Nachbarpfarrei ausgeliehen wurde, hat wohl mit zu dem desolaten Zustand geführt, der die Restaurierung des Jahres 1908 erforderlich gemacht hat. Über diesen eingreifenden Vorgang gibt es einen Bericht von Pater Bernhard Büsser, aus dem sich alle durchgeführten Maßnahmen ersehen lassen¹⁵. Damals wurden in den Höhlungen des Stammes der Kreuzarme neben der großen Kreuzpartikel noch 97 weitere Reliquien gefunden. Aus dem Eintrag in die älteste Klosterchronik aus dem Jahre 1223, in dem die Rede davon ist, daß der vierte Abt Heinrich den ganzen Bau des Klosters nach dem Brand wiederherstellte und sich auch um das große . . . Kreuz, das nicht weniger als 80 heilige Reliquien enthält, redlich bemühte, zog er den Schluß, daß die Entstehung des Kreuzes in der Zeit zwischen 1199 und 1223 anzusetzen sei. Der erste Klosterbrand sei näm-



Abb. 2
*Das Heilige Kreuz vor der Restaurierung
 des Jahres 1908*

lich schon im dritten Regierungsjahr des Abtes erfolgt, er selbst um 1223 verschieden. Büsser zitiert dann den Ittinger Kartäuser P. Heinrich Murer (1588–1638), dessen Beschreibung der Beraubung des Kreuzes schon Durrer (vgl. Seite 10) herangezogen hat. Über die Regierungszeit des Abtes Gregor Fleischlin, der von 1681–1686 regierte, schreibt der Klosterchronist P. Ildefons Strau-

meyer: »Am ganzen Kreuze waren mehr als 100 Perlen zierlich angebracht, von denen einige bis zum 17. Jahrhundert verloren, die anderen von Abt Gregor Fleischlin abgelöst und durch sogenannte falsche Steine ersetzt wurden.« Eine Restaurierung hat die Imitationen und Glasflüsse sowie die Rosetten und die Filigrankrone auf dem Haupt des Kruzifixes wieder entfernt.

Eine neuerliche Renovierung unter Abt Eugen von Büren (1882–1851) brachte teilweise Ausbesserungen und Neuvergoldungen. Auch das Einfügen neuer Reliquien, wie es durch die im Anhang aufgeführten Urkunden belegt wird, dürfte für den Zustand des Kreuzes nicht ohne Folgen geblieben sein. Am meisten jedoch hat das Kreuz gelitten, als man es bei den Bittgängen zur Muttergotteskapelle in Horbistal und in die Nachbarpfarrei Wolfenschießen mitführte. Allein für das Jahr 1729 sind 18 solcher Prozessionen bezeugt. An Haken befestigt, lag es auf einer kreuzförmigen Unterlage, die nur notdürftig gepolstert war. Die starken Verdrückungen der Treibarbeiten der Rückseite sind damit hinlänglich erklärt. Büsser führt dann die schwersten Schäden auf und verweist vor allem darauf, daß das Haupt des Heilandes stark nach rückwärts gedrückt worden sei und dabei der Hals und die rechte Wange aufgerissen wurden. Eine viereckige vergoldete Stütze sei daraufhin zwischen Haupt- und Kreuzbalken angebracht worden. Im Jahre 1825 wurde das Kreuz letztmals geöffnet.

Die Restaurierung des Jahres 1908 (Vorzustand Abb. 2) ging davon aus, daß die Arbeiten im Kloster selbst auszuführen seien, daß keine alten Bestandteile so bearbeitet werden dürften, daß eine Neuvergoldung notwendig würde, daß Glasflüsse und Fassungen durch Edel- und Halbedelsteine zu ersetzen seien und die Randleisten abgelöst werden sollten, um in der Werkstatt des Luzerner Goldschmieds Bossard ausgebessert zu werden. Man beschloß, die Silberfiligrankrone des Kruzifixes durch eine stilgerechte vergoldete zu ersetzen. Den Beweis, daß von Anfang an eine Krone vorhanden gewesen sei, sah man durch den Umstand erwiesen, daß der Scheitel des Heilandes bis zur Stirn nicht vergoldet ist. Der Nimbus sollte, da es sich um eine spätere Zutat handelte, weggelassen werden. An die Stelle der plumpen Kopfstütze trat eine weniger sichtbar angeordnete. Die Schäden an den Figuren sollten nur durch untergeschobene nicht gelötete Metallblättchen behoben werden. Man sah davon ab, durch Zurechtdrücken und Wiederhochtreiben der teilweise plattgedrückten Figuren einen nicht gesicherten alten Zustand vorzutäuschen. Die alte, in Silberdraht ausgeführte Haftung bei zwei Rissen am Körper Christi blieben unberührt. Da man glaubte, daß zwischen dem Stil des Reliquienkreuzes und dem der Schreibschule der Äbte Frowin und Berchtold Zusammenhänge bestünden, entnahm man das Vorbild für die romanische Königskrone Kronardarstellungen der Fro-

winschen Handschrift Cod. 12. Die Kreuzpartikel faßte man in eine Silberkapsel.

Otto Homburger¹⁶ stellt das Engelberger Kreuz in seiner Arbeit über das goldene Siegel Friedrichs II. in einen größeren stilgeschichtlichen Zusammenhang. Er bezeichnete es als ein Denkmal, »das zwar der Schweizerischen Forschung bekannt ist, in der allgemeinen Literatur aber fast völlig übergangen worden ist: Es ist das silberne Reliquienkreuz, das Abt Heinrich für das Kloster Engelberg hat herstellen lassen . . . durch Abbildung beider Seiten, die der dritte Teil des Buches »Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung (1939)« enthält, hat der Atlantisverlag weitere Kreise mit dem Denkmal vertraut gemacht . . . Schon die überraschende Kühne der vier Elemente . . . läßt darauf schließen, daß dem Auftraggeber oder dem Verfertiger, sei es durch Vermittlung, illustrierte Handschriften, durch Werke der Goldschmiedekunst oder der Glyptik, Bildvorstellungen der spätantiken oder byzantinischen Kunst bekannt und verständlich waren. In der gleichen Richtung weist die Figur des heiligen Leonardus auf der Rückseite des Längsbalkens: als Steinrelief begegnet sie mit unwesentlichen Veränderungen an der Markuskirche in Venedig . . .¹⁷«. Homburger weist darauf hin, daß die Modellierung der Körper mit ihren gleichsam durchsichtigen Gelenken und die Behandlung der fließenden Gewandmassen dem Goldschmied seinen Ort in der Zeit bald nach

Abb. 3

Goldbulle Friedrichs II. an der Berner Handfeste





Abb. 4
Das Böcklinkreuz, Freiburg, Münster

1200 anweisen. Er vermutet ihn im Umkreis jener Kunst, die auch das von ihm näher beschriebene Siegel Friedrichs II. (Abb. 3) hervorgebracht hat, eine Kunst, die den über Süditalien geleiteten Zustrom byzantinischer Vorlagen zu nutzen verstand und ihre Stilbildung damit weitgehend bereicherte. Homburger setzt sich auch mit der häufiger zu findenden Zusammensicht des Engelberger Kruzifixes mit dem Freiburger Böcklinkreuz (Abb. 4) auseinander. Er konstatiert Übereinstimmungen in zwei Evangelistenfiguren und den gestanzten Ornamentstreifen, lehnt hingegen den Vergleich eines anderen Evangelistenreliefs des Engelberger Kreuzes mit dem entsprechenden Freiburger Relief wegen dessen starken Grades seiner Erneuerung ab. In zwei alten Zeichnungen (Abb. 5 u. 6), die Abbé Walter in den Archives alsaciennes nach einem zerstörten, einst in St. Maria zu Niedermünster am Odilienberg aufbewahrten Kreuz veröffentlichte, sieht Homburger Vergleichsansätze zum Engelberger Kreuz¹⁸. Damit wird erst-

mals ein Hinweis auf den Straßburger Umkreis und den Odilienberg gegeben, auf dem im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts die Äbtissin Herrad von Landsberg ihren »Hortus Deliciarum« verfaßte. Homburger erblickt in diesen Miniaturen, die uns bekanntlich nur in Nachzeichnungen erhalten sind, sowie zwei ähnlichen Kompositionen im Stadtarchiv Freiburg/Brsg. und der Badischen Landesbibliothek künstlerische Vorstufen zu der Gruppe der Goldschmiedearbeiten, zu der er das Engelberger Kreuz zählt¹⁹. Daß der Engelberger Abt Heinrich das Elsaß kannte und sich mehrfach am Kaiserhof aufhielt, belegt Homburger durch zwei Urkunden aus den Jahren 1208 und 1213²⁰. Danach wäre es möglich, daß Abt Heinrich den jungen König Friedrich II., der erst kurz zuvor von seinem kühnen Alpenzug zurückgekehrt war, auf seiner Reise durchs Elsaß begleitet hat²¹. Auf diesen Fahrten an den Kaiserhof könnte Heinrich außer Straßburg vielleicht auch den Odilienberg und Niedermünster besucht haben. 1213 hat er sich am Hofe Friedrichs II. aufgehalten. So lag die Hypothese nahe, ein elsässischer Goldschmied könne das Kreuz für Engelberg geschaffen haben.

In der für die hochmittelalterliche Blütezeit Engelbergs entscheidend wichtigen Arbeit Ferdinand Güterbocks aus dem Jahr 1948²² wird das Heilige Kreuz nur vergleichsweise kurz behandelt. Der Autor sieht es in erster Linie in Verbindung mit dem Auftraggeber Abt Heinrich, der sich nach Ausweis der Annalen um das vergoldete Silberkreuz, das bereits damals 80, wohl schon zu Frowins Zeit nach Engelberg gekommene Reliquien umschloß, ähnlich wie um den Glockenturm der Kirche, die burgundischen Weinberge und all das körperliche wie seelische Wohl der Klosterangehörigen heiß abgemüht hat²³. Diese Nachricht interpretiert Güterbock im Sinne von »gewiß nicht leicht zu tragenden Kosten, die der Erwerb des Kreuzes, wie die Errichtung des Glockenturmes . . . u.s.f.« mit sich brachten. In unserem Zusammenhang hingegen ist die Feststellung von besonderer Wichtigkeit, daß Abt Heinrich sich u. a. um das schon damals 80 Reliquien, die zu Frowins Zeit ins Kloster gelangten, enthaltende Kreuz »heiß abmühte«. Dies aber könnte bedeuten, daß Abt Heinrich ein bereits bestehendes Kreuz verändert hat bzw. im Stile seiner Zeit umarbeiten ließ.

Schon Güterbock tritt Durrers Meinung entgegen, das Kreuz könne in Engelberg entstanden sein, »weil hier, wie überhaupt in der Schweiz, Parallelen für so hochwertige Plastiken jener Epoche

völlig fehlen, und weil selbst die besten Zeichnungen der Engelberger Schule daneben in der Qualität zurückbleiben und auch im Stil nicht unwesentlich abweichen (S. 65) . . . « »Abt Heinrichs Beteiligung an der Arbeit dürfte sich darauf beschränkt haben, daß er als Auftraggeber mit dem ausführenden Künstler vor allem die Komposition des Werkes und dazu wohl noch einzelne bildliche Darstellungen für die damals vorhandenen und dem Kreuz einzufügenden Reliquien besprach.« (S. 67, Anm. 54) Stilistische Erwägungen sprechen dafür, daß das Kreuz zur Zeit der Abfassung des Annalentextes 1223 noch nicht vollendet war (vgl. S. 27).

In seiner »Geschichte der Kunst in der Schweiz« hat Paul Ganz, soweit wir sehen, letztmalig über das Engelberger Kreuz gearbeitet²⁴, ohne jedoch unsere Kenntnis wesentlich zu erweitern.

Im folgenden seien zwei Schriftquellen nachgetragen, die offenbar bisher nicht angesprochen wurden. In den Annales s. Blasii ad a. 1120 heißt es: Eodem anno incepta est hec cella ab abbate Adelhelmo (abb. Engelberg., obiit 1131). Hoc

cenobium Montis Angelorum Chuonradus fundator eius (obiit 1126), vir ingenuus, et s. Adilhelmus abbas hic primus . . . ad honorem s. . . . Mariae, Kal. Apr. . . . incepterunt feliciter²⁵. Es könnte sich in der besonderen Erwähnung der Verehrung Mariens ein Hinweis auf das Erscheinen Mariens im Mittelmedaillon der Kreuzrückseite verbergen, wie es benediktinischem Geist durchaus entsprechen würde.

In einem Verzeichnis der Engelberger Äbte aus einer Engelberger Handschrift des Jahres 1184 findet sich folgender Passus: Inde praeficitur huic monasterio (sc. Monti Angelorum) abbas secundus Frowinus . . . qui libros fecit scribi, ut adhuc probari potest . . . reliquias sanctorum acquisivit muros extruxit et regulariter cum fratribus vixit anno Frowinus abbas obiit²⁶. Wir verweisen auf diese Stelle, da sich aus diesem Text die Frage ergibt, worin Abt Frowin die von ihm erworbenen Reliquien geborgen hat, eine Frage, die, wie auch der Annalentext des Jahres 1223, an ein Vorgängerkreuz der hier behandelten Staurothek denken läßt.

Abb. 5

Das Kreuz von Niedermünster
(barocke Nachzeichnung)

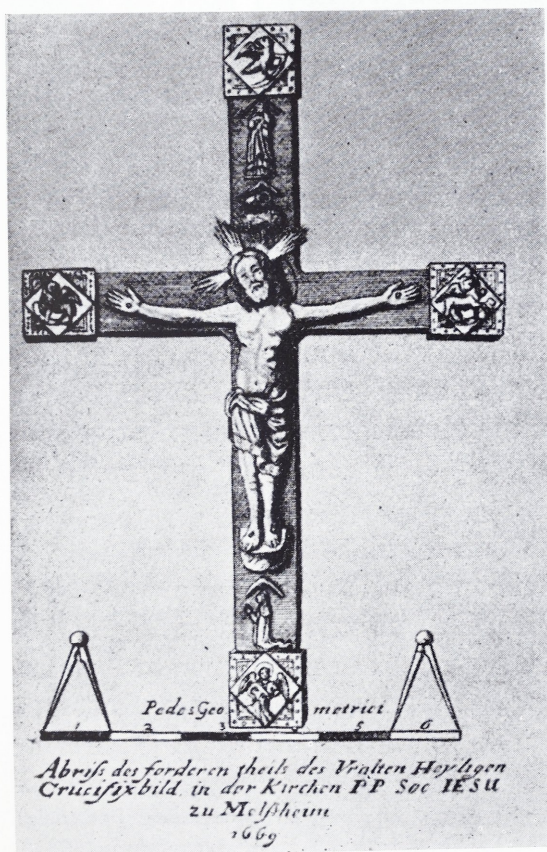
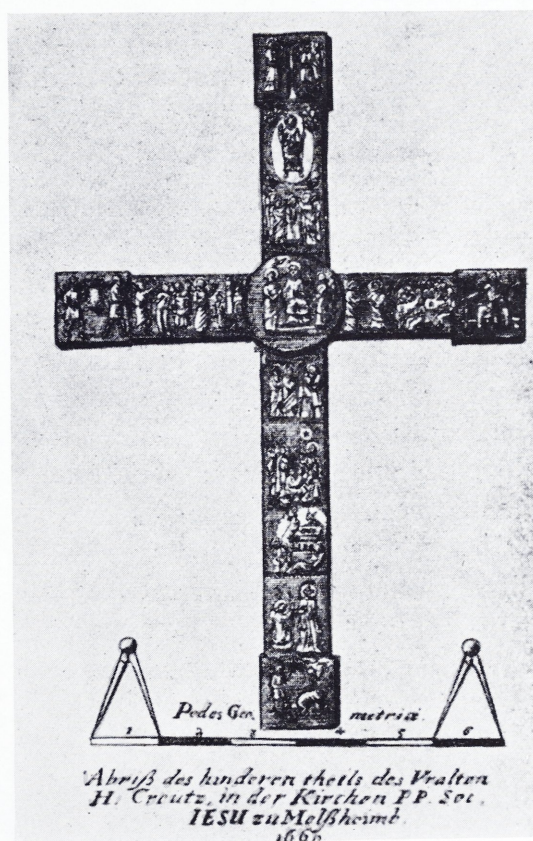


Abb. 6

Das Kreuz von Niedermünster, Rückseite
(barocke Nachzeichnung)



Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes

In dem Abschnitt »Ästhetische Würdigung« hebt I. Hess²⁷ den äußerst wohltuend wirkenden harmonischen Umriß hervor, »dessen Abrundung an den Enden die Härte der an sich herben Gestalt eines Kreuzes mildert«. Hess betont »die übersichtliche und sinngemäße Anordnung der Figuren sowohl auf der Vorderseite als auf der Rückseite«. Dieser Eindruck kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Kreuz nicht in allen Teilen einheitlich ist.

Dem Restaurierungsbericht von P. Büsser²⁸ ist ein aufschlußreiches Foto beigegeben, das den Kruzifixus während der Wiederherstellung des Jahres 1908 zeigt (Abb. 7). Das Foto wurde offenbar zu einem Zeitpunkt gemacht, als die Grundplatte an den Partien des linken Armes Christi bereits geglättet war, während der rechte Arm sich noch im Vorzustand befindet. Das Foto macht deutlich, daß, zu welcher Zeit auch immer, getriebene Teile der Figur zurückgehämmert wurden und der Arm, ein wenig höher ansetzend, neu getrieben wurde. (Dies könnte vielleicht an-



Abb. 7
Foto des
Heiligen Kreuzes
während der Restaurie-
rung des Jahres 1908

läßlich einer späteren Reliquieneinfügung in das Kreuz geschehen sein.) Soweit das alte Foto erkennen läßt, nahmen der Arm Christi, ja, auch Teile des Umrisses des Oberkörpers ursprünglich einen anderen Verlauf. Die Achselpartie war stärker ausgefüllt, der Winkel zwischen ausgebreitetem Arm und Thorax stumpfer als heute. Die Spuren der noch schemenhaft zu erkennenden »ersten« Hand werden von dem Quadrat mit dem Medaillon des Evangelisten Johannes überschritten. Erst die offenbar später getriebene Hand wurde so gearbeitet, daß die Fingerspitzen noch gerade auf die zur Verfügung stehende Fläche paßten. Die Christusplatte schließt, ohne Rücksicht auf die quadratförmige, an den vier Ecken betonte Kreuzungsfläche der Balken zu nehmen, am oberen Rand waagrecht ab. Eine kreisförmige Eintiefung hinter dem Haupte Christi ist unschwer als ursprünglicher Nimbus zu erklären, der aber für ein tiefer befindliches Haupt bestimmt war und das Vorhandensein einer königlichen Krone von vornherein in Zweifel stellt²⁹. Da bei der Restaurierung des Jahres 1908 die Spuren des früheren Bestandes weitgehend getilgt wurden, bleiben wir in unseren Vermutungen auf den Befund durch das alte Foto angewiesen. Es wäre denkbar, daß der Künstler sich während der Arbeit korrigiert hat und die zu groß geratenen Arme reduzierte. Aber es fällt schwer, einem Meister von diesem hohen Rang solche »Reuezüge« zuzutrauen. So zeigen denn auch die Stellen, an denen die Korrekturen am offensichtlichsten sind, nämlich an den Übergängen der Arme in die Brustmuskulatur, die auffallendsten Schwächen.

Die oberhalb des Gekreuzigten aufgearbeitete Engelplatte (T. XIII) mit der eigentlichen Staurothek zeigt als unteren Abschluß den fest mit der Platte verbundenen Kreuztitulus. Das aber setzt voraus, daß sie von vornherein für eine Darstellung des Gekreuzigten bestimmt gewesen ist, ob für das jetzige Christusrelief des Engelberger Kreuzes muß dahingestellt bleiben. Das Haupt Christi in seiner heutigen Anordnung überschneidet diesen Titulus. Vollends wird die jetzige neuromanische Krone, die den Titulus verdeckt, als eine unrichtige Ergänzung gekennzeichnet, die die zweig- und blütenförmigen Ziselierungen auf dem Haupte Christi, die als »Ausläufer« einer ursprünglich vorhandenen Dornenkrone zu deuten sind, nicht mehr erkennen läßt.

Für die Annahme erheblicher Korrekturen innerhalb des Zentrums des Kreuzes spricht auch die Anordnung des Filigrans, das auf die Engelplatte

keine Rücksicht nimmt und vornehmlich unterhalb der rechten Achselhöhle Christi eigenartig unmotiviert endigt. Ebenfalls wird sich nicht klären lassen, warum der Querbalken des Kreuzes sich heute in solch gedrungener Form darbietet, wodurch die Hände des Erlösers die Quadrate mit den Evangelistenmedaillons berühren. Daß dieser Balken einmal länger gewesen sein könnte, legen die Treibspuren der rechten Hand auf dem Restaurierungsfoto nahe, in dem offensichtlich die Finger vom angrenzenden Quadrat überschritten werden. Die seltsam gestreckten Proportionen des Kreuzes würden sich berichtigen, wäre dieser Querbalken ausladender und in ein ausgewogenes Verhältnis zum Vertikalbalken gebracht.

Beim Versuch, im Rahmen des möglichen die Rekonstruktion des ursprünglichen Bestandes durchzuführen, muß die Rückseite mit einbezogen werden. Auch hier ist vom Zentrum, dem Medaillon mit der thronenden Madonna und den adorierenden Engeln, auszugehen.

Die Darstellung der thronenden Maria und der adorierenden Engel ist aus einem Rundfeld herausgearbeitet, das offensichtlich aus einer größeren, heute beschnittenen Platte herausgetrieben wurde (T. XVII). Es scheint sich hier um eine quadratische Fläche zu handeln, in die das Medaillonfeld einbeschrieben war. Die rechtwinkligen Begrenzungen sind auf den Kreuzbalken genau zu erkennen. In den Ecken sind sie so beschnitten, daß sie die das Kreuzzentrum betonenden Quadratecken bedecken. Bis unmittelbar an die Inschrift NICOLAUS unterhalb des Madonnenreliefs reicht die Kante des einstigen, jetzt verstümmelten Quadrates. Die rahmenden Stanzbleche sind offenbar für ihren jetzigen Anbringungsort aus größeren Teilen passend zurechtgeschnitten worden. In ihrer jetzigen Anbringung kaschieren sie die größten Teile des stehengebliebenen Quadratfeldes, in dem das Marienmedaillon erscheint. Dabei hat man freilich auf einen organischen Abschluß des Ornamentrapportes keinen Wert gelegt. Während bei der Halbfigur auf dem rechten Querbalken am Rande noch die Inschrift THEODORUS erscheint, fehlt bei der entsprechenden Halbfigur Petri auf der anderen Seite eine Namensinschrift. Dies läßt auf eine Verkürzung der Platte schließen. Bei der Rückseite des Kreuzes fällt die Gedrängtheit der Gesamtkonzeption noch stärker ins Auge als bei der Vorderseite. Auch hier gewinnt man den Eindruck, daß eine umfangreiche »vorfabrizierte« Relieffolge einem vorhandenen, für dieses Figurenprogramm zu kleinen Holzkern

angepaßt wurde. Es wäre denkbar, daß sich die Stifterfigur des Abtes ursprünglich auf der Vorderseite des Kreuzes befunden hat (T. XXIX).

Diese Annahme könnte sich auf die figurale Anordnung an einem anderen Kreuz stützen: dem monumentalen Kruzifixus von Niedermünster³⁰ (Abb. 5). Es ist während der Französischen Revolution spurlos untergegangen. Nur Abbildungen von Aubry in der »Historica de antiqua sancta et miraculosa Cruce, que in Templo Societas Jesu Molshemii pro veneratione devote asservatur« des Jesuitenpaters Lyra aus dem Jahre 1676 geben uns noch eine vage Vorstellung dieses Werkes. Als kostbarste Reliquie barg es eine große Kreuzpartikel, die als Geschenk des Patriarchen von Jerusalem an Karl den Großen galt. Aus der ältesten Beschreibung des Kreuzes geht hervor, daß es sein endgültiges Aussehen in der Regierungszeit der Äbtissin Edeline von Landsberg (1175–1223) erhielt und über dem Hauptaltar in der Apsis angebracht war. Alle Beschreibungen sprechen von den großen Abmessungen des Kreuzes. Allein der Corpus war mehr als vier Fuß groß. Silbervergoldete Reliefs bedeckten das Kreuz in reicher Fülle. Die Augen Christi waren geöffnet (?), die Arme fast horizontal ausgebreitet. Der Erlöser trug auf dem leicht geneigten Haupt die Königskrone. Die fünf Wundmale waren, wie in Engelberg, wohl nach dem Vorbild des Sugerkreuzes in St. Denis durch Rubine angedeutet. In der Körperhaltung war ein neu erwachendes anatomisches Interesse spürbar. Das Lendentuch, dessen Säume mit Edelsteinen geziert waren, hielt die Erinnerung an römische Gewandung lebendig. Die 1279 gestohlene Krone galt in der Tradition als alemannische Königskrone. Über Christus sah man in einer Baumkrone den seine Jungen mit dem eigenen Blut nährenden Pelikan. Alle Symbole, die das Kreuz überreich zierten, kehren im Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg wieder. Unter den Füßen Christi kniete eine Äbtissin, in der wir die Stifterin Edeline sehen dürfen, während eine weitere weibliche Figur über dem Pelikanrelief wohl Ata, die Frau Herzog Hugos von Burgund, eines Wohltäters des Klosters, darstellte. An den Enden der vier Kreuzbalken erschienen die Reliefbilder der Evangelistensymbole. Die Rückseite des Kreuzes (Abb. 6) zierte ein ikonologisches System vornehmlich typologischen Charakters. Es war geprägt von den Reliquien des wahren Kreuzes und des heiligen Blutes. Im zentralen Medaillon erschien die Trinität: der thronende Gottvater, der stehende Christus und die Taube des Geistes. Ein Engel wies das mit Krone und Kelch vereinigte Kreuz vor, ge-

maß dem 8. Vers des 39. Psalmes: Tunc dixi: Ecce venio, in capite libri scriptum est de me, ut facerem voluntatem tuam: Deus meus volui, et legem tuam in medio cordis mei.

Darüber war als alttestamentliche Praefiguration die Eherne Schlange im gegabelten Baum angebracht. Im Außenrelief des linken Kreuzbalkens erblickte man die Kundschafter Josue und Caleb, die die Riesentraube aus dem Land der Verheißung zwischen sich trugen. Im entsprechenden rechten Relief erschien der nimbierte Moses mit dem Stab in der Hand. Auf dem unteren Relief wies das Opfer Abrahams auf das Opfer Christi voraus. Die Reliefs des unteren Balkens waren Darstellungen der Verkündigung, der Geburt Christi, der Anbetung der Magier und der Darstellung im Tempel vorbehalten, während auf dem linken Balken neben der Taufe Christi Herzog Hugo von Burgund, von Maria empfohlen, die Kirche von Niedermünster darbrachte. Auf dem rechten Balken sah man die Abendmahlszene sowie den ungläubigen Thomas. Auf dem oberen Kreuzbalken beschloß die Himmelfahrt Christi das reiche ikonographische Programm. In byzantinischen, frühchristlichen und mittelalterlichen Miniaturen hat man die Vorlagen der Reliefs aus Niedermünster gesehen, zusammengefügt als eine Concordia Caritatis, »das Werk der Edeline, ausgedeutet durch das der Herrad«. Nach dem Brand des Conventes von Niedermünster im Jahre 1540 wurde das Kreuz nach Hohenburg, dann nach Straßburg, endlich nach Molsheim verbracht. Hier stellten es die Jesuiten in ihrer 1618 erbauten Kirche auf.

Wir verweilen so ausgiebig bei dem Kreuz von Niedermünster, weil uns hier zumindest in Beschreibung und Abbildung ein zeitgenössisches Werk vor Augen steht, das sich in seinem ikonographischen Programm im ursprünglichen Zustand erhalten hat. Soweit die barocke Abbildung im Werk von Lyra einen Vergleich mit Engelberg zuläßt, sind die Darstellungen des Gekreuzigten sich recht ähnlich gewesen. Die feine Neigung des Hauptes, die Durchmodellierung des Körpers, das Standmotiv, die Schürzung des Lendentuches sind durchaus miteinander zu vergleichen. Abweichend ist die Haltung der Arme. In Niedermünster nahezu horizontal, in Engelberg nach oben gerichtet. In Engelberg ergäbe die Rekonstruktion der Armhaltung, wie sie nach den Treibspuren auf dem oben erwähnten Restaurationsfoto möglich ist, eine weitgehend analoge Stellung der Arme wie in Niedermünster. Auch die Anbringung des Corpus auf den Kreuzflächen in

Niedermünster erlaubt einen Rückschluß auf die ursprünglich in Engelberg vorhandene (oder geplante) Anordnung, dergestalt, daß die Arme des Gekreuzigten nicht bis hart an die Quadrate der Evangelistenmedaillons reichten, sondern unbeengt frei vor der Fläche des Querbalkens erschienen.

Weiterhin erscheint es bemerkenswert, daß die Stifterin Edeline in Niedermünster auf der Vorderseite des Kreuzes zu Füßen Christi erscheint. Ihr Adorationsgestus entspricht dem des Stifterabtes in Engelberg. Wir möchten die Möglichkeit nicht ausschließen, daß die Anordnung in Engelberg ursprünglich entsprechend war und Abt Heinrich zu Füßen Christi anbetend verharrete. Auch das Relief der Stifterin des Trudpertkreuzes kann als Analogie für diese Annahme herangezogen werden.

Der Abschluß der über dem Stifterbild heute befindlichen Leonardusplatte (T. XXVIII) ist so unbefriedigend wie auch die Montierung, die grobe Nagelung und plumpe Zurechtschneidung der Metallplatten. Die Art der Montage der Reliefs auf den Holzkern des Kreuzes, ihr »Zurechtschneiden« und »Passendmachen« für die Kreuzflächen läßt

Abb. 8

Reliquienkreuz der Pfarrkirche St. Martin in Baar

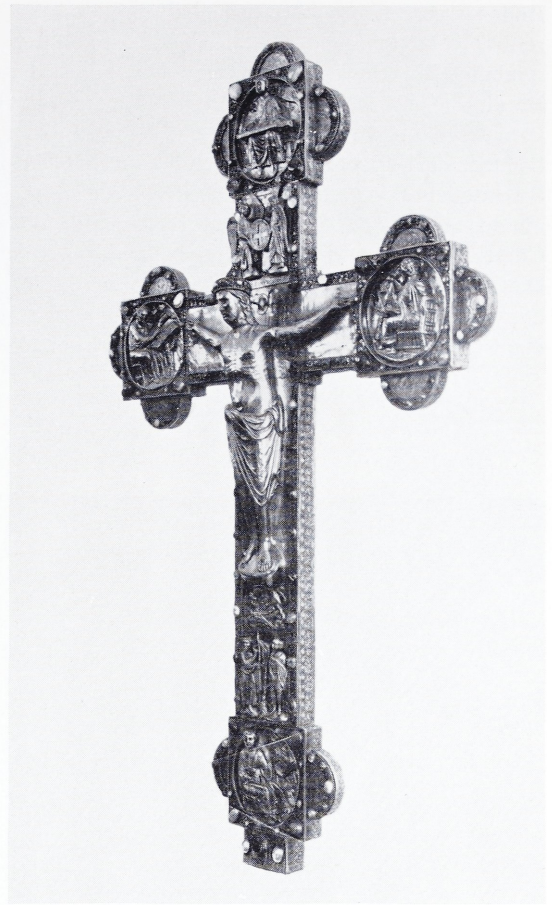
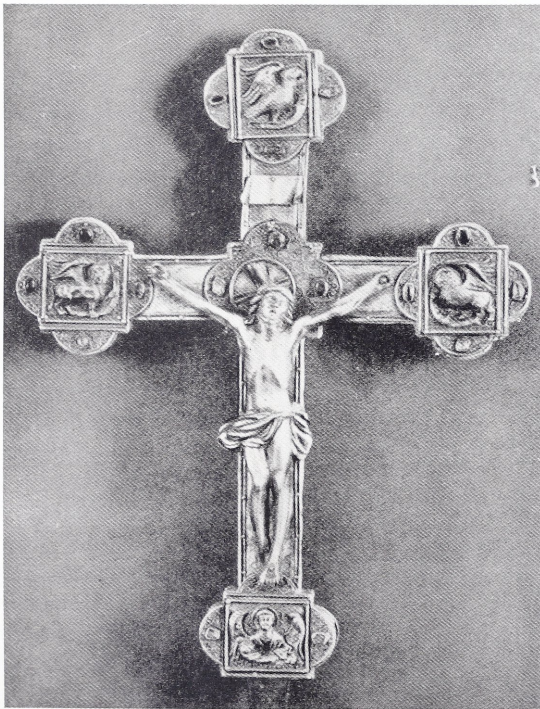


Abb. 9

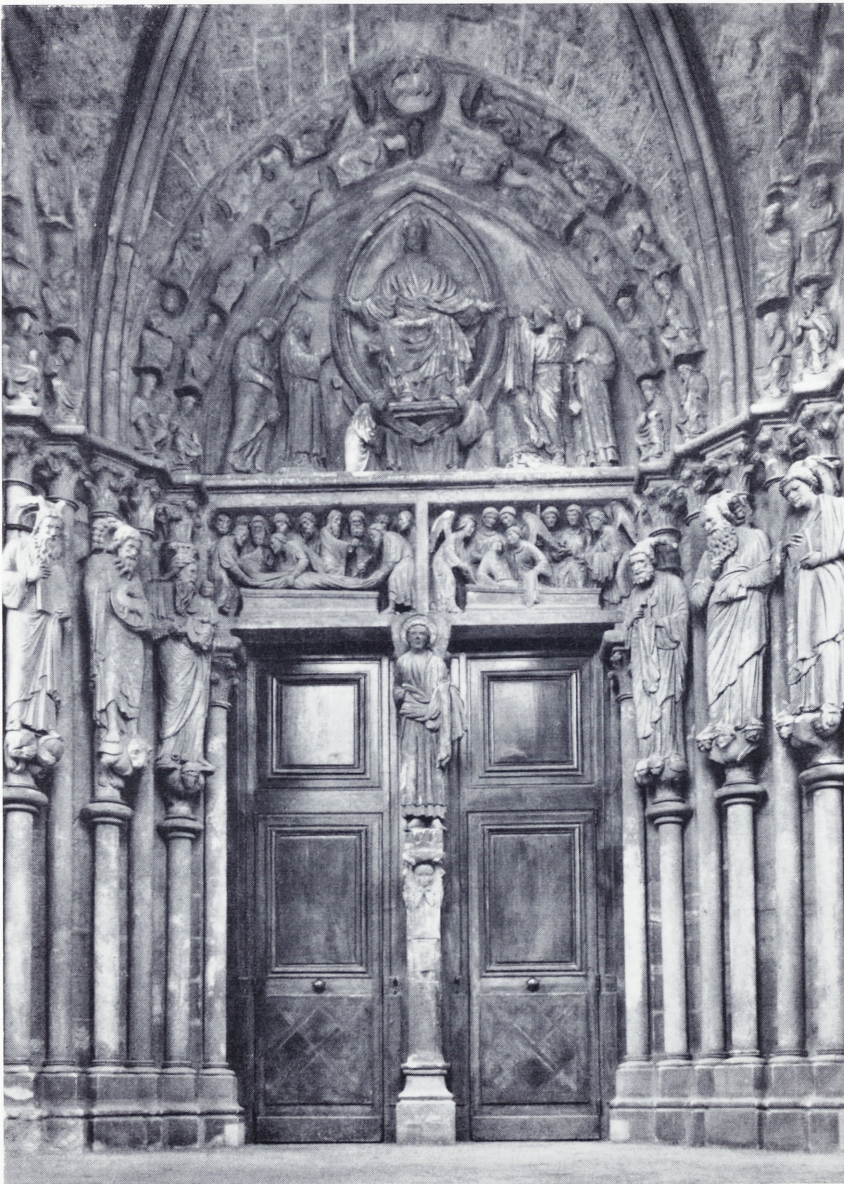
Seitenansicht des Heiligen Kreuzes von Engelberg

vermuten, daß die Reliefs an einem anderen Ort in Auftrag gegeben wurden, um auf einem alten, reliquienbergenden Vorgängerkreuz angebracht zu werden. Die Handwerker, die diese Anbringung mehr schlecht als recht vornahmen, sind keinesfalls mit den Verfertigern der Reliefs identisch. Sie scheinen vielmehr die gelieferten Reliefs für das vorhandene Kreuz zurechtgeschnitten und aufgenagelt zu haben.

Ein Kreuz vom Range des Engelberger Kruzifixes hat für seine Zeit, ja wohl noch für Jahrhunderte, leitbildhaften Charakter gehabt. So wird man später entstandene Kruzifixe ähnlicher Art im Auge halten müssen. In ihnen könnte sich die ursprüngliche Form des Engelberger Kreuzes widerspiegeln. Stellvertretend für eine Reihe anderer sei hier das Reliquienkreuz der Kirche in Baar³¹ genannt (Abb. 8). Seine Grundform stimmt mit dem großen Engelberger Vorbild überein. Seine

Enden werden von Vierpässen bestimmt, auf deren Vorderseite Quadrate mit den Evangelistensymbolen aufgearbeitet sind. Rundmedaillons der Rückfläche sind Darstellungen der Kirchenväter vorbehalten. Auf der Kreuzung der beiden Balken befindet sich ebenfalls ein in einen Vierpaß eingeschriebenes Quadrat. Auf der Vorderseite nimmt es den schräggestellten Nimbus für den Gekreuzigten auf, die Rückseite zeigt das Agnus Dei. Die Segmentbögen der Vierpässe werden an der Vorderseite durch aufgesetzte Steine und romantisches Filigranwerk betont. Inschriften in

spätromanischen Unzialen führen die im Kreuz bewahrten Reliquien auf. Es ist im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts nach dem Kirchenneubau von 1361 entstanden und wurde später zweimal umgearbeitet. Der Corpus stammt aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Nur der Nimbus im mittleren Vierpaß ist ursprünglich. Schon das gotische Kreuz ist offensichtlich unter Verwendung älterer Teile entstanden. Seine hochgotische Ausformung ist ohne die Kenntnis des Engelberger Kreuzes schwerlich denkbar, doch dürfte das Kreuz in Baar die ursprüngliche Form



*Abb. 10 Südportal
(Marienportal),
Lausanne, Kathedrale*

Abb. 11
Apostelfiguren
vom Südportal
der Kathedrale
in Lausanne



des Engelberger Kreuzes, wie sie wohl dem Vorgänger des gotischen Kruzifixes in Baar zugrunde gelegen hat, tradieren.

Der Corpus

Das Bild des Gekreuzigten bestimmt den Charakter der Vorderseite des Engelberger Kreuzes (T. III). Vor seiner plastischen »Fülle«, die am Haupt in Freiplastizität übergeht, weichen die übrigen Darstellungen in eine vergleichsweise flache Reliefschicht zurück und geben so dem Corpus einen ganz anderen »Wirklichkeitsgrad«, eine gesteigerte Form der optischen Gegenwärtigkeit (Abb. 9). Das Haupt Christi ist leicht geneigt. Welliges, leicht strähniges Haar umgibt das schlanke Antlitz und fällt, die Ohren bedeckend, auf Schultern, Brust und Rücken herab. Die Augen sind geschlossen, der Nasenrücken lang, ein wenig gebogen und edel geformt. Ein leicht

gewellter Bart bedeckt das Kinn und die unteren Backenpartien. In schöner Artikulation ist die Oberfläche des Gesichts gegeben, das feine Sich-durchzeichnen der Jochbögen, das leichte, dabei nicht überbetonte, für die Zeit der Entstehung bemerkenswerte In-den-Höhlen-liegen der geschlossenen Augen. Die Beobachtungsgabe des Künstlers verrät sich auch im leichten Nach-unten-Gezogensein der erschlafften Lippen: ein Antlitz voll königlicher Würde, in dem kein irdisches Leben mehr pulsiert. Die Bildung der Brustpartien verrät anatomisches Interesse. Die Brustmuskulatur und der Übergang in die Muskeln der Arme sowie die Rippen des Brustkorbes beleben den Thorax. Die etwas dünn gebildeten, schwingenförmig ausgebreiteten Arme reichen bis zu den Endquadranten des Querbalkens. Die Seitenwunde Christi ist durch einen Rubin rechtsseitig gekennzeichnet. Unterhalb des Nabels verläuft, über der rechten Hüfte beginnend, in leichter Diagonale



Abb. 13
Christus in der Mandorla, Lausanne,
Südportal der Kathedrale



Abb. 12
Tod und Auferstehung Mariens vom Südportal
der Kathedrale in Lausanne

als Lendentuch eine geschürzte Toga (T. VI). Sie ist rechts oben gegürtet. Ein Faltenbausch, der über dem linken Oberschenkel ein halbkreisförmiges Faltengehänges bildet, stellt die obere Begrenzung dar. Zügige Diagonalfalten verlaufen vom Knoten zum linken Knie und Unterschenkel. Den Körperformen folgend, sacken sie zwischen den Beinen etwas ein und verlieren sich, leicht wieder nach oben ziehend, in der dem Oberschenkel glatt anliegenden »Stoffhaut«, die zu zeigen vermag, daß der Künstler ein echtes Verhältnis zur Anatomie des Körpers hatte. Denn hier ist durch das Gewandstück hindurch körperliches Volumen gegenwärtig. Das Stehen Christi am Kreuz ist nicht mehr das des siegreichen Überwinders des Todes, wie die Spätzeit des 12. Jahrhunderts gerne noch den Gekreuzigten dargestellt hat. In Engelberg sind die Knie leicht geknickt, als könnten sie die Last des Körpers nicht mehr tragen. Die Füße stehen ein wenig nach außen gewandt auf dem schräg nach unten verlaufenden Suppedaneum. Auch die Fuß- und Handwundmale werden durch Rubine angedeutet.

Die Treibarbeit ist verhältnismäßig plastisch. Der Kopf (T. V) erscheint völlig frei vor der Hinter-



Abb. 14
König Salomon,
Lausanne, Kathedrale

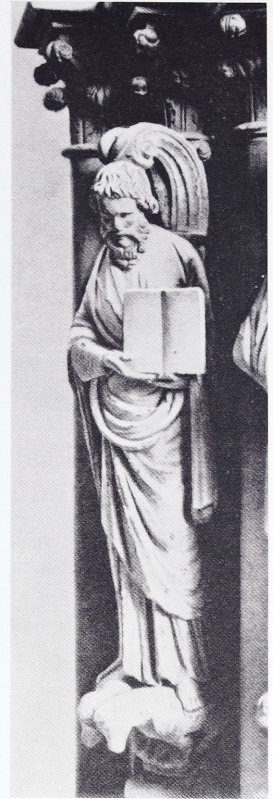


Abb. 15
Prophet, Lausanne, Kathedrale

grundfläche. Weder für den Stil noch für die Technik gibt es im künstlerischen Umkreis des Engelberger Kreuzes innerhalb der Goldschmiedekunst unmittelbar Vergleichbares oder Vorbildhaftes. Auch das sicher früher entstandene Freiburger Böcklinkreuz (Abb. 4) ergibt keine ergiebigen Vergleichsansätze. Es muß daher innerhalb der Großplastik der Zeit nach den Voraussetzungen für die Stilbildung unseres Meisters gesucht werden. Die außerordentlich hohe künstlerische Qualität des Kruzifixus gebietet es, Vergleichbares innerhalb der bedeutendsten großplastischen Denkmäler der Zeit zu suchen. Wir werden damit an den säkularen Ort frühgotischer Schweizer Kathedralplastik, nach Lausanne geführt. Hier finden sich im Portikus an der Südseite, dem sogenannten »Portal peint«, und der Figurengruppe im westlichen Narthex der Kathedrale die eigentlichen Hauptwerke der frühgotischen Portalpolitik in der Schweiz³² (Abb. 10 bis 17).

Die Bauvollendung der Kathedrale von Lausanne im Jahre 1230 gibt einen mittleren Terminus für die Ausführung des plastischen Schmucks des Portikus. Dabei sind die Standfiguren an der westlichen Portalseite stilistisch die ältesten. Dann wohl folgte die Plastik des Tympanons, des Trumeaus und des östlichen Portalgewändes, während die Figuren an den Außenseiten wohl erst in den vierziger Jahren entstanden sein dürften. Die Archivolten zeigen den Stammbaum Christi, das westliche Gewände Simeon mit dem Jesusknaben, Johannes den Täufer, Moses, Jeremias, David und Jesaias. Im Sturz des Portals erscheinen die Reliefs von Tod und Auferstehung Mariens. In eigenartiger Weise wird in der darüber befindlichen Gruppe die altertümliche Darstellung des Christus in der Glorie mit der Marienkrönung verbunden. Die Skulpturen der Evangelisten bilden einen Teil des Statuenzyklus der Ostseite. Als letzter in der Dreiergruppe des Portalgewändes steht Johannes, begleitet von Petrus und Paulus.



Abb. 16
*Evangelist Markus,
Lausanne, Kathedrale*



Abb. 17
Kopf des Evangelisten Markus,
Lausanne, Kathedrale



Abb. 18
Kopf des Engelberger Kruzifixes

Matthäus, Lukas und Markus erscheinen am Pfeiler der Südostecke. Der Erzengel Michael am Mittelpfeiler läßt für die Gesamtkonzeption an ein Jüngstes Gericht denken. J. Gantner³³ spricht von einem außergewöhnlichen Beispiel für den ikonographischen Synkretismus der Übergangszeit. Einer solchen Vereinigung heterogener Bestandteile werden wir am Engelberger Kreuz wiederbegegnen. Mit Recht spricht man bei der Kathedralplastik von Lausanne von einem völlig singulären Werk in der Schweiz, dem bedeutendsten plastischen Zyklus, der aus dem 13. Jahrhundert im ganzen ehemaligen Burgunderreich erhalten ist³⁴.

Im letzten leitet sich der Figurenstil von den Skulpturen des nördlichen Querschiffportales der Chartreser Kathedrale her, doch müssen eine Reihe von Zwischengliedern zur Erklärung von Lausanne angenommen werden. Aber auch die Lausanner Figuren sind nicht einheitlich. Mehrere Meister müssen sie in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschaffen haben. L. Gauthier³⁵ hat erstmals auf die Verwandtschaft der Figurenfragmente in Besançon mit Figuren von Lausanne hingewiesen und bringt damit einen wichtigen Hinweis auf die Zusammenhänge zur Straßburger

Plastik (Abb. 19), ohne die die Lausanner Skulpturen sowie die Fragmente in Besançon nicht denkbar wären. Nach anderer Meinung hat man in den Besançon-Skulpturen Frühwerke des Meisters der Straßburger Ecclesia zu sehen³⁶. Danach gehöre Lausanne nicht zu den Quellen von Besançon. Schon Blaser³⁷ hat nachdrücklich auf Beziehungen zwischen Lausanne und dem Straßburger Engelspfeiler (Abb. 20) hingewiesen und vor allem die Evangelistenfiguren des Portals damit in Verbindung gebracht. H. Jantzen³⁸ ist ihr hierin gefolgt. Auch J. Baum³⁹ stimmt einer Verbindung Chartres-Besançon-Straßburg zu. Die Meinung der hier angeführten Literatur läßt sich dahingehend zusammenfassen: Wenn bei den Skulpturen von Lausanne ein Einfluß von Straßburg vorliegt, dann müßten sie nach 1235, dem Beginn der Straßburger Werke, gemeißelt sein. Die geistige Landschaft, in der auch der Engelberger Kruzifixus beheimatet ist, wird in Nordfrankreich durch die Muttergottes des Chartreser Marientodes vom Nordportal sowie den steinernen Prophetenköpfe, ebenfalls aus Nordfrankreich stammend, in die Pariser Sammlung Gimpel gelangte, charakterisiert (Abb. 21).



Abb. 19
Christus vom »Marienod«,
Straßburg, Kathedrale, Südportal

In unserem Zusammenhang haben wir uns vornehmlich mit dem sogenannten »Portal peint«, (Abb. 10) dem Zugang zur Marienkapelle, zu befassen, in der die berühmte Statue der Notre Dame von Lausanne verehrt wurde. Das Gesamtthema ist auf den Triumph Mariens ausgerichtet. Man ist hier im Gegensatz zu den klassischen Marienportalen der französischen Kernlande andere Wege gegangen, als man Christus in der Mandorla (Abb. 13) mit der Marienkrönung verband. Die Gewändestatuen folgen ikonographisch dem Vorbild von Senlis: Moses, Jesaias, Jeremias, David und Markus.

Man hat nunmehr nach der Möglichkeit des Bekanntwerdens mit den französischen Vorbildern in Lausanne zu fragen. Denn daß starke burgundische Elemente, vermischt mit nordfranzösischem Einschlag, hier bestimmend wurden, ist offenkundig. Um 1230 war der hl. Bonifatius von Brüssel Bischof in Lausanne. War er etwa der Vermittler nordfranzösischen Einflusses? Auch Villard de Honnecourt hat auf seiner Reise nach Ungarn Lausanne besucht, wie es seine Zeichnung der Kathedralrose in seinem Skizzenbuch beweist. Er schreibt dazu: »Ista est fenestra in Losana ecclesia«.

Unter allen Figuren der Kathedrale von Lausanne interessieren der Prophet Isaias und vornehmlich der Evangelist Markus, wie sie einstmals in der Portalvorhalle standen (jetzt durch Kopien ersetzt). Die Originale, die im Innern der Kathedrale unterhalb des großen Rosenfensters stehen, entsprechen in ihren Gesichtszügen und der Anlage des Kopfes unmittelbar dem Haupt des toten Christus von Engelberg (Abb. 17 u. 18). Die Haarbehandlung, die fein artikulierte Epidermis, der lange, ein wenig gebogene Nasenrücken, die bei Markus sinnend niedergeschlagenen Augen, das alles spricht die gleiche bildnerische Sprache. Auch das feine Gefältel der umgeschlagenen Toga mit dem Gespür für anatomische Durchbildung des Körpers kehrt in der Gewandbehandlung des Markus in Lausanne wieder. Doch auch die übrigen Figuren, vornehmlich die der Propheten, sind dem Figurenstil des Engelberger Kreuzes eng verwandt, doch hat man bei der Figur des Markus (Abb. 16) allein den Eindruck der unmittelbaren Begegnung mit dem Meister des Engelberger Kruzifixus. Eine Werkstatt, die mit den Lausanner Bildwerken eng ver-

Abb. 20
Evangelisten vom Engelspfeiler,
Straßburg, Kathedrale





Abb. 21
*Kopf eines Propheten, ehem. Paris,
Slg. Gimpel*

traut war, hat die Reliefs des Engelberger Kruzifixus geschaffen. Auch läßt sich nicht sicher angeben, welches nun als früheres Werk anzusprechen ist, der Markus in Lausanne, der um 1235–40 anzusetzen wäre, oder der Kruzifixus in Engelberg. Sicherlich jedoch wird man den bisherigen Terminus ante von 1223 für das Engelberger Kreuz nicht mehr unbedingt auf die Erstellung der Darstellung des Gekreuzigten beziehen dürfen. Auch glauben wir nachgewiesen zu haben, daß die Einflüsse der französischen Großplastik, wie sie Lausanne übermittelt, für die Stilbildung des Engelbergers bedeutsam geworden sind. Angesichts der engen Übereinstimmung mit der Lausanner Großplastik möchten wir uns den Kruzifixus in Lausanne im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden denken und seinen Meister in unmittelbare Beziehung zum Bildhauer des Lausanner Markus bringen. Ihm auch dürfen auf Grund enger stilistischer Verwandtschaft die Apostelfiguren aus dem Relief des »Marienbegräbnis« der Lausanner Porta picta zugeschrieben werden (Abb. 12). Auch die Lausanner Archivoltenplastik bietet vornehmlich zu den Engelberger Evangelistenreliefs mannigfache Vergleichsansätze. Ganz allgemein jedoch ist der be-

seelte Adel, wie er die Lausanner Plastik und hier besonders den König Salomon vom Westportal mit dem leicht geneigten Haupt und den sinnenden Zügen des Antlitzes sowie den das Evangelienbuch vorweisenden Matthäus vom Südportal auszeichnet (Abb. 14 u. 15), Lausanne und Engelberg gemeinsam.

Wir glauben ein Nachwirken des Lausanner Figurenstils im spanischen Burgos feststellen zu können, wo der ältere der um 1255 entstandenen Könige aus der Anbetung dem Markus aus Lausanne verwandt erscheint⁴⁰.

Wie schon eingangs dargetan, gibt es keine Kruzifixe, die sich unmittelbar mit dem Engelberger Kreuz zusammen sehen lassen. Allenfalls lassen sich in der Großplastik Hinweise auf die Stilbildung des Engelberger Meisters auch hier erkennen. So sei auf den Kruzifixus der Kathedrale von Nevers verwiesen (Abb. 22), der im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts entstand, bis 1944 auf dem Triumphbogen stand, dann durch ein Bombarde-

Abb. 22
Kruzifixus in der Kathedrale von Nevers (Detail)





Abb. 23
Kruzifixus in der Pfarrkirche von Bozen-Gries

ment zerbrach. Zum Glück hat er sich in allen Teilen erhalten⁴¹. – W. Sauerländer⁴² datiert den 180 cm hohen, modern gefaßten Kruzifixus in die zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts und sieht in seinem Meister einen »Abwanderer von Chartres«, dessen Stil Beziehungen zum Christus des Straßburger Marientodes aufweist. Mit Engelberg verbindet den Kruzifixus von Nevers der kontemplative Vortrag, der stilistisch für seine Zeit schon etwas Altertümliches haben mochte, aber um so eindringlicher das Geistige des Vorganges betont. Im folgenden sei auf einige weitere Großkruzifixe verwiesen, die auch topographisch dem Engelberger Kreuz nahestehen. Wir beginnen mit der schönen Kreuzigungsdarstellung der alten Pfarrkirche in Bozen-Gries⁴³ (Abb. 23). Das Kreuz hat wohl ursprünglich als Triumphkreuz in der alten romanischen Pfarrkirche in Bozen gedient, bevor es in den Besitz der Familie Heppberger gelangte (heute als Leihgabe in der Pfarrkirche Bozen-Gries). Die barocke Schrifttafel nennt das Jahr 1205 als Entstehungsjahr, doch würde der stilistische Befund für eine Anfertigung im 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts sprechen. Der Stil ist hier



Abb. 24
Kruzifixus in St. Martin, Wallis

freilich expressiver als in Engelberg, die Proportionen sind überdehneter, das Antlitz von asketischer Ausgezehrtheit. Noch stärker fällt hier die Betonung des Brustkorbes mit den Rippenbögen ins Auge. Sehr ähnlich ist das Standmotiv und vor allem das diagonal verlaufende Lententuch mit dem Überwurf und der rechtsseitigen Knötung. Pattis-Syndikus⁴⁴ weisen auf einen anderen künstlerischen Traditionszweig hin, der auch für unsere Betrachtung von Wichtigkeit bleiben wird: die italienischen Holzkruzifixe. So wird das Kreuz in Bozen-Gries mit dem lebensgroßen Holzkruzifixus im Dom zu Cividale in Verbindung gebracht.

Dem Engelberger Kreuz unmittelbarer verwandt ist der Kruzifixus in St. Martin im Wallis⁴⁵ (Abb. 24, 25). Obwohl durch eine häßliche Fassung sehr entstellt, läßt die edle, verinnerlichte Darstellung, das feierliche Stehen am Kreuz die spätromanische Auffassung stark nachklingen. Auch hier die leichte Neigung des Hauptes, die friedvolle Geschlossenheit der Augen, die Gelöstheit der Züge, die Haartracht, in der ornamentalisierende Tendenzen sich mit naturhafter Wiedergabe

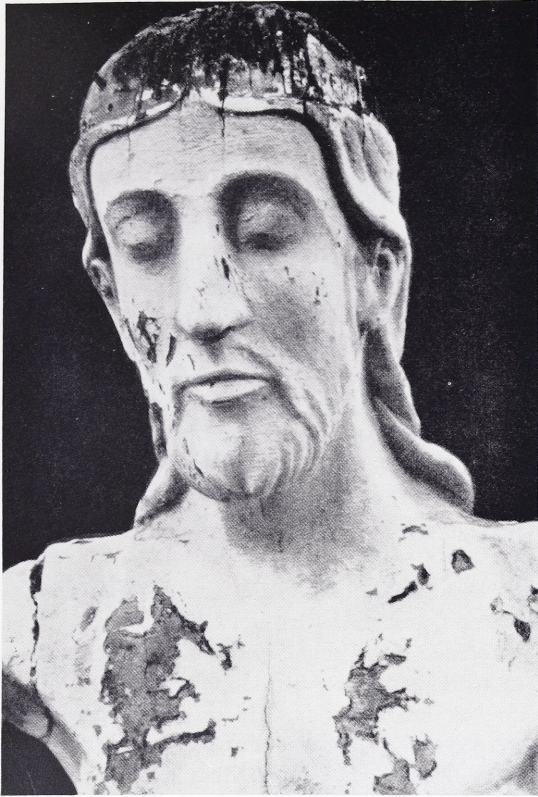


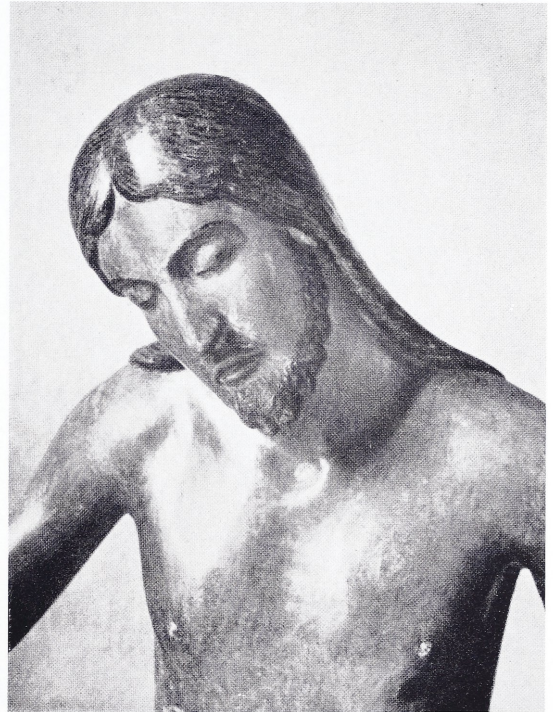
Abb. 26
Detail der Christusfigur von der
»Kreuzabnahme« in der Kathedrale von Tivoli



durchdringen, wie wir sie aus Engelberg kennen. Wenn in unserem Zusammenhang von italienischen Großkruzifixen gesprochen wurde, so wäre vor allem auf die Kreuzabnahme der Kathedrale von Tivoli (Abb. 26) zu verweisen. Die Gruppe befindet sich in einem Seitenraum der Kathedrale⁴⁶. Auch hier geht von dem Christus jene tief verinnerlichte Wirkung aus, wie wir sie in den übrigen Werken kennengelernt haben. Haupt und Brust des Gekreuzigten sind leicht nach vorn geneigt, auch hier vermischen sich anatomisches Interesse mit der Feierlichkeit spätromanischer Stilisierung. Ruhig und sanft sind die Züge mit den geschlossenen Augen und dem kräftigen, vom Bart gerahmten Mund. Die Nase ist auch hier länglich gebildet, die Haare in der Mitte gescheitelt und den geneigten Kopf beiderseitig einfassend. Diese Auffassung des Gekreuzigten begegnet uns wieder in dem Christus der Galerie in Perugia⁴⁷ aus dem Jahre 1236 sowie dem toten Christus des Castello Sforzesco in Mailand (Umbrisch, 13. Jahrhundert, Abb. 27).

Abb. 25
Kruzifixus in St. Martin, Wallis (Detail)

Abb. 27
Detail einer Figur des toten Christus,
Mailand, Castello Sforzesco



Die Evangelistenmedaillons

An den Enden der Kreuzarme sind in quadratische Felder Rundmedaillons mit den Reliefbildern der vier Evangelisten eingefügt (T. VII bis XII). Ihre Anordnung entspricht nicht dem üblichen Kanon, in dem Matthäus an der ersten Stelle oberhalb des Gekreuzigten erscheint. Vielmehr nimmt in Engelberg seine Stelle Markus ein, es folgt im Uhrzeigersinn Lukas, dann Matthäus, endlich am linken Kreuzbalken Johannes. Markus, Lukas und Matthäus sind jugendlich und bartlos dargestellt, nur Johannes ist ungewohnterweise bärtig. Die vier Typen der Evangelisten entsprechen der schon in karolingischer Zeit nachweisbaren Tradition: Matthäus wird durch sein Symbol inspiriert, Markus taucht die Feder ein, Lukas liest und Johannes schreibt. Markus (T. VII) ist zentral von vorne gegeben. Der Kopf ist rundlich gebildet, die Stirne niedrig, die Augen stehen weit auseinander. (Der Hals sowie das Gewand vor der Brust weisen ungeschickte Ergänzungen auf.) Der Evangelist sitzt auf einem Kastenthron, ein Schreibpult vor sich. Die Rechte führt die Feder ins Tintengefäß, mit der Linken faßt er ein Gerät, das die Seiten des

Abb. 28

Evangelistenrelief vom Böcklinkreuz,
Freiburg, Münster



Buches glättet und aufgeschlagen hält. Über die faltenreiche Ärmeltunika ist ein Pallium drapiert, das zwischen den Knien Faltentäler bildet und diagonal zum linken Knie heraufgezogen ist. Hinter dem Heiligen wird in flacher Treiarbeit das Löwensymbol sichtbar. Eine typologisch nahe Entsprechung findet sich am Freiburger Böcklinkreuz in einem Evangelistenrelief, das wohl auf die gleiche Vorlage wie der Engelberger Markus zurückgeht (Abb. 28). Tracht und Haltung lassen deutlich das Fortwirken antiker Autoren- und Philosophensitzbilder bzw. Diptychonreliefs erkennen. Im Grunde verbirgt sich hinter dem Engelberger Markus noch der Typus des VICARIUS URBIS ROMAE RUFIIUS PROBIANUS von dem berühmten Berliner Probianus-Diptychon, das um vierhundert nach Chr. entstand und den Stadtvikar auf der Kathedra zeigt (Abb. 29).

Der Evangelist Lukas (T. VIII u. IX) am Ende des rechten Querbalkens ist in Profilhaltung gegeben. Mit beiden Händen hält er das geöffnete Buch, das auf schräggestelltem Schreibpult liegt. Die bis in den Nacken reichenden Haare sind buckelförmig gewellt und lassen das linke Ohr sichtbar werden. Lukas hat das linke Bein leicht nach vorn gestellt, der rechte Unterschenkel ist senkrecht gegeben. Der thronartige Stuhl wird zwischen den beiden seitlichen Stuhlbeinen von einer Dreierarkade gegliedert. Von oben links erscheint der Kopf des Stieres als das Symbolzeichen im Rundfeld des Medaillons. Auf der Suche nach vergleichbaren Darstellungen innerhalb der Großplastik wird man nach Paris geführt, wo etwa die »Spes« vom Gewändesockel des Weltgerichtsportals in der Art des Sitzens, der Drapierung des Gewandes und dem plastischen Grad des Reliefs Vergleichsansätze bietet. Auch das Philosophenfragment vom Gewändesockel des Mittelportals der Kathedrale von Sens weist die Richtung, in der man nach Anregungen für den Engelberger Meister zu suchen hat. Die beiden Reliefs aus Paris und Sens gehören dem spätesten 12. Jahrhundert an⁴⁸. Der Evangelist Matthäus (T. X) am unteren Kreuzbalken hält eine Schriftrulle in der Linken. Die Rechte umfaßt das Tintenhorn. Auch er ist antikisch gewandert, hat das linke Bein nach vorne gesetzt und das rechte leicht angewinkelt. Die undifferenzierten jugendlichen Züge entsprechen in dieser Form wohl nicht mehr ganz dem ursprünglichen Zustand, die feine, gestochene Durchmodellierung und Gravierung des Evangelistensymbols, des Engels, dessen Kopf von rechts her im Bildfeld erscheint, macht dies besonders deutlich. Lukas und Matthäus sind

ziemlich gleichartig dargestellt. Wie Lukas ver-
rät auch die Gestalt des Matthäus die Schulung
an französischen Kathedralreliefs nach Art der
»Hoffnung« und des »Geizes« in Vierpaßfeldern
der Kathedrale von Amiens⁴⁹. Näher noch und
durch die Verbindung zu Lausanne erklärbar
stehen die Sockelreliefs vom Mittelportal der
Kathedralen in Paris und Sens⁵⁰ (Abb. 30 u. 31).

Der Apostel Johannes (T. XI u. XII) unterscheidet
sich typenmäßig von den anderen Figuren: Ein
alter, bärtiger Mann, das Haupt ins Profil ge-
wandt, den Blick auf die Schriftrolle gerichtet, in
die er die Worte seines Evangeliums hinein-
schreibt. Auch er entspricht weitgehend noch dem
antiken Philosophentypus. Der Kopf des Adler-
symbols wird im oberen Medaillonfeld sichtbar.
Physiognomie und Faltenstil der Johannesfigur
weisen am unmittelbarsten die Verbindung zur
Kathedralplastik von Lausanne innerhalb des

Evangelistenzyklus auf. Wieder ist es die Gestalt
des Evangelisten Markus aus Lausanne, die sich
zum Vergleich anbietet. Haar und Barttracht, der
lange, leichtgebogene Nasenrücken, die feinarti-
kulierte Gesichtsdurchbildung, der zügige, weich-
fließende Faltenduktus ist beiden Gestalten ge-
meinsam. Die Art, wie das Obergewand von den
Füßen herauf diagonal zum Sitz gezogen wird
und das straffe Aufliegen des Gewandes auf den
Oberschenkeln sowie das Sitzmotiv finden ihre
Entsprechung bei dem Philosophenrelief des spä-
ten 12. Jahrhunderts am Mittelportal von Sens⁵¹
sowie der »Concordia« vom Gewändesockel des
Pariser Weltgerichtsportals⁵². Der Faltenstil, die
Behandlung des Körperlichen, aber auch die
Übereinstimmung zur Kathedralplastik von Lau-
sanne lassen es als gesichert erscheinen, daß die
Evangelistenreliefs vom gleichen Meister ge-
schaffen wurden, dem auch der Engelberger
Corpus zuzuschreiben ist.

Abb. 29

*Probianusdiptychon, Berlin,
Stiftung preußischer Kulturbesitz*





Abb. 30
»Spes« vom Gewändesockel des Weltgerichts-
portals der Pariser Notre Dame



Abb. 31
Sockelrelief vom Mittelportal der Kathedrale
in Sens

Wie sehr die Evangelistenmedaillons stilistisch auch der frühen Gotik angehören, so kann es doch kaum einem Zweifel unterliegen, daß sie typologisch auf ältere Vorlagen zurückgehen. Von den vielen Beispielen früher Darstellungen, die sich hier anführen ließen, sei nur ein Beispiel erwähnt. Die Schatzkammer des Aachener Domes bewahrt einen silbernen Buchdeckel⁵³ (Abb. 32), der das Reichenauer Evangeliar Ottos III. bedeckt (ursprünglich Rückdeckel des karolingischen Aachener Schatzkammerevangeliers). In der Mitte des aus Silberblech getriebenen Deckels finden sich an der Stelle, an der sich wohl einstmal eine Majestasdarstellung oder ein Agnus Dei befand, zwei Elfenbeintafeln mit Heiligenreliefs. Bis auf das Medaillon des frontal thronenden Engelberger Markus entsprechen die in Silber getriebenen Aachener Evangelisten im Typ weitgehend den ca. 200 Jahre später entstandenen Engelberger Reliefs. H. Schnitzler führt diese ottonischen Treibarbeiten auf malerische Vorbilder in einem Fuldenser Manuskript zurück, Vorbilder, die letztlich in der touronischen Buchmalerei wurzeln.

Bis in die Form der Gewandung, die Stellung der Beine, das Hereinragen des Symbols in die Rundfläche und den Typ des Thrones läßt sich der Vergleich Engelberg–Aachen über zwei Jahrhunderte hinweg ausdehnen. Reliefgrad, Faltenstil, Physiognomien haben sich gewandelt, der Typus ist der gleiche. Er lebt noch Jahrhunderte

fort und ist noch in Lorenzo Ghibertis »Lukas« am Bronzeportal des Baptisteriums in Florenz lebendig.

Die den Evangelisten beigegebenen vier Wesen sind in der Gesamtkonographie des Kreuzes auch im Hinblick auf die Darstellung der vier Elemente der Kreuzrückseite von besonderer Bedeutung (vgl. hierzu die Inschriften auf den Seitenflächen des Kreuzes S. 7). Sie bezeichnen in ihrer Gesamtheit die Wirkweise des Gottmenschen⁵⁴, wie sie Gregor der Große beschrieben hat: Christus wird in seiner Geburt selbst Mensch, im Tod Opferstier, in der Auferstehung Löwe und in seiner Himmelfahrt Adler. Bei Hieronymus sind die Symbole mit den jeweiligen Anfängen der Evangelistentexte verknüpft. Danach symbolisiert der Adler den Gedankenflug des Johannesprologs, das Brüllen des Markuslöwen die Stimme des Rufers Johannes d. T., das Lukassymbol des Stieres bezieht sich auf das Opfer des Zacharias, während der Engel bei Matthäus nach dem Geschlechterregister den Menschen verkörpert. Die apokalyptische Herkunft der Symbole hat sich stets auf das engste mit der Majestas-Ikonographie verbunden, doch zeigt unser Beispiel, daß auch die Kreuzigungsdarstellung einen engen Bund mit den Bildern der Evangelisten und ihren Symbolen eingehen kann. Wie sehr die Evangelistenreliefs des Engelberger Kreuzes das Bild der Evangelisten in Verbindung mit dem Kruzifixus im alemannisch-ober-



Abb. 32
 Silberner Buchdeckel, Aachen, Domschatz

deutschen Raum in der Folgezeit mitbestimmt haben, zeigen die Stanzbleche mit den Evangelistenreliefs vom Freiburger Scheibenkreuz aus der Zeit um 1270 sowie dem eng verwandten Villinger Kreuz⁵⁵. Die Tatsache der durch Stanzen ermöglichten Vervielfältigung spricht für die Beliebtheit des hier zugrunde liegenden Typs, den man in den Engelberger Evangelistenreliefs für seine Zeit verbindlich formuliert hat.

Löwe und Basilisk

Unterhalb des Gekreuzigten findet sich die Darstellung eines mit dem Basilisken kämpfenden Löwen, eine Gruppe, wie sie in diesem Zusam-

menhang selten vorkommt (T. XIV). Die ältere Literatur hat in dieser Gruppe Christus als den siegreichen Löwen gesehen, der den Satan überwindet. Diese Deutung ist nicht gesichert. Zwar begegnet der Löwe sowohl in alt- wie neutestamentlichen Texten häufig als Christussymbol, doch kann der Löwe aufgrund der Pss. 22,22; 91,13; 1 Ptr. 5,8 auch als Symbol Satans und als Verkörperung der Unterwerltsmacht angesehen werden, wie es in der antiken und altchristlichen Grabeskunst, vor allem aber auch in der romanischen Tierplastik häufig vorkommt⁵⁶. Der Basilisk wird von naturwissenschaftlichen Schriftstellern der Antike als giftige, gekrönte Schlange geschildert. Das Alte Testament erwähnt ihn in Ps. 90,13;

Is. 11,8; 59,5; Jr. 8,17⁵⁷. Halb Hahn, halb Drache erscheint der Basilisk seit dem frühen Mittelalter als phantastisches Mischwesen. Gerne wird er ornamental zusammenhängen einbezogen. Bei Honorius Augustodunensis gilt er als Todessymbol, bei Hrabanus Maurus als Verkörperung des Teufels oder des Antichrists. Man glaubte an den giftigen Pesthauch und den tödlich bösen Blick des Untiers, das aus einem Hahnenei ohne Mutter wider die Natur gezeugt worden sei. Nur sein eigenes Spiegelbild konnte nach der Vorstellung der Zeit das Scheusal töten. Die Tatsache, daß sich bei der Engelberger Gruppe die beiden Wesen ineinander verbissen haben, könnte Hinweis darauf sein, daß hier die beiden Untiere gemeint sind, die durch den Erlösungstod Christi sich gegenseitig den Tod geben⁵⁸. Formal erinnern die beiden Geschöpfe in erster Linie an Vorlagen der spätromanischen Buchmalerei. So etwa begegnet man dem Löwen in den »Moralia in Job« in dem Exemplar der Stadtbibliothek von Dijon aus der Frühzeit des 12. Jahrhunderts (Ms. 173 – f 20 r)⁵⁹. Wie lange sich diese Art der Löwendarstellung hält, erweist ihr Vorkommen in der Genesisinitiale der Bibl. cant. et univ. (Ms. U. 964, Fol. 3 v)⁶⁰ aus der Zeit um 1275. Wie in Engelberg ist der Schwanz des Löwen gekrümmt und das eine Hinterbein zurückgestellt.



Abb. 33
Decennialienbasis, Viktorienseite, Rom, Forum



Abb. 34
Konstantinische Münze (Revers)

Die Engel mit dem Reliquienmedaillon

Über dem Haupt Christi halten zwei Engel eine runde Reliquienkapsel (T. XIII), in deren kreuzförmiger Ausnehmung die Kreuzpartikel sichtbar wird (Inscription vgl. S. 7). Die beiden Engelfiguren entsprechen sich weitgehend. Sie sind symmetrisch gebildet und halten die Reliquienkapsel zwischen sich. Der linke bzw. rechte Flügel der Engel bildet eine große ornamentale Figur, die den Anschein erweckt, als sei die Kapsel selbst ein geflügeltes Wesen. Die Engel sind nach antiker Weise gewandt. Sie tragen die lange Ärmeltunika und darüber das locker drapierte Pallium. Sie sind in Schreitstellung gegeben. Wie bei den Evangelistenreliefs zeichnet sich auch hier deutlich die antike Tradition ab, in der die Engelgruppe des Kreuzes steht. Es ist das alte Motiv des Triumphes, wie es in der höfischen Monumentalskulptur, auf Sarkophagen oder Diptychen der Spätantike vorkommt. Dort sind es die Genien, die in der corona triumphalis Inschrifttafeln, Bildnismedaillons oder späterhin ein christliches Symbol wie Kreuz oder Pantokratorbild

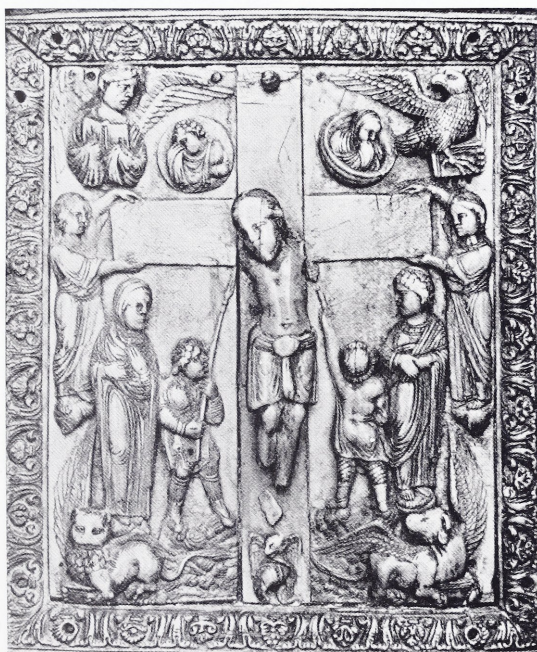
Abb. 35
Detail eines Elfenbeins mit der Himmelfahrt Christi, Museum der Veste Coburg





Abb. 36
Elfenbein mit Engeln und dem Kreuzeslamm,
Tournai, Kathedralschatz

Abb. 37
Elfenbein mit Kreuzigung,
Köln, St. Maria – Lyskirchen



tragen⁶¹. Von antiken Vorläufern sei hier nur die Viktorienseite der Dezennalienbasis genannt, bei der zwei Viktorien den Inschriftschild CAESARUM DECENNALIA FELICITER (C.I.L. VI 1203), die sich auf Decennalien des Galerius und Constantius Chlorus im Jahre 303–4 bezieht (Abb. 33)⁶². Es ließe sich auch auf die Basis der Arcadiussäule verweisen, wie sie sich in einer Zeichnung im Trinity College zu Cambridge erhalten hat. Der Revers konstantinischer Münzen weist häufig zwei Viktorien auf, die entweder ein Vota-Schild auf einem Altar oder als Victoria und Libertas ein Tropaeum halten⁶³ (Abb. 34). Die karolingische Elfenbeinschnitzkunst hat das antike Motiv fast wörtlich übernommen, wie es die Lorsch-Platten des Vatikans bzw. des Londoner Victoria- und Albert-Museums beweisen⁶⁴.

Wie in der Vatikanischen Platte das Schreitmotiv der Engel das Hineinzwängen eines Motivs in einen neuen Zusammenhang bedeutet (H. Schnitzler), so läßt auch das Schreitmotiv der Engel am Kreuz von Engelberg an die Übernahme der Figuren aus einem ursprünglich anderen Zusammenhang denken.

Der Typ der seitlich gesehenen Gewandfigur ist antiken Ursprungs. Wie von ferne fühlt man sich an die Monzeser »Muse« des berühmten oströmischen Diptychons des Dichters und der Muse aus dem 5./6. Jahrhundert erinnert. Die Sarkophagplastik kennt ähnliche Figuren, wie es der ravennatische Pignatasarkophag des 5. Jahrhunderts deutlich macht. Die christliche Ikonographie des frühen Mittelalters hat die Viktoriendarstellung in Engel umgewandelt, die – wie es etwa das Buchdeckelrelief der Veste Coburg⁶⁵ (Abb. 35) vor Augen führt – entweder die Mandorla mit dem sieghaften Christus tragen oder – wir verweisen auf die um 900 entstandene Platte der Kathedrale von Tournai⁶⁶ (Abb. 36) – im Clipeusfeld das Agnus Dei halten. Letzteres Medaillon erscheint zwischen der Kreuzigung und der Majestasdarstellung. In der Elfenbeinplatte aus St. Maria Lyskirchen in Köln⁶⁷ (Abb. 37), die in der Mitte des 11. Jahrhunderts in Köln entstanden ist, haben zwei »Tugenden«, die den soviel späteren Engeln unseres Kreuzes ähnlich sehen, das Kreuz an den beiden Enden des Querbalkens gefaßt. Im Tympanon von Lausanne (vgl. S. 22) »tragen« zwei Engel manibus velatis die Mandorla, in der der Erlöser thront (Abb. 13).

Aus diesen wenigen Beispielen wird ersichtlich, wie traditionsgebunden das Motiv der Engel mit der Reliquienkapsel am Engelberger Kreuz ist. Im Gegensatz zu den aufgeführten frühmittel-

alterlichen Beispielen ist jedoch der Realitätscharakter ein anderer. An die Stelle des Emblems und der Abbildung ist nunmehr die sprechende Reliquie getreten. Auch hierin freilich hat Engelberg spätromanische Vorgänger. Es sei vor allem auf die Triptychen der Rhein-Maas-Kunst aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts verwiesen. So etwa halten im Triptychon des Heiligen Kreuzes aus der Zeit um 1150 (Lüttich, Kirchenschatz Sainte-Croix) zwei Engelsgestalten die in ein Rechteck eingeschriebene Kreuzreliquie⁶⁸.



Abb. 38
Triptychon, Paris, Petit Palais

Ähnlich verhält es sich bei dem Reliquientriptychon des Heiligen Kreuzes aus der Zeit um 1165 in der Sammlung Dutuit im Pariser Petit Palais⁶⁹ (Abb. 38) und in dem Weltgerichtstriptychon aus Stablo, das das Cloisters-Museum in New-York aufbewahrt und bei dem an die Stelle der getriebenen Engelsfiguren Bilder in Grubenschmelz getreten sind⁷⁰ (Abb. 39).

Es ist nicht einzusehen, warum das Engelsrelief byzantinischen Ursprungs sein soll, wie es die bisherige Literatur vorschlägt. Es gibt namentlich in der französischen Plastik des frühen 13. Jahrhunderts so nahe Entsprechungen, daß man auf eine Herleitung aus Byzanz sehr wohl verzichten kann. Sauerländer⁷¹ hat den Abguß einer Archivoltenfigur vom Marienportal in Laon veröffentlicht (Abb. 40), der in der Schreitstellung, der Gewanddrapierung, der feinen Artikulierung des Körperlichen unter dem wie feucht anliegenden Stoff sich mit der Kleinplastik in Engelberg vergleichen läßt, wobei notwendig der Vergleich durch die Andersartigkeit des Materials und der Dimensionen relativiert wird. Das gleiche gilt von dem schreitenden Engel aus der Archivolte der Reimser Porte Romane⁷².



Abb. 39
Triptychon, New York, The Cloisters

Abb. 40
Archivoltenfigur (Abguß) vom Marienportal in Laon



Wenngleich später entstanden, so glauben wir doch auch in der Figur des ungläubigen Thomas, wie sie an den Straßburger Chorschranken der St.-Thomaskirche erscheint, einen Nachklang der stilistischen Eigenart zu finden, wie sie, wohl von Lausanne inspiriert, in den Engelberger Engelreliefs lebendig ist⁷³.

Endlich müßte hier auf die Reliefs des Marien-todes und der Marienauf-erweckung von der »Porta picta« der Kathedrale in Lausanne verwiesen werden (Abb. 12). Wie hier der Petrus von der Grablegung Züge aufweist, die dem Antlitz des Engelberger Kruzifixus so ähnlich sind, daß man in der Lausanner Grablegung ein Werk jenes Meisters sehen möchte, der auch die Markusfigur, die wir als dem Engelberger Korpus nächstverwandt bezeichneten, geschaffen haben könnte, so wären bei den Engeln der Marien-erweckung vornehmlich in der Kopfbildung und im Faltenwurf Analogien zu den Figürchen in Engelberg zu konstatieren, wenngleich auch hier die Andersartigkeit des Materials, der andere plastische Grad, die Ausdehnung in ein querliegendes Rechteck in Lausanne, die Einzwängung in ein Hochrechteck in Engelberg die Vergleichsmöglichkeiten einengen.

Das Relief mit der ehernen Schlange

Zwischen den Reliefs des mit dem Löwen kämpfenden Basilisken und dem Rundmedaillon des Evangelisten Matthäus ist die hochrechteckige Platte mit der Darstellung der Ehernen Schlange angebracht⁷⁴ (T. XV).

Dreimal wird sie in der Bibel erwähnt: Die wider Gott murrenden Juden werden gegen Ende ihrer Wüstenwanderung von feurigen Schlangen angefallen, deren Biß tödlich ist. Moses errichtet auf Gottes Geheiß eine ehernen Schlange. Der Blick auf sie heilt die Gebissenen (4. Mos. 21,6–9). Von König Hiskia wird im zweiten Buch der Könige (18,4) berichtet, daß er die von den Juden ver-ehrte Eherne Schlange zerstört. Die dritte, in unserem Zusammenhang entscheidende Erwähnung ist der Vergleich Christi, der durch die ehernen Schlange gleichnishaft auf seine eigene Erhöhung hinweist (Joh. 3,14): »Und wie Mose in der Wüste eine Schlange erhöht hat, also muß des Menschen Sohn erhöht werden.« In der christlichen Exegese wird stets die Erhöhung der Schlange am Holz in Analogie zum Kreuzesholz betont. Das erhöhte Schlangenbild, der mit dem

Finger auf das Symbol hinweisende Moses sowie einige zur Schlange aufblickende Juden sind die wichtigsten Bildelemente der Darstellung. Im typologischen System steht die Eherne Schlange meist neben dem Gekreuzigten. Dabei kommen sowohl Gabelholz wie T-Kreuz gleichermaßen vor. Die Blüte der Scholastik in der Mitte des 12. Jahrhunderts hat den eigentlichen typologischen Bilderkreis herausgearbeitet. Das berühmte Kreuz Abt Sugers von St. Denis, das 1144 von lothringischen Goldschmieden geschaffen wurde, ist eines der großartigsten Zeugnisse einer solchen umfassenden Typologie gewesen, in der auch Moses mit der Ehernen Schlange erschien. Sugers berühmte Inschrift erklärt den Vorgang: »Sicut serpentes serpens necat aeneus omnes, sic exaltatus hostes necat in cruce Christus«⁷⁵. Formal läßt sich die Darstellung der zwischen Moses und einem Israeliten errichteten Ehernen Schlange auf spätantike Reliefs zurückführen. Wir verweisen auf das Medaillon mit dem Opfer des Hadrian vom Triumphbogen des Konstantin⁷⁶.

Auf dem Engelberger Kreuz kann nach dem Gesagten das Vorkommen eines solchen Reliefs nicht weiter verwundern. Seine Mitte wird durch das Gabelkreuz bestimmt, auf dem die Eherne Schlange erhöht ist. Auf der linken Seite (vom Betrachter aus gesehen) steht in frontaler Stellung Moses. Der Stab, den er in der Linken hält, ist vermutlich noch ein Hinweis auf das Quellwunder, während die Gebärde des Zeigefingers der erhobenen Rechten auf das Schlangenzeichen gerichtet ist. Moses ist bärtig dargestellt. Er trägt die lange Tunika, darüber ein Kleidungsstück, dem Paludamentum verwandt. Das Obergewand ist gegürtet und diagonal vor dem Körper hochgezogen. Auf der anderen Seite steht ein Israelit in kurzem Gewand, das die Knie frei läßt. Auch er trägt einen über der rechten Schulter gefibelten Mantel. Der linke Arm ist in kraftloser Geste leicht gehoben, der rechte fällt matt herab. Auf dem gewellten Boden kriechen die giftigen Vipern.

Schon das 12. Jahrhundert hatte im Maasgebiet eine erste größere Gruppe formal zusammengehöriger Darstellungen der Ehernen Schlange hervorgebracht⁷⁷. Es waren dies vornehmlich Arbeiten in Grubenschmelztechnik gewesen. In der Goldschmiedetreibarbeit war, soweit wir sehen, das Thema bisher kaum behandelt worden. Somit wird ein Vergleich sich wiederum in erster Linie auf Beispiele in anderen Techniken beschränken müssen. Die Mosesgestalt kommt bereits in ganz ähnlicher Form im Relief der Ehernen Schlange



Abb. 41
Moses und die Eherne Schlange,
Rom, Holztür von Sta. Sabina (Detail)

Abb. 42
Figurengruppe aus einer Archivolte vom linken
Westportal der Kathedrale von Laon
(nach Abguß)



auf der spätantiken Holztür von Santa Sabina in Rom vor (Abb. 41). Sowohl Haltung wie Gebärde, Gewandung wie Gesichtsausdruck sind sich über mehr als ein halbes Jahrtausend verwandt. Die unmittelbaren stilistischen Voraussetzungen für unseren Meister jedoch werden wir in der französischen Kathedralplastik finden. Als Bei-



Abb. 43
Jeremias, Chartres, Krönungsportal

spiel führen wir den Abraham aus der Isaak-Abraham-Gruppe der Archivolte vom linken Westportal der Kathedrale von Laon an⁷⁸ (Abb. 42). Die Gruppe gehört in die Zeit um 1200. In Chartres wäre auf den um 1220 entstandenen Verkündigungseengel vom Marienportal zu verweisen⁷⁹. Für den Kopftyp bietet vor allem der Jeremias (Abb. 43) vom Chartreser Krönungsportal

aus der Zeit zwischen 1204 und 1215 Vergleichs-ansätze⁸⁰. Die Gegenüberstellung der genannten Skulpturen bezieht sich vor allem auf das leichte Insichgedrehtsein der Figuren, die feine Durchzeichnung der Gliedmaßen durch die faltenreiche Gewandung, die Gewandteile als solche, den vor dem Körper weisend emporgehobenen rechten Arm und die Schlankheit der Proportionen. Keines der angegebenen Vergleichsbeispiele läßt sich in direkten Zusammenhang zu Engelberg bringen, doch weisen sie die Richtung, in der die Vorbilder des Goldschmieds anzunehmen sind. Es besteht keine Veranlassung, sie in Byzanz zu suchen, wenngleich es hier einen Urtypus dieser Darstellung gegeben haben mag, auf den sich Szenen dieser Art im letzten zurückführen lassen. Stilistisch entspricht die Engelberger Gruppe der Frühzeit des 13. Jahrhunderts.

Das Madonnenmedaillon

Das Zentrum der Rückseite des Engelberger Kreuzes wird vom Medaillon mit der thronenden Maria und den adorierenden Engeln bestimmt (T. XVII). Es ist dies für eine Kreuzvierung ein ungewöhnlicher Platz, obgleich es, wie Johannes von Damaskus sagt, das ganze Mysterium der Heilskonomie zusammenfaßt. Es gibt für diese Zeit

wenige Analogien, so das Kreuzreliquiar der Kirche in Les Cars (Haute Vienne)⁸¹. Auch hier erscheint im Zentrum der Rückseite die thronende Maria mit dem Kind, doch scheint es nicht ausgeschlossen, daß das Madonnenmedaillon erst in späterer Zeit an diese Stelle in einem spätromanischen Kreuz getreten ist. Wir nennen zudem das Zwettler Kreuz (Abb. 44 u. 45), das in der Veröffentlichung durch Paul Buberl um 1170–80 datiert wird⁸². Auch hier findet sich in der Kreuzvierung der Rückseite ein Marienbild mit dem Kind. Als wichtigstes Vergleichsbeispiel für Engelberg sei auf das Madonnenrelief in der unteren Vierung des Reliquienkreuzes im Schatz des Marienkonventes in Namur verwiesen. Es stammt aus der Spätzeit des 12. Jahrhunderts⁸³. Während bei früh- und hochmittelalterlichen Kreuzen das Bild Mariens in der Vierung selten sein mag, ist es in Verbindung mit der Majestas Domini auf mittelalterlichen Buchdeckeln ein immer wiederkehrendes Thema (vgl. S. 42).

An anderer Stelle wurde die Vermutung geäußert (vgl. S. 17), daß das Engelberger Relief aus einem größeren quadratischen Silberblech herausgeschnitten wurde. Maria thront in frontaler Haltung, die Rechte mit der stilisierten Lilie erhoben, mit der Linken das Kind auf ihrem linken Knie wie schützend umfassend. Über dem

Abb. 44

Vorderseite des Kreuzes in Zwettl,
Zisterzienserabtei

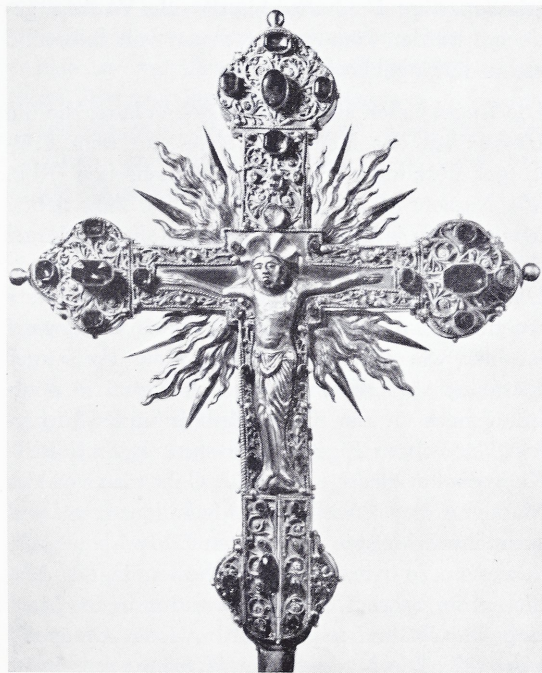
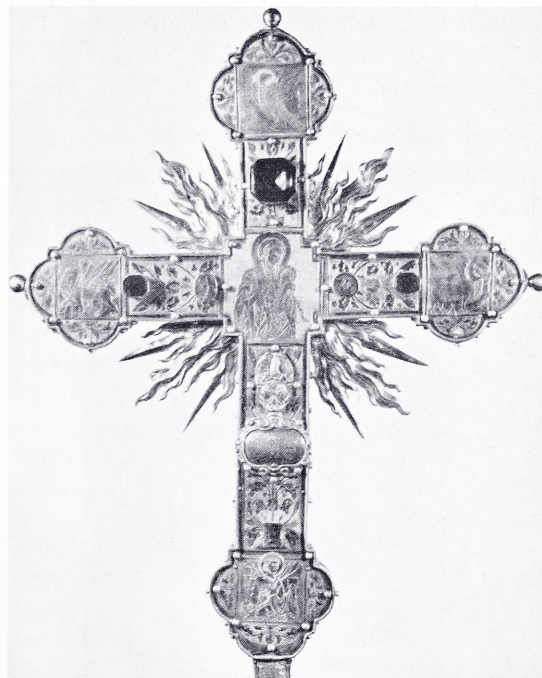


Abb. 45

Rückseite des Kreuzes in Zwettl,
Zisterzienserabtei



faltenreichen Gewand trägt Maria das Maphorion, das, über den Kopf gelegt, vor dem Körper in Schüsselfalten drapiert und über die rechte Armbeuge gezogen, die Gestalt umgibt. Auf der linken Seite Mariens weiten sich die Stoffmassen muschelförmig, um gleichsam das Kind in sich zu bergen. Das rechte Knie ist leicht abgewinkelt, das linke ganz von vorn gegeben. Die Füße stehen parallel, das Übergewand ist so über die Knie drapiert, daß es, vom rechten Fuß an diagonal aufwärts gezogen, über dem linken Knie ein feines Omegagefältel erzeugt. Das Kind hat die Beine übereinandergeschlagen. Segnend hebt es die Rechte, während die Linke das Buch des Lebens umfaßt hält. Christus ist als Togatus mit dem über der Toga getragenen Pallium dargestellt. Ein Kreuznimbus hinterfängt das Köpfchen, während der Heiligenschein Mariens durch kleine, vom Haupt ausgehende Strahlen belebt wird. Die Gesichter der Mutter und des Kindes haben im Laufe der Jahrhunderte so sehr gelitten, daß eine Aussage über ihr ursprüngliches Aussehen nicht mehr möglich ist. Der Pfostenthron, auf dem Maria sitzt, ist aus gedrechselten Zierstäben gebildet, ein Thronkissen mit darüber gebreitetem Teppich ist auf die Thronbank gelegt. Von beiden Seiten naht ein Engel. In schöner Harmonie sind die Flügel dem Rundfeld eingepaßt, der eine, dem Körper anliegend, dem Rund des Kreises folgend, der andere, das Haupt Mariens und des Kindes umfassend und betonend. Die Engel (T. XVIII) tragen die lange, gegürtete Ärmeltonika mit dem darüber gelegten Obergewand. Sie sind nimbiert und erscheinen als Throntrabanten. Dabei wird nicht klar, auf welchem Untergrund sie stehen, denn links und rechts vom Thron, dessen

Abb. 46

Die Himmelfahrt (Detail) vom Böcklinkreuz, Freiburg, Münster



Abb. 47

Madonna von der Stirnseite des Mauritiuschreins, St. Maurice im Wallis, Schatz der Kathedrale

festen Basis deutlich ablesbar ist, erheben sich schollenartige Formationen, die als Wolken gedeutet werden können, auf denen von links und rechts die Engel heranschreiten.

Die Engel lassen sich mit der Reliefplatte, die die Herabkunft des Heiligen Geistes auf dem Freiburger Böcklinkreuz zeigt, zusammensehen (Abb. 46). Namentlich der Apostel, der hier links neben Maria erscheint, ist stilistisch dem linken Engel des Marienmedaillons in Engelberg verwandt. Die überaus schlanke Gestalt, das vorgesetzte rechte Bein mit dem entsprechenden Faltenwurf ist hier wie dort ganz ähnlich. Die Freiburger Platte ist stark beschädigt, doch weist sie deutlicher noch in der Überlängtheit und »Körperlosigkeit« ihrer Figuren die stark byzantinische Komponente dieser Kunst auf. Geht man von der Madonna des Engelberger Medaillons aus und sucht ihren Meister in weiteren Bildwerken nachzuweisen, so wird man am ehesten in der Madonna am Schrein des hl. Mauritius in St. Maurice im Wallis seinem Stil wiederbegegnen⁸⁴ (Abb. 47). Die Madonna am Mauritius-Schrein ist

jedoch reicher, »plastischer«, die Gewandbehandlung differenzierter. Doch wie das Knie leicht abgewinkelt, das Obergewand diagonal zum Oberschenkel heraufgerafft wird, die Stellung des linken Knies, die Omega-Falte neben dem linken Fuß, das alles verbindet beide Werke eng miteinander. Man könnte sich vorstellen, daß die für Engelberg tätige Werkstatt späterhin auch für St. Maurice gearbeitet hat, als man dort daran ging, der romanischen Christusfigur der einen Stirnseite die frühgotische Madonna der anderen Giebelseite gegenüberzustellen⁸⁴.

Die Kleinheit des Formats, die unserem Medaillon eigen ist, verbindet es mit Werken der Sphragistik, die bereits auf eine lange Tradition in der Darstellung kleinfiguriger thronender Madonnenbilder zurückblicken konnte. Ein Schweizer Beispiel ist das Stiftsiegel von Einsiedeln, dessen Madonnenbild freilich ungleich stilisierter, »romanischer« ist als das Engelberger Relief. Es ließe sich aber auch auf das Siegel des Domstiftes zu Hildesheim aus dem Jahre 1213 verweisen⁸⁵. Innerhalb der Sphragistik steht die Goldbulle Friedrichs II. an der Berner Handfeste⁸⁶ dem Marienmedaillon am nächsten (Abb. 3). Angesichts des anderen Körpergefühls, der dünnen Gliedmaßen und des in manchem abweichenden Faltenwurfs im Berner Siegel verbietet es sich, hier den gleichen Meister zu sehen, doch erweist das Siegel in seiner feinen Durcharbeitung der Details, der Projektion einer an Darstellungen der Majestas Domini angelehnten, frontal thronenden Relieffigur in die Fläche, wo eine der stilistischen Voraussetzungen unseres Meisters zu suchen ist. Auf diesem Weg ließe sich bis zu antiken Gemmenschnitten zurückgehen, in denen Throntrabanten dem Herrscher assistieren oder Viktorien mit Siegesymbolen von links und rechts hinzutreten.

Daß auch die Buchmalerei den Typ der thronenden Madonna, wie er in Engelberg begegnet, gekannt hat, beweisen Mariendarstellungen und Engelsfiguren im Psalter des heiligen Ludwig⁸⁷. Dieser vermutlich gegen Ende des 12. Jahrhunderts in England gemalte Psalter, zu dessen Besitzern die Königin Ingeborg von Dänemark, die Frau Philipp-Augusts und späterhin wohl auch König Ludwig der Heilige gehörten, zeigt beispielsweise in der Madonna der Anbetung der Magier, dem Christus der Majestasdarstellung, den Engeln, die den Schöpfergott am ersten Schöpfungstag begleiten, dem Engel, der den aus dem Paradies vertriebenen Adam das Graben lehrt, hinsichtlich der Haltung, des Faltenwurfs,

der Gebärdensprache, der feinen Neigung des Rückens bei den Engeln ein dem Engelberger Medaillon verwandtes Formgefühl. Auch die ikonographisch seltene Darstellung der thronenden Madonna mit der Taube über dem Haupte läßt sich in Miniaturen nach Art von fol. 75 V im »Quinstiy von Winchester« (London, Brit. Mus. Ms. Titus DXXVII)⁸⁸ in englischer Buchmalerei nachweisen. In einer Miniatur, die im frühen 11. Jahrhundert in der Schule von Winchester (?) entstand, tragen Engel ein Clipeusfeld, in dem, von einer Mandorla gerahmt, Maria mit dem Kind auf dem linken Knie schwebt⁸⁹.

Das Madonnenmedaillon ist ohne die Kenntnis byzantinischer Vorbilder nicht denkbar. Ungefähr in der Periode des Konzils von Ephesus im Jahre 431 begegnet man erstmals autonomen Mariendarstellungen. Dabei lassen sich vornehmlich zwei Typen unterscheiden: Die thronende Maria, die Christus frontal auf dem Schoß hält, und die thronende Maria mit Christus auf dem linken Knie⁹⁰. Der letztere, in dessen Nachfolge das Engelberger Relief steht, ist nicht von jener strengen hieratischen Auffassung geprägt wie der erste Bildtyp. Man hat diesen zweiten als »thronende Hodegetria« bezeichnet und betrachtet einige Fresken in den Katakomben zu Rom (Petrus-, Marcellinus- und Domitilla-Katakombe) als seine Vorläufer. Hier ist der Typus im Zusammenhang mit der Anbetung der Magier bereits vorhanden. Wohl schon im 6. Jahrhundert ist er aus dem Osten in den Westen gelangt und kann hier, wie es das Beispiel unseres Kreuzes noch im 13. Jahrhundert zeigt, als Theotokos mit dem Kinde gleichsam das Christusbild ersetzen. Wie in frühchristlichen Apsidenprogrammen thront in Engelberg Maria als die Panagia über den Heiligen, die hier auf dem unteren Vertikalbalken des Kreuzes erscheinen.

Der Silberschild des oströmischen Konsuls und Magister Militum Aspar aus dem Jahre 434 im Florentiner Archäologischen Museum ist ein Beispiel für die profane spätantike Wurzel unseres Bildtyps. Es ist ein Silberrelief, dessen Mitte von einem Thronenden mit seinem Sohn gebildet wird, die eine Viktoria sowie ein Soldat flankieren (Abb. 48). Sehr viel deutlicher wird die Herkunft des von zwei Engeln begleiteten Madonnenbildes aus frühchristlichen Elfenbeinen. Vornehmlich sind es Elfenbeine des 6. Jahrhunderts – es sei auf das Stück der Berliner Staatlichen Museen, das Diptychon aus St. Lupicin der Pariser Nationalbibliothek und das Elfenbeindiptychon aus Etschmiadzin im archäologischen Mu-



Abb. 48
Missorium des Konsuls Aspar Ardabur, Florenz,
Archäol. Museum

seum von Erevan verwiesen⁹¹ (Abb. 49) in denen der Typ klarer erkennbar vor Augen steht. Auf allen diesen Zentraltafeln fünfteiliger Diptychen thront die Madonna mit leicht abgewinkeltem rechten Knie, das Kind auf dem linken Knie haltend, von zwei Engeln begleitet. Es besteht keine Klarheit über die genaue Herkunft des Typs. Strzygowski verweist auf die Ravennatische Kathedra und betont das syrische Element. Wulff nimmt zudem palästinensische Einflüsse an. Smith und Capps weisen auf Ägypten, während Weigand und Gombrich »Kleinasien« vorschlagen. Das Nachwirken dieses spätantiken Typs in Buchdeckeln des frühen und hohen Mittelalters läßt sich etwa im goldenen Buchdeckel des Aachener Domschatzes oder des Essener Theophanu-Bucheinbandes⁹² nachweisen.

Byzantinische Modellen hat man für das große Madonnenrelief des Museo Provinciale in Torcello benutzt, wo im Zentrum des Retabels mit Heiligen die Madonna mit dem Kind thront⁹³. Wie sehr sich hier über Jahrhunderte hinweg die geprägten Bildformeln gleichen und wie »fließend« die Übergänge zwischen den beiden Bildtypen sind, zeigt der Vergleich der Madonna aus Torcello aus dem 13. Jahrhundert mit dem wohl aus Aquileja stammenden Deckel der Silber-

büchse des 5. Jahrhunderts im Dom von Grado. In diesem, dem ersteren, »frontalen Typ« zugehörigen Relief erkennt man neben der noch antikisch weichen Verschleifung der Formen doch auch schon die beginnende Erstarrung zum Typ, wie er das Bild der Thronenden für Jahrhunderte bestimmen sollte. Ein besonders schönes Beispiel, wie die Elfenbeinkunst der karolingischen Epoche das überkommene Thema behandelt hat, zeigt der Buchdeckel Cod. Lat. 323 der Pariser Nationalbibliothek⁹⁴, der aus einer Zweigschule der Liuthard-Gruppe stammt. In symmetrischer Vorderansicht thront Maria, das Kind auf dem Schoß haltend (Abb. 50). Sie trägt die Pänula und ein lose umgeschlungenes Kopftuch. Hinter dem hohen eckigen Thron neigen sich ihr zwei Engel anbetend zu. Das Fortleben des Typs belegt die thronende Madonna,

Abb. 49
Fünfteiliges Elfenbeindiptychon aus Etschmiadzin,
Rückseite mit thronender Madonna,
Erewan (Armenien), Archäol. Museum



die in Echternach in der Mitte des 11. Jahrhunderts entstand und heute der Antwerpener Sammlung Mayer van den Bergh gehört⁹⁵. Die Zusammenstellung spätantiker und mittelalterlicher Vorstufen ließe sich beliebig erweitern. Dies würde unsere Vorstellung vom Engelberger Medaillon jedoch nicht bereichern⁹⁶.

Abschließend sei für die Engelsfiguren des Engelberger Reliefs auf zwei adorierende Engel eines Goldschmiedetriptychons des 8. bis 9. Jahrhunderts aus Mastvili hingewiesen⁹⁷. Sie gehörten zur Komposition einer Deesis, sind aus Silberblech getrieben und vergoldet. Anbetend beugen sie sich dem (verlorenen) Pantokrator zu. Ihre Fußstellung läßt erkennen, wie in späteren Darstellungen, die auf Reliefs dieser Art zurückgehen, die Beinhaltung als Schreitstellung mißverstanden wurde. Zu den Reliefs des Mastvilklosters gibt es eine Reihe von Parallelen aus anderen Kunstkreisen.

Voll ausgeprägt erscheint die Gruppe der von Engeln verehrten Theotokos in der oberitalienischen Goldschmiedekunst des ausgehenden 12. Jahrhunderts im Altarvorsatz des Domes zu Cividale del Friuli⁹⁸ (Abb. 51).

In der Großplastik des oberrheinisch-alemannischen Raumes wie auch der französischen Plastik lassen sich innerhalb der Madonnenskulpturen, soweit wir sehen, keine unmittelbar verwandten Stücke erkennen, vielmehr hat die romanische und spätromanische Kathedralplastik durchweg an den ersten Typ »Maria mit dem frontal thronenden Christus« angeknüpft.

Die vier Elemente

Neben dem Madonnenrelief bilden die vier quadratischen Platten mit den Darstellungen der vier Elemente den Hauptschmuck der Kreuzrückseite (T. XX bis XXIV). An den Stellen, die auf der Vorderseite des Kreuzes von den Medaillons mit den Evangelisten eingenommen werden, sind die Personifikationen von Feuer, Luft, Erde und Wasser angeordnet. Es sind menschliche Gestalten, die auf Tieren reiten. Diese entsprechen mit Ausnahme des Fisches den Symbolen der Evangelisten, dem Adler, Löwen und Rind. Im Relief Feld oberhalb Mariens beginnt der Zyklus mit der



Abb. 50
Elfenbein mit thronender Madonna,
Paris, Bibl. Nat.

Darstellung des Feuers (T. XX). Eine männliche Gestalt hält in der ausgestreckten Rechten die mit einem Gesicht versehene Sonnenscheibe, mit der Linken eine brennende Fackel. Das frontal auf den Betrachter gerichtete Haupt ist von einem Flammenkranz umgeben. Bis auf ein von den Oberschenkeln über die Lenden hinter dem Rücken zum linken Arm hochgezogene Tuch ist die Figur unbekleidet. Das rechte Bein ist über das linke gelegt. Der Jüngling sitzt rittlings auf einem Löwen, der die Vorderpranken zum Sprung erhoben hat, während die Hinterläufe in Schreitstellung verharren. Ein Zug, der das Tier wie aus zwei verschiedenen Vorlagen zusammengesetzt erscheinen läßt. Der Kopf des Tieres ist um 90 Grad gedreht und auf den Betrachter gewandt. Die Mähne wirkt zottelig, formal vereinfacht und heraldisch wie die gesamte »Vorderhälfte« des Tieres. Die Platte weist, vornehmlich im Gesicht des Jünglings, seinem Oberkörper sowie an der Hinterhand des Löwen starke Verdrückungen auf.

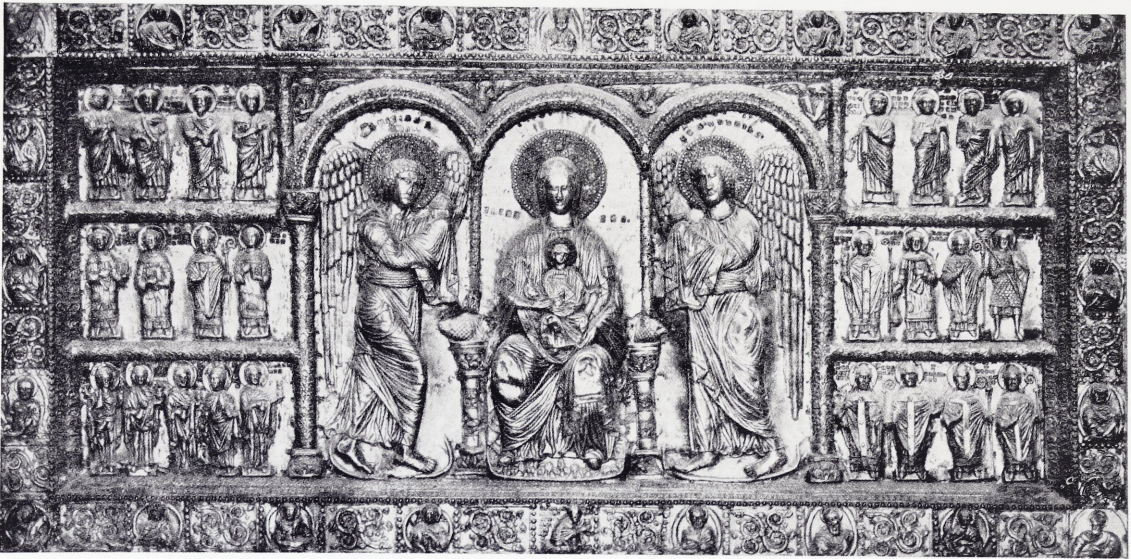


Abb. 51
Altarvorsatz, Cividale del Friuli, Dom

Die Darstellung der Luft (T. XXI) zeigt einen Vogel – der grob aufgenagelte Kopf ist ergänzt – mit geöffneten Schwingen, der sich auf einem Regenbogen niedergelassen hat. Ein Jüngling besteigt ihn wie ein Reittier. Dabei ist das linke Bein hoch angezogen, während das rechte abgewinkelt sich von der Fußplatte abdrückt. Auch hier ist als Bekleidung nur ein Lendenschurz gegeben. Der Jüngling hat die Arme ausgebreitet und hält mit der Rechten ein wolkenartiges Gebilde, während auf der Linken ein Raubvogel mit zum Flug geöffneten Flügeln sitzt. Das Gesicht des Jünglings ist leicht nach rechts gewandt, das Haupt von einem Flammenkranz umgeben. Der Oberkörper wird größtenteils durch den Kopf des Adlers verdeckt.

Es folgt die Personifikation der Erde (T. XXIII). Sie ist als Frau gebildet, die, auf einem Rind reitend, diesem sowie einer Schlange, die sie mit der ausgestreckten Linken hält, die nährenden Brüste darbietet. Mit der rechten Hand faßt sie nach der Wamme des Rindes, das den Kopf mit dem geöffneten Maul zur lebenspendenden Quelle emporreckt. Die Beine der Frau sind übereinandergeschlagen, der Unterkörper ist von einem Tuch bedeckt. Das Gesicht ist derb behandelt und zeigt älterliche Züge. Einige Pflanzen sowie ange deutete Gebirge charakterisieren den Hintergrund im Gegensatz zur Allegorie als die »reale« Erde. Auch die Personifikation des Wassers (T. XXIV) ist weiblich gebildet. Den Oberkörper frontal gegeben, die Beine in Seitenansicht, reitet sie auf

einem hechtartig anmutenden Fisch. Aus einer Amphora, die sie mit der Rechten hält, fließt das Wasser, das in Wellenbewegung die Hälfte des Bildgrundes füllt. Die Linke hält ein fischähnliches Wesen mit einem menschlich gebildeten Kopf. Auch hier besteht die Bekleidung der Frau nur in einem locker über die Beine und Lenden drapierten Tuch, das, zum rechten Arm emporgezogen, den Oberkörper frei läßt. Das linke Bein ist angewinkelt, während das rechte abgespreizt ist.

Die Darstellung der Elemente geht in die Antike zurück und ist in der griechischen Philosophie in der Lehre von den vier Elementen begründet⁹⁹. Aus der kosmologischen Frage nach dem Ursprung und der Substanz aller Dinge, wie das unveränderlich gedachte Sein mit der Erfahrung der ewigen Veränderung in Einklang zu bringen sei, entwickelte sich die Elementenlehre, so wie sie Empedokles in seiner Lehre von den vier Elementen vorgetragen hat. Die Pythagoreer verknüpften sie von Anfang an mit der Lehre von den Zahlenproportionen. Alle menschlichen und tierischen Körper sind durch Mischung und Austausch der Elemente entstanden. Vornehmlich über die Gnosis gelangte die Elementenlehre ins christliche Denken. Bei Origenes etwa findet sich die Auffassung, daß der Mensch als Mikrokosmos aus den vier Elementen gebildet sei, die in ihrer Auflösung durch den Tod mit dem Makrokosmos wiedervereinigt würden. Frey und Beer¹⁰⁰ haben gezeigt, daß die mittelalterlichen Ausbildungen der Ele-



Abb. 52
*Dionysos mit Gefolge von einem römischen
 Sarkophag, New York, Metropolitan Museum*

mentenlehre nur Kompilationen darstellen und kaum Neues bieten. Im Gegensatz zur Antike wurde ihr weder philosophisch-theologische noch mythologische Bedeutung zugebilligt. Man hielt vielmehr an der Überlieferung der Genesis fest und ordnete die Elemente dem Himmel und der Erde sowie der ganzen Schöpfung unter¹⁰¹. In karolingischer Zeit ist die Lehre von den Elementen erneut ins Bewußtsein getreten. Nun entstehen auch die ersten bildlichen Darstellungen des Mittelalters, in denen im Zuge der scholastischen Kosmologie die vier Evangelien, die vier Paradiesflüsse, die vier Himmelsrichtungen, die vier Jahreszeiten und die vier Kardinaltugenden in Analogie zu den vier Elementen gesetzt werden. Innerhalb der Darstellung der Elemente hat man drei Haupttypen unterschieden. Als primärer Typ gilt die Personifikation durch mythologische Figuren so, wie bei Empedokles, Zeus für das Feuer, Aidoneus für die Erde, Hera für die Luft und Nestis für das Wasser stehen. Solche Zuordnungen haben zur Geschlechtsbestimmung der Elemente geführt. Feuer und Luft sind wie in Engelberg meist männlich, Erde und Wasser weiblich dargestellt. Die Verbindung der Personifikationen mit der Darstellung von Tieren läßt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Man findet sie auf der Ara pacis¹⁰² des Augustus, deren Verkörperung von Erde, Luft und Wasser als wichtige Vorstufen für die Elemente-Ikonographie des Mittelalters gelten darf. Tellus oder Terra entwickelt sich aus der Gestalt der Gaea, die mit der-

jenigen der Zeres als der Leben gebärenden und nährenden Kraft verbunden wurde. Die Erde wird zur halbverhüllten, schwer hingelagerten Frau mit Früchten des Feldes, einem Lamm und einem widerkäuenden Rind. Luft und Wasser reiten auf Tieren, das Wasser auf einem Meerdrachen, die Luft auf einem Schwan. Segelartig blähen sich die Gewänder über ihren Häuptern¹⁰³. Ebenfalls ein Sarkophag mit der Prometheussage im Kapitolinischen Museum in Rom¹⁰⁴ zeigt in einer Darstellung des 2. Jahrhunderts die vier Elemente, die die Szene der Erschaffung des Menschen durch Prometheus flankieren. Auch formale Voraussetzungen zu den reitenden Elementdarstellungen des Engelberger Kreuzes finden sich in antiker Sarkophagplastik. Es sei auf den römischen Marmorsarkophag aus der Zeit um 225 nach Christus verwiesen, dessen Reliefschmuck Dionysos auf einem Panther reitend mit Gefolge und den vier Jahreszeiten zeigt (seit 1955 im Metropolitan Museum, New York, Abb. 52). Hier begegnen wir der für Engelberg so charakteristischen Figur des in sich gedrehten Reiters mit frontalem Oberkörper und seitlich gesehener Beinpartie. Hier finden wir den ausgestreckten Arm, das um Beine und Lenden drapierte, zum linken Arm hochgezogene Gewand. Es mag kein Zufall sein, daß gerade auf diesem römischen Jahreszeiteinsarkophag auch Ozeanus und Tellus erscheinen.

Vor der Betrachtung der Einzeldarstellungen der Elemente müssen wir uns einem Grenzgebiet der



Abb. 53
Helios von Ba'albek, Berlin,
ehem. Kaiser-Friedrich-Museum

Kunstgeschichte des Morgen- und Abendlandes zuwenden, wie es Ernst Herzberg in seiner Abhandlung über den Thron des Khosrô erschlossen hat¹⁰⁵. Sie läßt erkennen, wie vielschichtig die Darstellung der Elemente ist und aus wie vielen verschiedenartigen Quellen sich ihre Darstellung speist. Von seinen Beobachtungen ist für uns wichtig zu wissen, daß der Sonnennimbus von alters her in der persischen Kunst das Attribut des Mithras gewesen ist. Die sassanidische Kunst kannte den Typ der Quadriga der Sonne, so wie das griechische Motiv des Helioswagens, das schon im Epos des Homer vorkommt. Parallel hierzu tritt das Gespann der Selene. In einem Relief aus Ba'albek in Berlin erscheint über zwei Adlern, die die Flügel spreizen, die große Büste des Helios im Strahlennimbus (Abb. 53), eine Darstellung, die man für die Abbeviatur eines von Adlern gezogenen Sonnenwagens oder eine Hellenisierung des uralten Motivs der geflügelten Sonnenscheibe, des Sonnenvogels halten könnte. Wie fließend die Grenzen der Darstellung zwischen Elementen und Gestirnen sein kann, zeigt auch die Büste des Sonnengottes im Strahlennimbus auf einem dem Malachbel und den Göttern von Pal-

myra gewidmeten Altare des römischen Kapitولينischen Museums (Abb. 54). Dieses Beispiel aber weist schon in den Kreis der Apotheosen römischer Kaiser, von denen in Verbindung mit der Einzeldarstellung der »Luft« des Engelberger Kreuzes noch zu sprechen sein wird. Das nachantike Fortleben des Helioswagenmotivs läßt sich auf altchristlichen Sarkophagen, vor allem aber im Christus-Helios-Mosaik in den Vatikanischen Grotten deutlich verfolgen.

Eine weitere, ikonographisch nah verwandte Darstellung ist die »Himmelfahrt Alexanders«, wie sie im mittelalterlichen Alexanderroman beschrieben und in der Kreuzfahrerzeit als geschichtliche Wahrheit empfunden wurde. Als Quelle zeigt Herzberg die babylonische Etanalegende auf. Der Adler hat am Anfang seine Flügel verloren, zu Ende trägt er Etana zum Himmel empor, nachdem er durch ihn seine Flügel wieder erhalten hat. Von hier läßt sich eine Verbindung zur griechischen Ganymedsage herstellen, die wohl auch ursprünglich in Kleinasien beheimatet ist. Erst im 4. Jahrhundert v. Chr. lassen sich in

Abb. 54
Altar des Malachbel von Palmyra, Rom,
Kapitolinisches Museum





Abb. 55
Sonne und Löwe, Tigrisbrücke von Djazirat

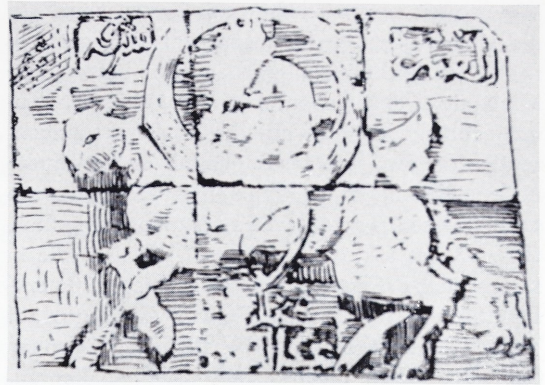


Abb. 56
Mond und Stier, Tigrisbrücke von Djazirat

Griechenland Darstellungen der Entführung durch den Adler nachweisen. Als Sternbild erscheint Ganymed als Jünglingsfigur mit einem Stern über dem Haupt und einer Hydria.

Einen besonders wichtigen Hinweis auf die Genese der Engelberger Elementedarstellung bietet die islamische Kunst und ihre aus antropomorphen bzw. zoomorphen und aus symbolischen Elementen gebildeten astrologischen Darstellungen. So etwa sind auf acht großen Reliefs der Tigrisbrücke von Djazirat ibn Omar Saturn mit der Waage, Jupiter mit dem Krebs, Mars mit dem Steinbock, die Sonne mit dem Löwen, Venus mit den Fischen, Merkur mit der Jungfrau, der Mond mit dem Rind und eine achte ungedeutete Figur mit dem Schützen dargestellt. Diese Zusammenstellung der Planeten und Tierkreiszeichen ist die den Astrologen als exaltatio bekannte und fußt auf uraltem babylonischem Gut.

Für unsere Betrachtung ist vor allem die Sonne mit dem Löwen von Wichtigkeit (Abb. 55). Das Tier ist im Profil nach links gegeben, während der Kopf en face dargestellt ist. Der Schweif ist um das rechte Hinterbein geschlungen, die rechte Vordertatze erhoben. Auf seinem Rücken ruht der Strahlenkranz der Sonne und in diesem Kreis, ihn mit erhobenen Händen haltend, der Oberkörper der männlichen Figur der Sonne. In der rechten oberen Ecke liest man die Worte »al shamsu shara-fa«, während in der linken oberen Ecke das Wort »al-asada« erscheint. Beim Mondrelief (Abb. 56) schreitet der Stier von rechts nach links. Auf seinem Rücken trägt er die Mondsichel, die sich zum Kreise schließt. Leider läßt die Abbildung nicht erkennen, ob ein Reiter sie im Schoße hält, oder ob nur in ihrem inneren exzentrischen Kreis,

wie bei der Sonne, die Halbfigur des Mondes erscheint. Das Wort al-quamru steht rechts, shara-fahu al-thauru links im Feld. Aufgrund der Naskhi-schrift datiert Herzberg die Reliefs nicht lange nach 600 H., das wäre also um ca. 1200 n. Ch., frühestens jedoch um 550 H., also um 1150 n. Chr.

Abb. 57
Die vier Elemente aus einer Handschrift mit astrologischen Texten, Wien, Nationalbibliothek



Wir müssen es uns an dieser Stelle versagen, auf die vielfältigen Darstellungen der Elemente in früh- und hochmittelalterlichen Elfenbeinen und Miniaturen einzugehen, können in diesem Zusammenhang lediglich auf die in der Grundkonzeption den Engelberger Darstellungen verwandte Federzeichnung in einer Sammelhandschrift von astrologischen Texten (Wien, Nationalbibliothek, Cod. 12 600, fol. 30) hinweisen (Abb. 57), die in Regensburg-Prüfening um 1210 bis 1220 entstand. Auch hier reiten die vier Elemente auf Tieren, die zum Teil jedoch halbantropomorphen Charakter haben. »Terra« besteigt einen Kentauren und reicht ihm die Brust, »Aqua« reitet im Gegensatz zu Engelberg auf einem Greifen, der hinwiederum im Hortus deliciarum der Begleiter der »Luft« ist. Hier liegen offenkundige Mißverständnisse des Kopisten vor¹⁰⁶.

Sucht man innerhalb des Kunstkreises, dem Engelberg zuzurechnen ist, nach der Darstellung der vier Elemente, so wird man sie in der vor 1235 entstandenen Querhausrose der Kathedrale von Lausanne finden. Sie sind dort einem riesigen kosmologischen Weltgedicht eingebunden, das E. J. Beer rekonstruiert hat¹⁰⁷. Danach hat man sich für das Zentrum der Rose die Personifikation von Annus, umgeben von Sol und Luna, Lux und Tenebrae »als eigentliche Grundlage des menschlichen Lebens« vorzustellen. Darumherum in Gruppen die Jahreszeiten mit den zugehörigen Monaten. Eingeschlossen vom Zodiakus, den Wahrsagekünsten sowie Sol und Luna erscheinen in Dreiviertelkreisen Aer, Ignis, Aqua und Terra. Endlich ordnen sich noch die vier Paradiesflüsse, umgeben von den Ungeheuern vom Rande der Welt, sowie die acht Winde der Windrose der Lausanner Kosmologie ein.

In der Ableitung der Lausanner Elementdarstellung wird auf den Teller von Parabiago¹⁰⁸, eine Silberschale des 4. Jahrhunderts, verwiesen, in dessen Reliefdarstellungen das kosmische Geschehen in der Vereinigung Kybeles, der Magna Mater, der phrygischen, auch Ceres genannten Muttergöttin mit Attis, dem auserwählten Mittler zwischen Gottheit und Mensch, anschaulich gemacht wird. Neues Leben entquillt diesem Bunde. Es sind die Elemente, die Jahreszeiten (Sol mit Ignis, Luna mit Aer identisch), die bei diesem kosmischen Vorgang zugegen sind (Abb. 58).

In der Engelberger Darstellung tritt »zu der bisher in Ruhe verharrenden Gruppe eine zweite, aktive; die Elemente besteigen Tiere, die Erde das Rind, die Luft den Adler, das Wasser den

Fisch, das Feuer den Löwen, die ihnen als Reittier und Symbol zugleich dienen. Läßt sich diese Erscheinungsform der Elemente auch erst im 12. Jahrhundert nachweisen, so beruht sie vermutlich auf einem antiken, vielleicht sogar orientalischen Prototyp«¹⁰⁹.

Die Elementdarstellungen in Lausanne weisen keine unmittelbaren Berührungspunkte zu den Engelberger Reliefs auf, hier wie dort jedoch bedient sich die Kunst der Personifikation der Elemente, um »im Sinne der Theologie die umfassende Größe Gottes zu veranschaulichen«.



Abb. 58
Silberteller aus Parabiago, Mailand,
Museo Archeologico

Die Erde

In der Betrachtung der Einzelreliefs beginnen wir nicht mit dem über dem Marienmedaillon befindlichen »Feuer«, sondern mit der »Erde« (T. XXIII), da sie es ist, die, angedeutet durch ihr Erscheinen am unteren Kreuzbalken, den Wurzelgrund darstellt, die mütterliche Erde, aus der das Kreuz, der Baum des Lebens, emporwächst. Man kennt die Darstellung der Terra als einer auf dem Tier reitenden Gestalt bereits in der Spätantike. Byzantinische Vorbilder lieferten das Vorbild für die auf dem Rücken eines vierfüßigen Tieres reitende »Erde«¹¹⁰. Erstmals läßt sich im 9. Jahrhundert die ein Tier oder einen Menschen säugende Erde nachweisen. Um 1000 begegnet man auch anderen Tieren, nicht nur der Schlange als Erdattribut. Unter ihnen erscheint



Abb. 59
*Europa auf dem Stier, Aachen,
Suermondt-Museum*

am häufigsten das Rind, so wie wir es vom Engelberger Relief kennen. Das frühe und hohe Mittelalter hat die Erddarstellung gerne in Bezug zum thronenden Christus gebracht. Liturgische Texte haben vermutlich das Urbild der karolingischen Kreuzigungsdarstellungen geliefert, in denen die Erdpersonifikation vorkommt. So heißt es in der während der Adoratio crucis gesungenen Hymne »Pange lingua« des Venantius: durch das Blut des Gekreuzigten werden »terra, pontus, astra, mundus« reingewaschen¹¹¹. Die Erde erscheint hier als sitzende Frau mit entblößtem Oberkörper und den Attributen von Füllhorn und Schlange, dem antiken Symboltier der Ceres. Die an der Brust der Erde saugende Schlange ist hier als Reflex von 1. Mos. 3,14 zu verstehen, wo der Schlange geflucht wird, sie solle lebenslang »Erde essen«. In unserem Zusammenhang bringt die ottonische Kunst eine wichtige Neuerung, indem sie die Personifikation kosmischer Begriffe auf Kreuzigungsbildern mit dem Zyklus der vier Elemente koordiniert und dabei Sonne und Mond mit Feuer und Luft in Verbindung bringt. Land und Meer werden in Erde und Wasser umgedeutet. So entwickelt sich die für Engelberg so wichtige Viererreihe der Elemente, die nun ins eins gesetzt werden mit der Darstellung von Himmel und Erde¹¹². Es werden nunmehr, wie es Engelberg zeigt, die Attribute der Erde weniger als Hinweis auf den Sündenfall begriffen, als vielmehr im Sinne von Fruchtbarkeitssymbolen verstanden, wie es Pflan-

zen- und Baumdarstellungen beweisen. Man hat geradezu davon gesprochen, daß der Prozeß der Angleichung von Darstellungen der Erde gleich Land und Element Erde im Engelberger Reliquienkreuz einen gewissen Abschluß fand, als die formale Koordination der Erdwiedergabe mit denen der übrigen Elemente-Personifikationen gelungen war. Dagegen argumentiert Wirth¹¹³: »Alle reiten auf einem Tier; die Möglichkeit, in Wasser und Erde auch Land und Meer dargestellt zu sehen, ist dadurch aufgehoben, daß den Oceanus eine weibliche Personifikation des Wassers abgelöst hat; das Motiv der an den Brüsten der Erde saugenden, Erde essenden Schlange ist dadurch seiner sinnfälligen heilsgeschichtlichen Bedeutung entkleidet, daß die Erde gleichzeitig eine Kuh säugt«.

Die auf dem Rücken eines Tieres hingelagerte Erdpersonifikation ist vielleicht unter Benutzung von Bildvorlagen, die Europa auf dem Stier wiedergeben (Abb. 59), entstanden. Auch könnte die Darstellung des Mithrasopfers Züge beigesteuert haben.

Man denkt an das berühmte Kapitell in Monreale (Abb. 60) am Kreuzgang des Domes Santa Maria

Abb. 60
*Kapitell mit Mithrasdarstellung,
Monreale, Kreuzgang*



la Nuova, das, in der Tradition der campanischen Bildhauerkunst stehend, auch das antike Bildthema im mittelalterlichen Sinne frei um- und nachbildet¹⁴⁴. Es ist dieses Mithraskapitel ein Beispiel mittelalterlicher Antikenrezeption in vorstaufischer Zeit. Hier begegnen wir dem Jupiteradler mit dem kleinen Ganymed, »antiken« Kentauren, Sirenen, Adlerweibchen, Dornauszieher usf., alles Motive, die, wie auch das Mitrasopfer, eindeutig heidnischen Ursprungs sind und nicht christlich interpretiert werden können¹⁴⁵.

Offensichtlich ist das Engelberger Relief keine homogene Bilderfindung, vielmehr ist die Sitzfigur einem anderen Zusammenhang entlehnt und

mit dem Rind zu einer neuen Gruppe verschmolzen. Ähnliche Sitzfiguren der Erde kommen in früh- und hochmittelalterlichen Elfenbeinen nach Art der Erddarstellung vom Elfenbein im Buchdeckel der Bodleian Library in Oxford¹⁴⁶ vor. Bei diesem in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Lüttich entstandenen Elfenbein setzt der in der Mandorla auf dem Regenbogen thronende Christus die Füße auf Erde und Meer. Auch das Tongerner Museum¹⁴⁷ der Basilika Notre Dame bewahrt ein Kreuzigungselfenbein aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts (Abb. 61). Im Gegensinne entspricht hier die Terra-Darstellung dem Oxforder Relief. Die Haltung des linken bzw. rechten Armes ist in Oxford und Tongern durch das Halten eines Pflanzensymbols motiviert. Man möchte glauben, daß auch das Vorbild der Engelberger Sitzfigur möglicherweise mit der Rechten ein solches Pflanzensymbol umfaßt hat. Ein doppelseitiges Mithrasrelief im Dieburger Heimatmuseum zeigt im Mittelfeld der Vorderseite Mithras als reitenden Bogenschützen. In den quadratischen Feldern des Rahmenwerkes finden sich Szenen der mithräischen Mythologie. Die Rückseite zeigt die Übergabe des Sonnenwagens an Phaeton. Offenbar hat eine römische toreutische Arbeit als Vorbild gedient. In der von vorn gegebenen lagernden weiblichen Figur der Vorderseite könnte man sich einen Reflex des antiken Vorbildes der hingelagerten Frau, wie sie noch in der Terra-Personifikation des Engelberger Kreuzes wiederkehrt, vorstellen¹⁴⁸. Das formale Fortleben des Rindes, wie der Goldschmied des Engelberger Reliefs es geschaffen hat, läßt sich im Lukas-Stier des Freiburger Scheibenkreuzes der Zeit um 1270 nachweisen¹⁴⁹. Die oberitalienische Plastik hat gegen Anfang des 2. Viertels des 13. Jahrhunderts in freier Variation die Kombination eines mit überkreuzten Beinen auf einem Rinde sitzenden Menschen in den Reliefs vom inneren Bogen des Mittelportals des Markusdomes in Venedig neu formuliert. Eine genaue Deutung dieser Figuren konnte bisher nicht gegeben werden¹⁵⁰. Soweit wir sehen, hat die französische Kathedralplastik in der Darstellung der Elemente bei der Terra nicht auf den Typ des auf einem Rind reitenden Menschen zurückgegriffen. Wenngleich stark zerstört, läßt das Terra-Relief vom Mittelportal der Kathedrale in Sens doch erkennen, daß es sich hier um die Gestalt einer Thronenden gehandelt hat, wogegen Mare als auf einem Delphin reitend, in der Hand ein Ruder haltend, der Darstellung des Straßburger Adelog-Sarkophages nicht unähnlich dargestellt wird.

Abb. 61

Darstellung der Kreuzigung mit Terra und Mare, Elfenbein, Tongern, Schatz der Basilika





Abb. 62
*Didrachme von Tarantos in Kalabrien
mit Delphinreiter*

Das Wasser

Die Personifikation des Wassers (T. XXIV), wie sie oben beschrieben wurde, ist in dieser Form auch antiken Ursprungs. Schon antike Münzbilder des 5. und 4. Jahrhunderts zeigen einen auf einem Delphin reitenden Jüngling. Besonders schön ins Rund der Münze eingefügt ist der Delphinreiter der Didrachme von Tarantos in Calabrien aus der Zeit um 380 v. Chr. (Abb. 62). Während sich die Engelberger Darstellung jedoch nicht unmittelbar auf solche antiken Vorbilder zurückführen läßt, zeigt die Darstellung der Wasserpersönifikation (Abb. 63) an der Pariser Notre Dame die direkte Einwirkung des antiken Delphinreiters auf die mittelalterliche Elementedarstellung¹²¹.

Abb. 63
*Elementedarstellung des Wassers,
Paris, Notre Dame*



Abb. 64
*Nymphe auf Seelöwen mit Amor und Delphinen,
Turin, Gall. Sabauda*



Abb. 65
*Silberschrein des Ehepaars Secundus und
Proiecta (Vorderansicht), London, Brit. Museum*

Der Sarkophag des Adelog der Straßburger St. Thomaskirche zeigt gleichfalls den auf einem Delphin reitenden Jüngling. In Engelberg ist die Gestalt, wie oben dargetan, zur weiblichen Personifikation umgedeutet und findet formale Entsprechungen in Nereiden-Medaillons des 3. Jahrhunderts v. Chr. Hier begegnen weibliche Meeressgottheiten auf Seeungeheuern nach Art von Löwen mit Fischschwänzen, wie etwa in dem Exemplar der Turiner Galerie Sabauda¹²² (Abb. 64). Dem Engelberger Typ nahestehend ist dann schon die auf einer Muschel sitzende und ihr Haar ordnende Venus vom Deckelrelief des Silberschreins von Projecta vom römischen Esquilin

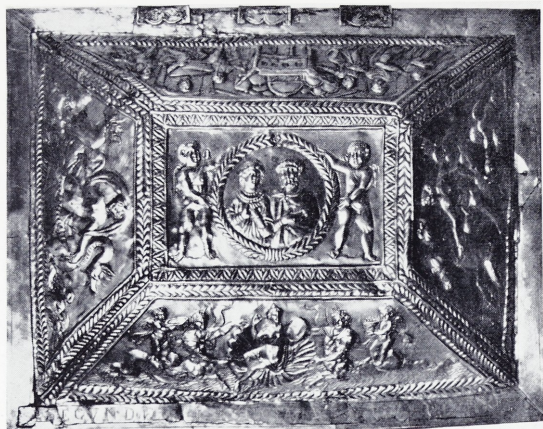


Abb. 66
Silberschrein des Ehepaars Secundus und Proiecta (Aufsicht)

(Brit. Mus.) aus der Spätzeit des 4. Jahrhunderts¹²³ (Abb. 65, 66). Innerhalb des Göttermosaiks von Bosceaz (Waadt) verweisen wir auf die Medaillons mit den Meeresgöttern¹²⁴. Reflexe solcher antiker Darstellungen bieten dann etwa die Chorfresken von Tramin in Südtirol aus dem frühen 13. Jahrhundert¹²⁵. In dem fischähnlichen Wesen mit menschlichem Kopf, das die Wasserpersonifikation in der Linken hält, hat man eine im Mittelalter häufig mit einer Sirene verwechselte Nereide zu sehen. Statt des Gefieders und der Klauenfüße der Sirene erscheint hier der Fischleib, wie es schon im *Liber monstrorum* (I. 7) vom Ende des 6. Jahrhunderts beschrieben wird¹²⁶. Diese Umwandlung wurde dadurch erleichtert, daß der griechische Physiologus die Sirenen als im Meere lebend beschreibt¹²⁷.

Die Luft

Die »Luft« (T. XXI) zeigt vielleicht die stärksten antiken Anklänge innerhalb unseres Zyklus. Der auf dem Adler reitende Jüngling erinnert an die Darstellung des vom Adler des Zeus entführten Ganymed. Daß man schon im Altertum den gen Himmel entführten Ganymed zum Symbol der Himmelfahrt der Seele umdeutet, zeigt die häufige Darstellung der Gruppe auf Grabdenkmälern¹²⁸. Die Ganymed-Darstellung ist eine der Wurzeln römischer Apotheosendarstellungen, die einen Herrscher gleichsam als den neuen Ganymed, den Liebling der Götter, vom Adler empor-

gehoben, zeigen. Besonders eindrucksvoll ist das Beispiel der Apotheose des Germanikus (Abb. 67) in der Kamee des Pariser Cabinet des Médailles. Der Herrscher hält den Lituus und ein doppeltes Füllhorn; der Adler hat mit der einen Klaue eine Krone, mit der anderen einen Palmzweig umfaßt. Eine Viktoria schickt sich an, das Haupt des Herrschers mit dem Lorbeerkranz zu bekronen. Münzen und Denkmäler zeigen die Kaiserapotheose als die Zeremonie der Consecratio. Die Pariser Kamee wurde nach ihrer christlichen »Umtaufe« bis zum Ende des 17. Jahrhunderts als Darstellung des Evangelisten Johannes im Schatz des Klosters Saint-Evil in Toul aufbewahrt, jedoch hat schon Montfaucon ihn als Germanicus erkannt¹²⁹. Sodann wäre auf das verwandte Relief am Titusbogen auf dem römischen Forum zu verweisen. Auch hier zeigt die apotheotische Verklärung des Kaisers diesen auf dem Adler reitend. Ein antikes Ganymedrelief scheint bei der Engelberger Relieffigur wie bei den römischen Herrscherapotheosen vorbildhaft gewirkt zu haben. Die Figur mit dem hochgehobenen linken und dem weitabgespreizten rechten Bein findet sich bei einer Jünglingsfigur wieder, die an einer Ciboriencuppa in The Cloisters, New York (Limoges, um 1200) vorkommt¹³⁰. Auch die Kathedralplastik kennt verwandte Skulpturen, so die eigenartige, in ihrer Bedeutung nicht genau zu charakterisierende, sitzende Gestalt (Abb. 63) auf dem Relief der Pariser Notre Dame, das der Darstellung des

Abb. 67
Apotheose des Germanicus,
Paris, Cabinet des Médailles



Wassers vorbehalten ist¹³¹. Auch Johannesdarstellungen, die den Evangelisten auf seinem Symboltier reitend zeigen, kommen vor. Sie mögen auf ähnliche Bildvorstellungen spätantiker Art zurückgehen¹³².

Einzelheiten des Luftreliefs in Engelberg lassen sich in Siegelbildern und Gemmenschnitten der staufischen Zeit nachweisen. So der Vogel mit den geöffneten Flügeln, den der Jüngling auf der linken Faust trägt. Er kommt ähnlich in der Darstellung Karls des Großen mit seinen Getreuen in einem Relief am Aachener Karlsschrein vor. Hier bildet der Adler die Bekrönung eines Zeltes, in dem Gefolgsleute den Herrscher zum Kampfe rüsten¹³³. Im übrigen jedoch wird man gerade bei diesem Relief ein unmittelbares antikes Vorbild annehmen dürfen, von dessen Aussehen wir keine Vorstellung mehr haben.

Das Feuer

Auch in der Elementedarstellung des Feuers (T. XX) in Engelberg sind antike Vorbilder anzunehmen. Es wurde bereits auf den Pantherreiter am Sarkophag mit Darstellungen aus dem Mythos des Dionysos (vgl. S. 45) hingewiesen. Ebenfalls kennt das Kölner Dionysos-Mosaik den auf einem Löwen reitenden Eros (um 160 n. Chr.). Der Löwe ist zudem als Feuersymbol des Mithraskultes bekannt. Auch sind wir ihm in der islamischen Kunst im Relief an der Brücke von Djazirat ibn Omar als Reittier der Sonnenpersonifikation (vgl. S. 47) schon begegnet.

Die Darstellung der Elemente in Verbindung mit dem Kruzifix

Schon Irenäus hat im 2. Jahrhundert in seinem fünfbandigen Werk den Kreuzestod, das Kreuz als den Mittelpunkt des heilenden Geschehens bezeichnet, das zugleich das ganze kosmische Geschehen umgreift. So heißt es bei Irenäus in seiner »Darstellung der apostolischen Verkündigung«: »Er, der durch den Kreuzesgehorsam den alten Ungehorsam tilgte, ist selber der Logos des Allmächtigen Gottes, der in unsichtbarer Gegenwart uns alle zumal durchdringt, und deshalb umfaßt er alle Welt, ihre Breite und Länge, ihre Höhe und Tiefe . . . Denn seine Wirkung sollte

es an den sichtbaren Dingen und in sichtbarer Gestalt zeigen, daß er derjenige ist, welcher die Höhen, das ist den Himmel erhellt, der hinreichend in die Tiefen, an die Grundfesten der Erde, der die Flächen ausbreitet vom Morgen bis zum Abend und von Norden und Süden die Weiten leitet, der alles Zerstreute von überall her zusammenruft zur Erkenntnis des Vaters¹³⁴«. Hier ist das Paulinische Wort »was es ist um die Breite und Länge, die Höhe und Tiefe der Liebe Christi« (Eph. 3,18) mit dem Kreuzgeschehen verbunden und das Zeichen des Kreuzes mit seinen beiden quer zueinander stehenden Balken im Sinne der Länge und Breite, der Höhe und Tiefe des Kosmos und seiner vier Richtungen begriffen worden¹³⁵. Golgatha erschien als der Mittelpunkt der ganzen Welt, so wie es Kyrillos, Bischof von Jerusalem (gest. 386) gepredigt hatte: »Ausgespannt hat Gott am Kreuz seine Hände, um die Grenzen der Oikumene zu umarmen, und darum ist dieser Berg Golgatha Angelpunkt der Welt«¹³⁶.

Heilige und Stifter

Häufig erscheinen auf Kreuzigungsdarstellungen Bilder der Heiligen. A. Frolov hat eine Reihe von Beispielen zusammengestellt¹³⁷. Wie in Engelberg sind es in der Regel die besonderen Patrone der Kirche oder des Klosters, für die das Kreuz entstanden ist. In Engelberg erscheint links von Maria der heilige Petrus (T. XXV). Wie der auf der anderen Seite wiedergegebene St. Theodorus (T. XXVI) handelt es sich um Halbfiguren. Petrus trägt Toga und Pallium. Die Linke hat er wie im Redegestus erhoben, in der Rechten hält er einen langen Schlüssel. Der heilige Theodor ist bischöflich gewandet mit Mitra bicornis, Casel und dem Pallium archiepiscopale. Die Linke ist erhoben, die Rechte umfaßt den Krummstab. Theodor war der erste Bischof von Wallis zur Zeit der Erhebung der Thebäer. Die Engelberger aber stammen aus dem Wallis. Im Gegensatz zu den meisten übrigen Köpfen der Rückseite haben die im Profil wohl etwas flacher gebildeten des Petrus und des Theodor weniger gelitten. Ihre in Dreiviertelansicht gegebenen Köpfe lassen, vornehmlich bei Theodorus, eine feine Durchmodellierung und Charakterisierung erkennen. Die Köpfe der auf dem Längs-

balken unterhalb Mariens angeordneten Standfiguren der hll. Nikolaus und Leonhard (T. XXVII u. XXVIII) sind durch Beschädigungen und Verdrückungen so entstellt, daß Aussagen über ihr einstiges Aussehen kaum mehr möglich sind. St. Nikolaus ist als Bischof gekennzeichnet. Er trägt über der Dalmatica eine Glockenkasel, darüber das Pallium archiepiscopale. Manibus velatis hält er in der Linken ein Buch, mit der Rechten den Bischofsstab. Um die Starrheit, wie sie die Darstellung frontaler Figuren mit sich bringt, zu vermeiden, hat der Künstler die Kasel in schönen Rundfalten drapiert, die durch die Beuge des rechten Armes und die Gebärde des Buchhaltens mit der Linken motiviert werden. St. Leonhard ist als Abt charakterisiert, der über dem Cucullum einen pluvialeartigen, vor der Brust von einer Agraffe gehaltenen Mantel trägt. Die linke Hand ist erhoben, in der verhüllten Rechten hält der Heilige ein Buch. Die Namen der Heiligen sind in erhöhten Majuskeln aus dem Untergrund herausgetrieben, wogegen die Inschrift, die sich um das Bild des Stifters herumzieht »Memento me Deus Henricus peccator« nur eingraviert ist und dabei sowohl im Schrifttyp wie in der Anbringung einen seltsam unbeholfenen Eindruck macht. Die Figur des Stifterabtes (T. XXIX) ist knieend gegeben. Der Kopf der Profilfigur ist soweit nach rechts gedreht, daß eine Dreiviertelansicht entsteht. Er ist von gedrunghenen Proportionen und hat eine niedrige Stirn, reiches, hinter die Ohren zurückgenommenes Haar, weitgeöffnete Augen, große wulstige Nase und fleischiges Kinn. Das Obergewand mit der Kapuze ist geschlitzt und durch Stoffzungen zusammengehalten. Die rechte, leicht erhobene Hand umfaßt den Abtstab, die Linke greift das Spruchband mit dem Beginn des oben zitierten Textes. Dabei kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß dieses Spruchband ursprünglich nicht für den heute auf ihm zu lesenden Text bestimmt gewesen ist, denn einmal steht die qualitativ mangelhafte Schrift im Gegensatz zu der feinen Durcharbeitung der übrigen Details, zum andern bricht sie unvermittelt hinter dem Wort »Deus« ab. Wie auch den beiden stehenden Heiligenfiguren ist dem Stifterabt die Gedrunghenheit der Proportionen eigentümlich. Unmittelbar Vergleichbares läßt sich nicht nachweisen, doch kennt die byzantinische Kunst zahlreiche Frontalreliefs – wir erinnern an die byzantinische Silberkapsel aus dem 12. Jahrhundert im Halberstädter Dom¹³⁸ – an die man in Engelberg anknüpfen konnte. Vornehmlich in Mailand als der christ-



Abb. 68
Stucco-Relief vom Ziborium in San Ambrogio,
Mailand

lichen Hauptstadt der westlichen Hälfte des römischen Imperiums hat es eine ununterbrochene Tradition gegeben. Von Mailändischer Großplastik aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts sei nur an das Stucco-Relief vom Ziborium in San Ambrogio erinnert¹³⁹ (Abb. 68). Unter den Werken der Goldschmiedekunst eignen sich am ehesten die Reliefs vom Retabel aus dem Dom zu Cividale del Friuli aus dem Jahre 1185 zum Vergleich¹⁴⁰ (Abb. 51). Vornehmlich ähnelt der Engelberger Nikolaus den Bischofsreliefs von Cividale del Friuli. Dort erscheint auch im Rahmenrelief unter der Madonna die Gestalt eines Knieenden, die auf die Figur des Engelberger Stifterabtes vorausweist.

Das Ornament

Die Vorderseite des Engelberger Kreuzes ist mit einer Filigranleiste (T. XXX) umgezogen, auf der in gleichmäßigen Abständen Edelsteine in meist moderner Fassung und neuzeitlichem Schliff angeordnet sind. Die Rahmung ist nicht durchgehend gearbeitet, sondern besteht aus Einzelstücken, deren jedes von einem gekordelten Stab gerahmt ist. Das Sichtbarwerden von Nagel Spuren unter den Filigranleisten deutet auf eine ursprünglich andere Anordnung der Einzellemente. Ihre stilistische Eigenart, die sie mit dem Zwickelfiligran der Quadrate der Evangelistenmedaillons gemeinsam haben, spricht für eine Entstehung in der Zeit kurz vor der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert. Ähnlichen Filigrandekor weist ein Kästchen auf, das sich in

der Sammlung Albert von Oppenheim befand und dessen heutiger Verbleib dem Verfasser nicht bekannt ist (Abb. 69). Die Platten, die es umkleiden, sind von Filigranranken belebt, die, obgleich größer in ihren Windungen, eine ganz ähnliche Kurvatur beschreiben¹⁴¹. Am gleichen Schreinchen kehren die Ornamente des Stanzblechs wieder, das als Zierleiste (T. XXX) die Bildfelder der Rückseite unseres Kreuzes sowie dessen Seitenflächen umzieht. Die Ornamentleisten machen einen vergleichsweise altertümlichen Eindruck und entsprechen der stilistischen Situation, wie sie durch das Reliquiar des hl. Candidus Valentin und Monulfus aus der Servatiuskirche in Maastricht (Brüssel, Musée Cinquantenaire) vertreten wird. Das Brüsseler Reliquiar entstand um 1165¹⁴². Ein verwandtes Stanzornament weist der Buchdeckel von MS 14 970 im Damenstift Notre Dame von Namur auf¹⁴³. Auch hier begegnet man auf den zum äußeren Rahmen überleitenden Schrägflächen dem gestanzten Blatt- und Blütenornament in C-förmigen Ranken. Der Buchdeckel ist in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu datieren. Wohl in der gleichen Werkstatt entstand der Rahmen des Evangelieneinbandes in der John Rylands Library zu Manchester¹⁴⁴. Zu vergleichen wäre auch das Ornament am Cod. lat. 1184 der Pariser Arsenalbibliothek¹⁴⁵. Nach allen diesen vorwiegend mosanen Beispielen ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß es sich bei den Stanzornamenten um rhein-maasländischen »Import« handelt. Ein später Nachklang und die Überführung der abstrakten C-Volute in organisches Blattwerk findet sich im berühmten Skizzenbuch des Villard de Honnecourt.

Das Filigran der Vorderseite läßt sich außerdem mit der Filigranzier des Weingartener Berthold-Missales aus dem frühen 13. Jahrhundert ver-

gleichen¹⁴⁶. Nahestehend auch die Filigranzier des Evangeliars des Matthäus und Markus aus Goslar und Halberstadt, das in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Sachsen entstand¹⁴⁷.

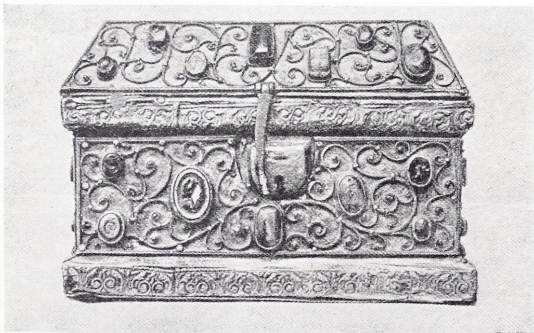
Die reiche Verwendung von Filigran und edlen Steinen stellt das Kreuz in die Tradition der früh- und hochmittelalterlichen Crux gemmata. Zwar sind die Zierleisten in die Randzonen verbannt, um dem Bild des Gekreuzigten auf den Mittelflächen Platz zu machen, doch halten sie die Erinnerung an das konstantinische Siegeszeichen lebendig, wie es nach der Überlieferung Konstantin der Große an der gleichen Stelle aufpflanzen ließ, an der das Kreuz Christi gestanden haben soll (vgl. das zwischen 384 und 397 entstandene Apsismosaik von Sta. Pudentiana/Rom). Damit reiht sich das Engelberger Kreuz einer fast neunhundertjährigen Tradition ein und weist gleicherweise auf den sich nun stärker und stärker durchsetzenden Typ des Kreuzes hin, bei dem das Leiden Christi vergegenwärtigt werden soll.

Das Engelberger Kreuz, Verwandtes und Nachfolge

Ein dem Engelberger Kreuz unmittelbar verwandtes Stück läßt sich nicht nachweisen. Das Kreuz von Niedermünster (vgl. S. 15) könnte dem Engelberger ähnlich gewesen sein, doch verbieten barocke Kupferstiche, die uns als einzige Vorstellung vom Aussehen dieses Kreuzes überkommen sind, einen eingehenderen Vergleich. Das Gleiche gilt vom Kreuz von Diestede. Das sogenannte Böcklinkreuz des Freiburger Münsters (vgl. S. 14) bietet außer dem einen Evangelistenrelief, das auf das gleiche Vorbild zurückzugehen scheint wie der Engelberger Markus, keine echten Vergleichsansätze. Das gemeinsame byzantinische Erbe haben wir in Figuren nach Art der Apostel der Himmelfahrtsszene in Freiburg und den Engeln am Throne Mariens in Engelberg wiedererkannt. In der französischen Goldschmiedekunst der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sucht man vergeblich nach unmittelbar Vergleichbarem. Dagegen ist die Straßburger Plastik und die Großplastik von Lausanne im geistigen wie im formalen Sinne verwandt.

Das Engelberger Kreuz scheint in erheblichem Maße auf spätere Kreuze eingewirkt zu haben. Vom Kreuz der St. Martinus-Pfarrkirche in Baar (vgl. S. 8) ist bereits die Rede gewesen. Dem

Abb. 69
Reliquienkästchen, ehem. Slg. Oppenheim



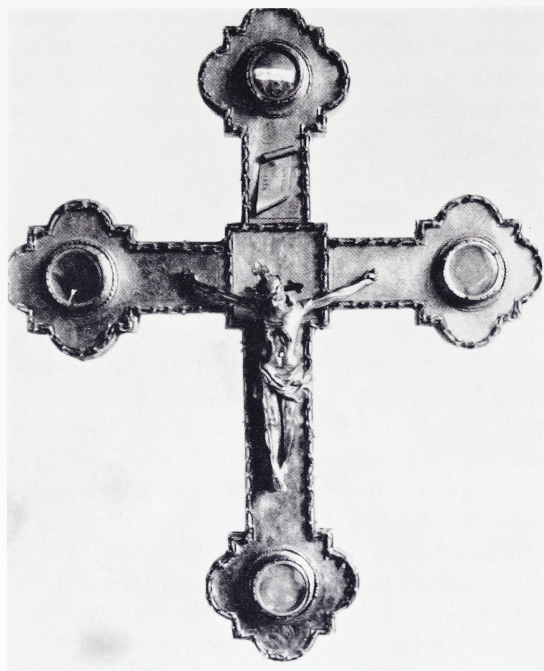


Abb. 70
Reliquienkreuz, Luzern, Hofkirche

Typ nach verwandt sind in der Nachfolge die Scheibenkreuze in Freiburg und Villingen, die Meister Johannes 1268 und 1270 geschaffen hat. Hierhin gehört auch das Zwettlerkreuz (vgl. S. 39, Abb. 44 u. 45). Unmittelbar gehen auf den Engelberger Typ die Kreuze in Horw¹⁴⁸ sowie in der Hofkirche von Luzern (Abb. 70) zurück, wobei darauf hinzuweisen ist, daß das Kreuz von Luzern in seiner heutigen Form aus dem Jahre 1482 stammt, jedoch auf ein 1171 gestiftetes Vorgängerkreuz zurückgeht. Die heutige Kreuzform dürfte das ursprüngliche Kruzifix von 1171 in

seiner Grundform wiederholen, ein Kreuz, das offensichtlich dem Engelberger Kreuz sehr nahe gestanden hat. Auch das Vortragekreuz der Pfarrkirche zu Meggen aus der Zeit des späten 16. Jahrhunderts (Evangelistenscheiben um 1480) folgt noch diesem »Traditionszwang«. In der übrigen Goldschmiedeplastik der Entstehungszeit des Engelberger Kreuzes sucht man vergebens nach unmittelbaren Übereinstimmungen. So etwa beim sogenannten Deckelbecher Karls des Großen der Abtei St. Maurice d'Agaune¹⁴⁹. Außer allgemeinen stilistischen Übereinstimmungen wie Sitzmotiven, Gewanddrapierungen, Schreitmotiven usw. gibt es wenig Gemeinsamkeiten, wenn man davon absieht, daß als Deckelbegründung heute eine zierliche Gruppe, die den Zentauren Chiron und Achilles darstellt und einst am Boden des Kelches befestigt war, erscheint. Sie ist ebenso ein »Gewächs« stauischer Protorenaissance wie auch die Elementdarstellung des Engelberger Kreuzes.

Das Heilige Kreuz von Engelberg ist in seiner Art keinem anderen Werk unmittelbar vergleichbar. Es steht vereinzelt da und wir können nur vermuten, daß aus seinem Umkreis noch bedeutende Werke verloren gegangen sein müssen. In enger Auseinandersetzung mit monumentaler Kathedralskulptur und der Einbeziehung antiker Quellen ist ein in seiner Art einzigartiges Werk entstanden, ein Weltgedicht des hohen Mittelalters, das man sich an einem geistigen und künstlerischen Zentrum seiner Zeit entstanden denken muß. Es könnte dies Lausanne gewesen sein. Mag der Gesamtcharakter auch nicht einheitlich, ältere Teile mitverarbeitet worden sein und Jahrhunderte sein Antlitz umgeprägt haben, so stehen wir hier doch vor einem säkularen Werk mittelalterlicher Goldschmiedekunst, das ein gütiges Schicksal in der Benediktinerabtei im Hochtal von Engelberg bis in unsere Tage erhalten hat.

ANMERKUNGEN:

- ¹ R. Durrer, Die Maler- und Schreiberschule von Engelberg, in: Anzeiger für Schweizer Altertumskunde 1901, 1. — L. Hess, Die Kunst im Kloster Engelberg, Engelberg 1946, S. 83. — A. Bruckner, Scriptoria Medii Aevi Helvetica, Genf 1950, Bd. VIII.
- ² A. Bruckner, (Scriptoria Medii Aevi Helvetica, VIII, Schreibschulen der Diözese Konstanz, Stift Engelberg, Genf 1950, S. 61) möchte zwar »gewisse Eigentümlichkeiten« des sogenannten Engelberger Meisters der »Berchtoldschule« im großen Vortragekreuz des Abtes Heinrich I. anklingen sehen, so wie auch Durrer (a.a.O., S. 142) es für möglich hält; ich kann ihre sehr vorsichtig formulierten Beobachtungen jedoch nicht nachvollziehen.
- ³ Über die frühe Verehrung des Blutes Christi an der Reliquie des wahren Kreuzes vgl. J. Reil, Christus am Kreuz in der Bildkunst der Karolingerzeit, Leipzig 1930, S. 100 und bes. S. 143. — Zur Verlebendigung des Kreuzes durch das Blut vgl. W. L. Hildburgh, On palm tree crosses, Archaeologia, 2nd ser. 81, 1931, S. 49. — Zur Ikonographie von Kreuz und Kreuzigung vgl. W. von den Steinen, Homo Caelestis, München-Bern, 1965, S. 161 ff.
- ⁴ P. I. Hess, Die Kunst im Kloster Engelberg, Engelberg 1946, S. 49.
- ⁵ J. R. Rahn, Das Kreuz von Engelberg, in: Mittheilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, I, 1883, S. 1 ff.
- ⁶ Robert Durrer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden, Zürich 1899 bis 1933, S. 155 ff. sowie die Nachträge auf S. 1107—1111.
- ⁷ Monumenta Germaniae, Scriptorum XVII, 180 und Gfd. VIII, 104.
- ⁸ Stiftsakten Luzern, Engelberger Akten. Vgl. Mitt. d. schweiz. Gesellsch. f. Erh. hist. Kunstdenkmäler. I. S. 2.
- ⁹ P. H. Murer, Theatrum ecclesiasticum zit. b. G. Lang, Historisch-theologische Grundrisse, I. Theil, 2. Buch, Einsiedeln 1692, p. 879.
- ¹⁰ Eine Beschreibung in »Angelimontana Sacristia. Elenchus omnium rerum et sacrae supellectilis pertinentis ad sacristiam et templum monasterii sanctae Mariae ad Montem Angelorum, compositus et conscriptus anno a partu dominico 1652«. Stiftsbibl. Nr. 430. — Im Inventar, das der helvetische Regierungskommissär Baptist Gloggnier den 23. Mai 1798 von dem ganzen Klosterbesitz aufnahm, steht es an zweiter Stelle unter den Sakristeischätzen, wird aber nicht unter diejenigen »Pretiosa« aufgenommen, welche unter Siegel gelegt werden (Kapitelsakten I, 260). — Hermann v. Liebenau: Versuch einer urk. Darstellung des reichsfreien Stiftes Engelberg (1846), S. 53 mit einer ungenügenden lithographischen Ansicht der Vorderseite. — Rahn, Geschichte der bild. Künste in der Schweiz, p. 286, und im »Anzeiger für schweiz. Altertumskunde« 1879, p. 929, (mit Detailzeichnungen) — besonders aber derselbe »das Kreuz von Engelberg«, Mitt. der schweiz. Gesellschaft für Erhaltung hist. Kunstdenkmäler, I, 1883 (dazu Taf. I—III). — L. Wagner, »Christl. Kunstblatt f. Kirche, Schule und Haus«, herausgegeben von H. Merz und Pfannschmidt, 1882, p. 55, mit Abbildung der Vorderseite, und P. Albert Kuhn, Kunstgeschichte, p. 347 (mit Abbildung der Vorderseite in Golddruck und der Rückseite in Autotypie). — A. Bruckner, Scriptoria Medii Aevi Helvetica, 1950, Bd. VIII. — F. Güterbock, Engelbergs Gründung und erste Blüte 1120—1223, in: Beihefte der Ztschr. f. Schweizerische Geschichte, Nr. 7, 1948, S. 80 ff.
- ¹¹ E. A. Stückelberg, Geschichte der Reliquien in der Schweiz I, Basel 1902, S. XL.
- ¹² J. Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz, Frauenfeld und Leipzig, 1936, I. Bd. S. 288, 289.
- ¹³ P. Ignaz Hess, Die Kunst im Kloster Engelberg, Engelberg 1946, S. 38 ff.
- ¹⁴ I. Hess, a.a.O., S. 49.
- ¹⁵ P. Bernhard Büsser, Die Restauration des Engelberger Reliquienkreuzes in: Angelomontana, Blätter aus der Geschichte von Engelberg, Gossau 1914, S. 471 ff. — Über Reliquieneinfügungen in den Jahren 1681, 1729, 1783 und 1822 bis 1851, vgl. E. A. Stückelberg a.a.O.
- ¹⁶ Otto Homburger, Das goldene Siegel Friedrichs II. an der Berner Handfeste, in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde, Bern 1941, S. 220 ff.
- ¹⁷ Ed. Ongania, La Basilica di St. Marco, Portafoglio V, 1, Taf. 17, No. 25, Text S. 272. — Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIII, 1915, S. 42, 45, Fig. 16.
- ¹⁸ Josef Walter, La Croix de Niedermünster, sa légende, son histoire, son symbolisme, in: Archives alsaciennes, X, 1931, S. 9—52, Abb. 1—6.
- ¹⁹ H. Flamm, Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg, in: Repert. f. Kunstwissenschaft, Bd. 37, 1915, S. 123—62. — O. Homburger, Eine lothringische Kunstscheule um die Wende des 13. Jahrhunderts, in: Oberrheinische Kunst, I, 1925.
- ²⁰ J. F. Böhmer, Regesta Imperii, V, neu hrsg. v. Jul. Ficker, I, 1881/2, 249. — Huillard-Bréholles, Historia diplomatica Friderici secundi, I, 1852, S. 234—239. — Böhmer a.a.O., No. 686. Hier heißt es »Nunc autem dilectus et fidelis noster Heinricus ejusdem loci pater in presentiam nostri veniens a maiestate nostra postulavit«.
- ²¹ H. von Liebenau, Engelberg im 12. und 13. Jahrhundert, 1846, S. 55.
- ²² F. Güterbock, Engelbergs Gründung und erste Blüte, in: Beihefte d. Ztschr. f. Schweizerische Geschichte, a.a.O.
- ²³ Mon. Germ. Script. XVII, 280, zum Jahre 1223.
- ²⁴ P. Ganz, Geschichte der Kunst in der Schweiz, Basel/Stuttgart 1960, S. 130/31, Abb. 95 u. 97.
- ²⁵ zit. nach: O. Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, Berlin 1938, S. 79, Nr. 356.
- ²⁶ zit. nach: O. Lehmann-Brockhaus, a.a.O., S. 79, Nr. 357.
- ²⁷ I. Hess, a.a.O., S. 43/44.
- ²⁸ P. Büsser, a.a.O.
- ²⁹ Die ältere Literatur, auf die sich die Hinzufügung der neuen Krone 1908 stützt, hat aus der Tatsache, daß die Schädeldecke nicht vergoldet ist, das Vorhandensein einer Krone geschlossen. Doch auch der Schädel des Freiburger Böcklinkreuzes, bei dem die Haltung des Hauptes eine ehemals vorhandene Krone ausschließt, ist nicht vergoldet. Im Gegensatz zum Freiburger Kruzifixus, bei dem die Schädeldecke unbearbeitet ist, ist das Haupt des Engelberger Kruzifixes mit ziselierten, knospenbesetzten Zweigen bedeckt, Zweigen, die wie die »Ausläufer« einer ehemals vorhandenen Dornenkrone anmuten.
- ³⁰ I. Walter, La Croix de Niedermünster, sa légende, son histoire, son symbolisme, in: Archives Alsaciennes, X, 1931, S. 9 ff. — Die Auffassung, daß der Meister des Kreuzes von Niedermünster mit dem Goldschmied des Engelberger Kreuzes identisch sei

und zudem noch das Freiburger »Böcklinkreuz« geschaffen habe, kann nicht unwidersprochen bleiben. Barocke Kupferstiche allein, die einzigen Zeugnisse vom Aussehen des Kreuzes in Niedermünster, können für solche Behauptungen nicht als Grundlagen dienen. Das Freiburger Böcklinkreuz ist stilistisch vom Engelberger Kreuz so verschieden, daß hier nicht vom gleichen Meister gesprochen werden kann. Der häufig zu lesende Hinweis auf die Gleichartigkeit des Engelberger Markus mit dem frontalen Freiburger Evangelistenrelief betrifft den allgemeinen Figurentyp und beläßt die Möglichkeit, daß den beiden Reliefs ein gemeinsames Vorbild zugrunde liegt. Die künstlerische Überlegenheit des Engelberger Reliefs ist unbezweifelbar. Schon der letzte Bearbeiter des Böcklinkreuzes (A. Gombert, Der Freiburger Münsterschatz, Freiburg, Basel, Wien 1965, S. 49) hat zu Recht die Zuschreibung der beiden Kreuze an den gleichen Meister in Frage gestellt. Nahe stilistische, ja auch künstlerische Gemeinsamkeiten weist nur die untere Himmelfahrtsplatte des Böcklinkreuzes zu den Engeln des Engelberger Marienmedaillons auf (vgl. S. 40). Auch das Freiburger Böcklinkreuz hat bisher keine eingehende Würdigung erfahren. Seine Datierung ist noch immer umstritten. Während I. Schroth (Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein, Ausstellungskatalog, Freiburg 1948, S. 24 ff.) unter Bezug auf Niedermünster und Engelberg »um 1200« datiert, setzt H. Gombert (Der Freiburger Münsterschatz a.a.O.) das Kreuz in das späte 12. Jahrhundert (mit späteren Veränderungen). Vgl. Anm. 55. I. Sauer »Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein« in: Das Münster 1. Jahrg., Heft 11/12, 1948) setzt das Böcklinkreuz zeitlich gegen das Engelberger Kreuz mit seinen »stärker fortschrittlichen Zügen« ab und hält die von Schroth vorgeschlagene Spätdatierung »um 1200« für den »äußersten oberen Entstehungstermin«. Er sympathisiert offenbar mit der früher üblichen Datierung »Mitte des 12. Jahrhunderts«.

³¹ L. Birchler, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug, Basel 1934, S. 53 ff.

³² E. M. Blaser, Gotische Bildwerke der Kathedrale von Lausanne, Berner Diss., Frankfurt 1916. — I. Bach, L. Blondel, A. Broy, La Cathédrale de Lausanne, Bâle 1944 (Les Monuments d'art et d'histoire du Canton de Vaud). — J. Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz, Frauenfeld 1947, Bd. II S. 117 ff.

³³ J. Gantner. a.a.O.

³⁴ H. Reiners, Burgundisch-alemannische Plastik, Mühlhausen 1943, S. 31 ff.

³⁵ L. Gauthier, L'ancienne collégiale de Sainte-Madeleine de Besançon et son portail à figure du XIII^e siècle, in: Bull. archéologique, Paris 1895.

³⁶ Kautzsch, Ein frühes Werk des Meisters der Straßburger Ecclesia, in: Oberrheinische Kunst III, 1928, S. 133 ff.

³⁷ E. M. Blaser, a.a.O.

³⁸ H. Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Berlin 1925, S. 276.

³⁹ J. Baum, in: Oberrheinische Kunst VI. 1930, Berichte, S. 33 ff.

⁴⁰ H. H. Mahn, Spanisch-gotische Plastik, in: Die Christliche Kunst, 31. Jg., 1934/35, S. 263.

⁴¹ P. Thoby, Le Crucifix des Origines au Concile de Trente, Nantes 1959, S. 150 f., pl. CXV, No. 248/59.

⁴² W. Sauerländer, Von Sens bis Straßburg, Berlin 1966, Abb. 183.

⁴³ Zuletzt bei E. Pattis u. E. Syndikus S.J., Christus Dominator, Innsbruck, Wien, München 1964, S. 250—53.

⁴⁴ E. Pattis u. E. Syndikus a.a.O., S. 253. — Vgl. auch C. T. Müller, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935, IV, S. 27. — W. Frodl, Kunst in Südtirol, München 1960, S. 25. — N. Rasmo, Kultur des Etschlandes VII, Bozen 1963.

⁴⁵ H. Reiners, Burgundisch-alemannische Plastik, Mühlhausen 1943, Abb. 62, 63.

⁴⁶ J. P. Kirsch, Eine Kreuzabnahme in Holzstatuen in der Kathedrale zu Tivoli, in: Die Christliche Kunst, 18. Jg., 1921/22, S. 33 ff. — E. Carli, La Scultura Ligneata Italiana dal XII al XVI Secolo, Milano 1960, fig. XXXIII.

⁴⁷ E. Carli, a.a.O., fig. XXXIV.

⁴⁸ W. Sauerländer, Die künstlerische Stellung der Westportale von Notre Dame in Paris, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg 1959, Tafel 10, Abb. 20 und 25.

⁴⁹ E. Mâle, L'art religieux du XII. siècle en France, 8. Auflage, Paris 1948, Fig. 55.

⁵⁰ W. Sauerländer, Von Sens bis Straßburg, Berlin 1966, Abb. 56.

⁵¹ W. Sauerländer, Die künstlerische Stellung . . . a.a.O., T. 22, No. 76.

⁵² W. Sauerländer, Die künstlerische Stellung . . . a.a.O., T. 10, No. 24.

⁵³ zuletzt b. F. Steenbock, Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter, Berlin 1965, S. 135, Kat. Nr. 52, Abb. 73.

⁵⁴ J. H. Emminghaus, Evangelisten in der bildenden Kunst, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg 1959, III. Bd., Sp. 1254.

⁵⁵ I. Schroth, Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein. Ausst. Kat. Freiburg/Br. 1948, Nr. 24, 25. — H. Gombert, Der Freiburger Münsterschatz, Freiburg, Basel, Wien, S. 50 ff. Kat. Nr. 3, Farbt. 2 u. T. 20.

⁵⁶ E. Lucchesi-Palli in: Lexikon für Theologie und Kirche, 6. Bd., Freiburg 1961, Sp. 1162.

⁵⁷ M. Hain, in: Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Bd., Freiburg 1958, Sp. 45, 46.

⁵⁸ So auch auf dem Emailleband der Stiftskirche St. Peter in Fritzlär aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts. Lt. Inschrift gelten hier Löwe und Drache unter dem Kreuz als Hinweis auf den Triumph Christi, wie er in Psalm 90 (91), 13 beschrieben wird. — F. Steenbock, Der kirchliche Prachteinband des frühen Mittelalters, Berlin 1965, S. 201 f. Kat. Nr. 102, Abb. 141. Vgl. auch die Darstellung des Kampfes zwischen Löwen und Greif auf der Rückseite des Psalteriums der hl. Elisabeth im Museo Archeologico in Cividale (Cod. CXXXVII) aus dem 1. Viertel des 13. Jahrhunderts. Da hier statt der Evangelistenmedaillons der Vorderseite mit der Kreuzigungsdarstellung Rundfelder mit drachenartigen Basilisken erscheinen, wird wohl auch hier die sich selbst zerfleischende Unterwelt dem Christustriumph gegenübergestellt.

⁵⁹ Abgeb. bei G. Mandel, Die Buchmalerei der Romanik und Gotik, Gütersloh 1964, T. 66.

⁶⁰ Vgl. E. J. Beer, Zum Problem der »Biblia Porta«, in: Festschrift Hans R. Hahnloser, Basel, Stuttgart, 1961, S. 271, Abb. 6, S. 279.

⁶¹ Zur Herleitung des Motivs aus der imperialen Ikonographie vgl. A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin (Publ. de la faculté de lettres de l'Université de Strasbourg, fasc. 75), Paris 1936.

⁶² Abgeb. b. A. Riegl, Spätromische Kunstindustrie, Wien 1927, Fig. 28.

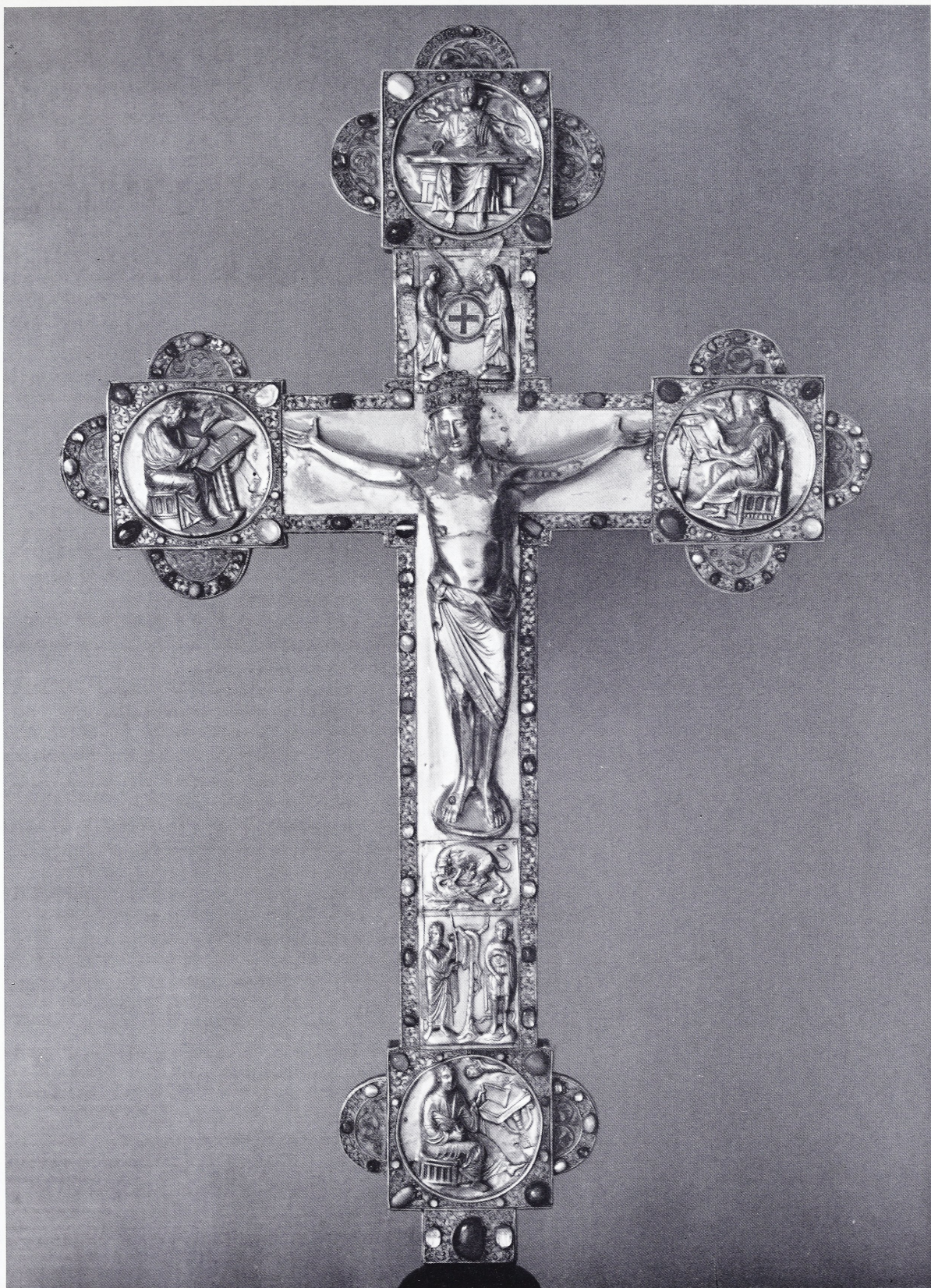
⁶³ Aufschlußreiche Beispiele bewahrt das Rheinische Landesmuseum in Trier. Abgeb. u. besprochen in: Frühchristliche Zeugnisse im Einzugsgebiet von Rhein und Mosel, Trier 1965, S. 88, Abb. 66, 13; 66 b, 3—9.

⁶⁴ Zuletzt im Katalog Karl der Große, Aachen 1965, No. 521, 522, T. 96, 97.

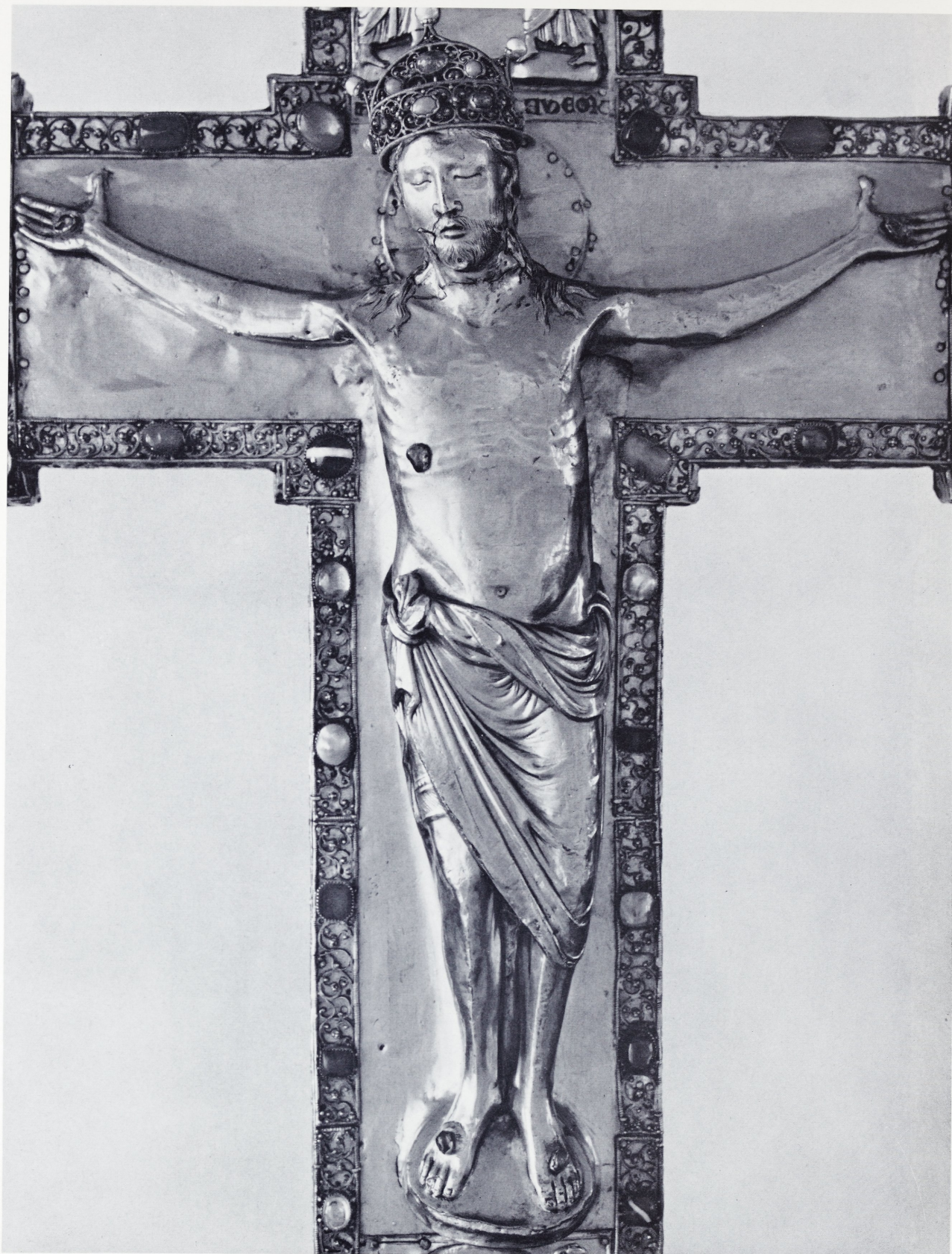
⁶⁵ A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen, 1. Bd., Berlin 1914, Nr. 87.

- ⁶⁶ A. Goldschmidt, a.a.O., Nr. 160.
- ⁶⁷ A. Goldschmidt, a.a.O., 2. Band, Berlin 1918, Nr. 60.
- ⁶⁸ Zuletzt b. S. Collon-Gevaert, J. Lejeune, J. Stiennon, L'art Mosan, Brüssel 1962, S. 204.
- ⁶⁹ Dies. a.a.O., S. 208.
- ⁷⁰ A. Frolow: Les Reliquaires de la Vraie Croix, Paris 1965, S. 42, Fig. 16.
- ⁷¹ W. Sauerländer, Beiträge zur Geschichte der frühgotischen Skulptur, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1956, S. 15.
- ⁷² W. Sauerländer, a.a.O., S. 14, Abb. 13.
- ⁷³ Abgeb. b. M. Fath, Der Weltenrichter der Mainzer Westlätternedeis und seine Nachfolge, in: Mainzer Zeitschrift, Jhg. 60/61, 1965, S. 96 ff., T. 5.
- ⁷⁴ P. Bloch, Nachwirkungen des Alten Bundes in der christlichen Kunst, in: Monumenta Judaica, Köln 1963, Sonderdruck S. 13. — U. Diehl, Die Darstellung der Ehernen Schlange von ihren Anfängen bis zum Ende des Mittelalters, Diss. München 1956. — U. Diehl u. R. Matthaes in R. d. K., Bd. IV, Stuttgart 1958, Sp. 817.
- ⁷⁵ L. Grodecki, Les Vitreaux allégoriques de St. Denis, in: Art de France I, Paris 1961, S. 19 f.
- ⁷⁶ Abgeb. b. A. Katzenellenbogen, The sculptural Programs of Chartres Cathedral, Baltimore 1959, Abb. 39.
- ⁷⁷ Diehl-Matthaes, a.a.O., Sp. 823.
- ⁷⁸ W. Sauerländer, Von Sens bis Straßburg, Berlin 1966, Abb. 87.
- ⁷⁹ W. Sauerländer, a.a.O., Abb. 130.
- ⁸⁰ W. Sauerländer, a.a.O., Abb. 135.
- ⁸¹ A. Frolow, Les Reliquaires de la vraie Croix, Paris 1965, Fig. 78, Nr. 632, S. 191.
- ⁸² P. Buberl, Das Zwettler Kreuz, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Sonderheft Nr. 125, XIII. Bd., Wien 1944, S. 35 ff.
- ⁸³ Beispiele der hoch- und spätgotischen Zeit hat A. Frolow, Les Reliquaires de la vraie Croix, Paris 1965, S. 52, zusammengestellt.
- ⁸⁴ Vgl. zur Problematik des Mauritius-Schreins H. Reiners, Burgundisch-alemannische Plastik, Straßburg 1943, S. 20 ff. — O. Homburger, Früh- und hochmittelalterliche Stücke im Schatz des Augustinerchorherrnstiftes von Saint-Maurice und in der Kathedrale zu Sitten, in: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern, Olten und Lausanne 1954, S. 339 ff. Hier als Werk französischer Gotik um 1230 bezeichnet. H. Reiners hat versucht, eine Verbindung der Madonna vom Mauritiuschrein mit Werken der Rhein-Maasschule zu konstruieren. Sein stilistischer Vergleich kommt nicht über Ansätze allgemeiner Art hinaus. Daß freilich in den Maaslanden die Goldschmiedekunst das Motiv der von Engeln flankierten Madonna mit dem Kind auf dem linken Knie innerhalb der Goldschmiedekunst bereits in monumentalerer Form als der Meister des Engelberger Medaillons behandelt hatte, zeigt die Stirnseite des Kölner Heribertschreins. Es ist das frühere Werk. Stilistische Beziehungen bestehen jedoch zwischen Köln und Engelberg nicht.
- ⁸⁵ Abgeb. bei J. M. Kratz, Der Dom zu Hildesheim, Hildesheim 1840.
- ⁸⁶ O. Homburger, Das goldene Siegel Friedrichs II. an der Berner Handfeste, in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde, Bern 1941, S. 220 ff., Abb. 1 u. 2.
- ⁸⁷ H. Omont, A. W. Sijthoff, S. G. de Vries, Miniatures de Psautier de S. Louis, Leyden 1902. — Zum Vergleich eignen sich auch Miniaturen aus dem Psalter der Königin Ingeburg im Musée Condé von Chantilly. So sind vornehmlich die beiden Engel in Adorationsgestus, die dem Christus des Wurzel-Jesseblattes beigegeben sind, den Engeln des Madonnenmedaillons vom Engelberger Kreuz unmittelbar zu vergleichen. (Abgeb. b. G. Duby, Das Europa der Kathedralen, Genf 1966, S. 32.)
- ⁸⁸ Abgeb. bei W. Mersmann, Das Elfenbeinkreuz der Sammlung Topic-Mimara, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXV. Bd., 1963, S. 46.
- ⁸⁹ Miniatur im Rahmenwerk des Grimbaldevangeliers, Winchester, frühes 11. Jh. Brit. Mus. MS Add. 34 890, fol. 15, abgeb. b. H. Swarzenski, Monuments of Romanesque Art, London, 1953, Abb. 141.
- ⁹⁰ G. A. Wellen, Theotokos, Utrecht-Antwerpen 1961, S. 147 ff. Hier sind zahlreiche Beispiele der beiden verschiedenen Typen zusammengestellt.
- ⁹¹ Vgl. F. Steenbock, a.a.O., Kat. 9—11.
- ⁹² Vgl. F. Steenbock, a.a.O., Kat. 51 u. 62.
- ⁹³ Kat. El Arte Romanico, Barcelona 1961, Kat. Nr. 396 T. XXX.
- ⁹⁴ A. Goldschmidt, a.a.O., I, Nr. 71 b.
- ⁹⁵ A. Goldschmidt, a.a.O., II, Nr. 33, XII (S. 24).
- ⁹⁶ Zusammenstellung der Literatur bei G. A. Wellen, a.a.O., S. 187.
- ⁹⁷ G. Tschubinaschwili, Ein Goldschmiedetriptychon des 8.—9. Jahrhunderts aus Mastvili, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1930/31, S. 81 ff. — Vgl. auch die Engel, die die crux gemmata verehren, silberne Patene vom Ende des 6. Jahrhunderts, abgeb. in R. D. K., a.a.O., Sp. 347 (Leningrad).
- ⁹⁸ Abgeb. in Hirth's Formenschatz, 1908, No. 51.
- ⁹⁹ G. Frey, u. E. J. Beer, Elemente in: R. D. K., a.a.O., IV. Bd., Sp. 1256 ff.
- ¹⁰⁰ G. Frey, und E. J. Beer, a.a.O., Sp. 1259 ff.
- ¹⁰¹ Isidor von Sevilla, Etym. 13, 1—3. — Migne, P. L. 82, 471—74
- ¹⁰² G. Moretti, Ara pacis Augustae, Rom 1948.
- ¹⁰³ Vgl. E. J. Beer, a.a.O., Sp. 1263 ff.
- ¹⁰⁴ Abgeb. B. K. Woermann, Geschichte der Kunst, Leipzig 1915, Abb. 537.
- ¹⁰⁵ E. Herzberg, Der Thron des Khosro, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1920, 41. Bd., S. 1—24 u. X. 103—47.
- ¹⁰⁶ C. Meyer, Der griechische Mythos in den Kunstwerken des Mittelalters, in: Repertorium f. Kw. 12, 1889, S. 247 f.
- ¹⁰⁷ E. J. Beer, Die Rose der Kathedrale von Lausanne, Bern 1952, S. 14 ff.
- ¹⁰⁸ E. J. Beer, a.a.O., S. 21.
- ¹⁰⁹ E. J. Beer, a.a.O., S. 21/22.
- ¹¹⁰ K. A. Wirth, Erde, in: R. D. K., a.a.O., Sp. 1031.

- ¹¹¹ K. A. Wirth, a.a.O., Sp. 1056.
- ¹¹² K. A. Wirth, a.a.O., Sp. 1058.
- ¹¹³ K. A. Wirth, a.a.O., Sp. 1059.
- ¹¹⁴ H. Decker, *Italia Romanica*, Wien und München 1958, T. 163.
- ¹¹⁵ H. Wentzel, Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, Bd. IX, H. 1—2, 1955, S. 29 ff.
- ¹¹⁶ Zuletzt bei Collon-Gevaert, Lejeune, Stiennon, *Romanische Kunst*, a.a.O., S. 184, Nr. 15.
- ¹¹⁷ Zuletzt bei Collon-Gevaert, Lejeune, Stiennon, *Romanische Kunst*, a.a.O., S. 166, Nr. 9.
- ¹¹⁸ F. Behn, Das Mitrasheligtum zu Dieburg, in: *Römisch-germanische Forschungen* 1, 1928. — H. Schoppa, Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien, ohne Ort und Jahr, No. 89.
- ¹¹⁹ H. Gombert, Der Freiburger Münsterschatz, Freiburg 1965, Rückseite Tafel 20, Kat. Nr. 3, S. 50 ff.
- ¹²⁰ O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington 1960, S. 151, fig. 72 u. 73.
- ¹²¹ E. Mâle, *L'art Religieux du XIII Siècle en France*, Paris, 8. Aufl. 1948, fig. 22.
- ¹²² A. Rumpf, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1939.
- ¹²³ E. Kitzinger, *Early medieval Art in the British Museum*, London 1963, S. 101, Pl. 10.
- ¹²⁴ M. Pobé und J. Roubier, *Kelten und Römer*, Olten und Freiburg/Br. 1958, Abb. 146—150.
- ¹²⁵ Vgl. W. von den Steinen, *Homo Celestis*, Bern und München 1965, Textband 296, Tafelband S. 296.
- ¹²⁶ Zitiert bei C. Meyer, Der griechische Mythos in den Kunstwerken des Mittelalters, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XII, Bd. 3, Heft, 1889, S. 236.
- ¹²⁷ C. Meyer, a.a.O., S. 236/37 zählt eine Fülle von Beispielen auf.
- ¹²⁸ R. Herbig, Ganymed und der Adler, in: *Ganymed, Heidelberg Beiträge zur antiken Kunstgeschichte*, Heidelberg, 1949, S. 1 ff. — vgl. den Schildbuckel mit Ganymed im Museum Carnuntinum, abgeb. bei H. Kenner, Keltische Züge in römischer und romanischer Kunst, in: *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern*, Fig. 147. Mag die Ähnlichkeit dieses Ganymedkopfes mit dem Kopf des Engelberger Reliefs auch rein zufällig sein, so wäre doch denkbar, daß dem Engelberger Meister verwandte Arbeiten bekannt waren.
- ¹²⁹ Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles et antiques — *Les Pierres gravées*, Paris 1930, S. 77 Nr. 265 Pl. XVII. — Eine charakteristische Wiederverwendung einer solchen Kaiserapotheose im Gemmenbild veranschaulichte das Schädelreliquiar, das König Boso von Provence (879—887) für Mauritiusreliquien stiftete und das bis zu den Hugenottenkriegen in der Kathedrale von Vienne aufbewahrt wurde. Nicolas Claude Fabri de Peiresc (*Miscellanea*, Ms. Bibliothèque Nationale, lat 17 558, fol. 28 r^o et v^o) hat das Reliquiar 1612 ohne den ursprünglich zugehörigen Untersatz gezeichnet (zuletzt abgeb. bei: R. Schnyder, Das Kopfreliquiar des heiligen Candidus in St. Maurice, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 24, Heft 2, 1965/66, T. 54 a, b); doch lassen die Angaben des Glöckners Nicolet, der 1562 den in die Stadt eingedrungenen Hugenotten das vom Kapitel geflüchtete Mauritiushaupt beschrieb, dieses als »ung chef de saint Maurice« erkennen . . . »avec son tabernacle de cuivre doré, deux anges d'argent attachés audit tabernacle, avec une belle agate, large d'une palme de main d'homme ou environ, pandue au col dudit saint Maurice . . .«. Peiresc hat diese Gemme noch gesehen und beschrieben: »Il y avoit . . . une grosse agathe garnie d'argent doré (ayant des boucles pour la prendre) de la largeur de six pouces et sept de hault représentant une aigle qui soutient une couronne de laurier dans ses griffes et porte sur le dos la figure d'un prince revestu de fourrure plumetée tenant à la main une garde d'espee en forme de croix, mais la teste y deffault ayant esté rompue par succession de temps.« Danach trug also der Adler auf seinem Rücken einen Fürsten. In den Klauen hielt der Adler einen Lorbeerkranz. Die Beschreibung von Peiresc läßt eindeutig auf eine augusteische Gemme schließen, die mit der Darstellung der heidnischen Himmelfahrt am Halse des Kopfreliquiars hing. (vgl. R. Schnyder, a.a.O., S. 120.) Es will scheinen, daß im Adlerrelief des Engelberger Kreuzes aus dem Lorbeerkranz in den Klauen des Tieres ein Regenbogen geworden ist.
- ¹³⁰ Abgeb. bei P. Metz, Das Kunstgewerbe von der Karolingerzeit bis zum Beginn der Gotik, in: *Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin 1932, S. 304.
- ¹³¹ Abgeb. bei E. Mâle, a.a.O., 2. Bd. S. 53, fig. 22.
- ¹³² Vgl. Evangelistenbild im sog. Mostyn-Evangeliar, engl.-frz., 12. Jahrh., abgeb. in *Pantheon*, Bd. 9, 1932, S. 175.
- ¹³³ Abgeb. bei E. G. Grimme, *Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter*, Köln 1957, S. 163, T. 14.
- ¹³⁴ Irenäus, *Epideixis* I, 34, BKV, IV 607.
- ¹³⁵ U. Engelmann, Christus am Kreuz, Beuron ohne Jahr, S. 10.
- ¹³⁶ *Patrologia Graeca* 33, 805 B.
- ¹³⁷ A. Frolow, a.a.O., S. 265.
- ¹³⁸ Abgeb. in *Pantheon*, Bd. XVIII, 1936, S. 268, Abb. 3.
- ¹³⁹ Abgeb. b. J. Beckwith, *The Basilewsky-Situla*, London 1963, S. 15, fig. 14, S. 16, fig. 15.
- ¹⁴⁰ Abgeb. in: *Hirth's Formenschatz*, 1908, Nr. 51.
- ¹⁴¹ A. Schnütgen, Reliquienschreinchen mit filigran- und steinverzierter Metallumkleidung, französisch um 1200, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1888, Nr. 4, Sp. 137 ff.
- ¹⁴² Abgeb. in: *Hirth's Formenschatz*, 1910, No. 87—89.
- ¹⁴³ F. Steenbock, a.a.O., Kat. 103, S. 202, f. Abb. 142.
- ¹⁴⁴ F. Steenbock, a.a.O., Kat. 104.
- ¹⁴⁵ F. Steenbock, a.a.O., Kat. 105, 144.
- ¹⁴⁶ *Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, New York 1958, Pl. 34, Nr. 20.
- ¹⁴⁷ *Central European Manuscripts*, a.a.O., P. 45, 46, Nr. 26, S. 39.
- ¹⁴⁸ J. Baum, *Die Luzerner Skulpturen bis zum Jahre 1600*, Luzern 1965, T. 270, Abb. 543—44.
- ¹⁴⁹ Zuletzt bei O. Homburger, Früh- und hochmittelalterliche Stücke im Schatz des Augustinerchorherrenstiftes von Saint-Maurice und in der Kathedrale zu Sitten, in: *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern*, Olten und Lausanne 1954, S. 339 ff.



Tafel III
Das Heilige Kreuz, Gesamtansicht



Tafel IV
Corpus Christi



Tafel V
Das Haupt Christi



Tafel VI
Die geschürzte Toga



Tafel VII
Der Evangelist Markus



Tafel VIII
Der Evangelist Lukas



Tafel IX
Der Evangelist Lukas (Detail)



Tafel X
Der Evangelist Matthäus



Tafel XI
Der Evangelist Johannes



Tafel XII
Der Evangelist Johannes (Detail)



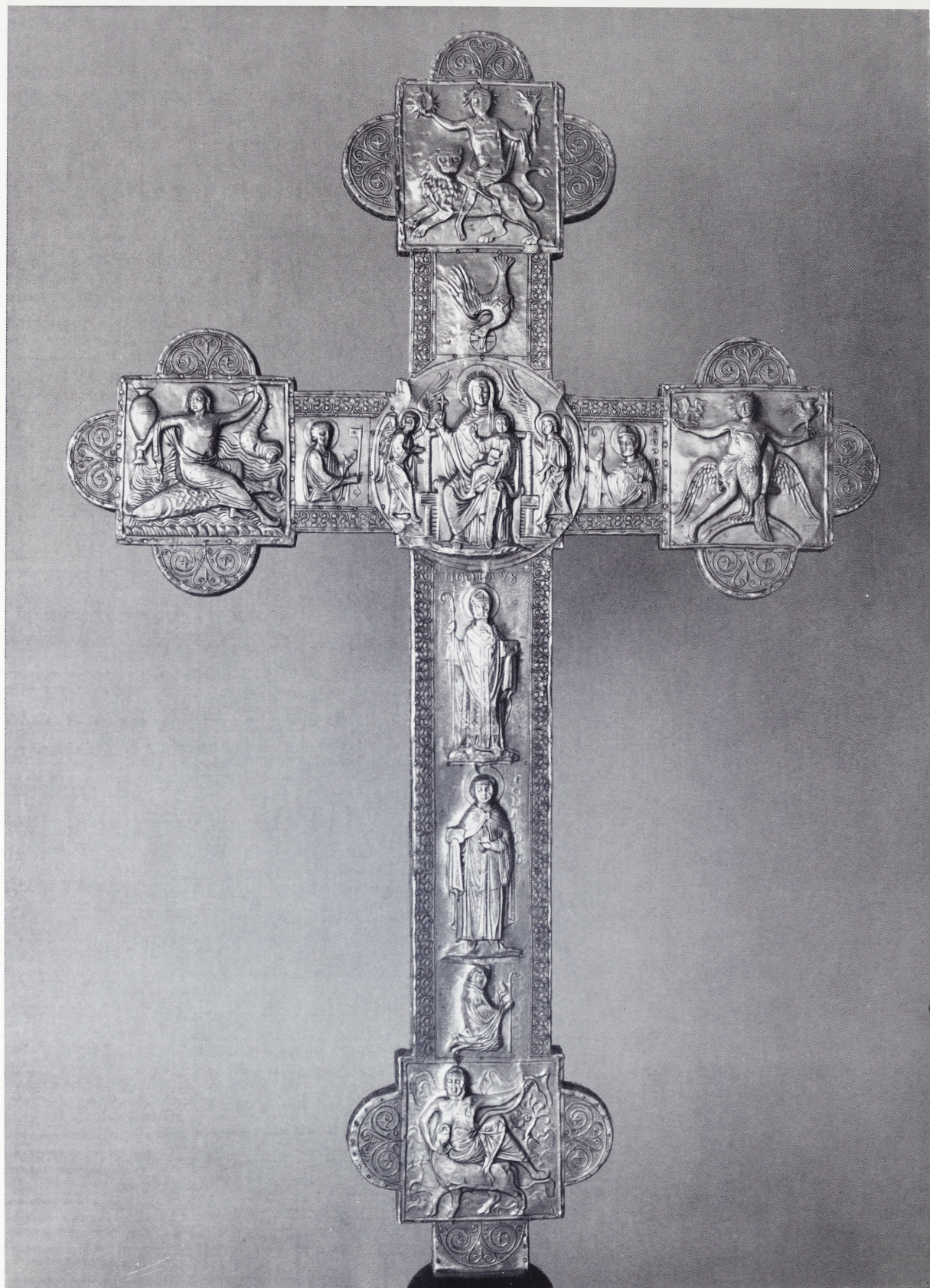
Tafel XIII
Die Engel mit der Kreuzreliquie



Tafel XIV
Löwe und Basilisk



Tafel XV
Moses und die Eherne Schlange



Tafel XVI
Das Heilige Kreuz, Gesamtansicht der Rückseite



Tafel XVII
Maria mit adorierenden Engeln



Tafel XVIII
Adorierender Engel



Tafel XIX
Die Taube



Tafel XX
Darstellung des Elementes Feuer



Tafel XXI
Darstellung des Elementes Luft



Tafel XXII
Darstellung des Elementes Luft (Detail)



Tafel XXIII
Darstellung des Elementes Erde



Tafel XXIV
Darstellung des Elementes Wasser



Tafel XXV
Der hl. Petrus



Tafel XXVI
Der hl. Theodorus



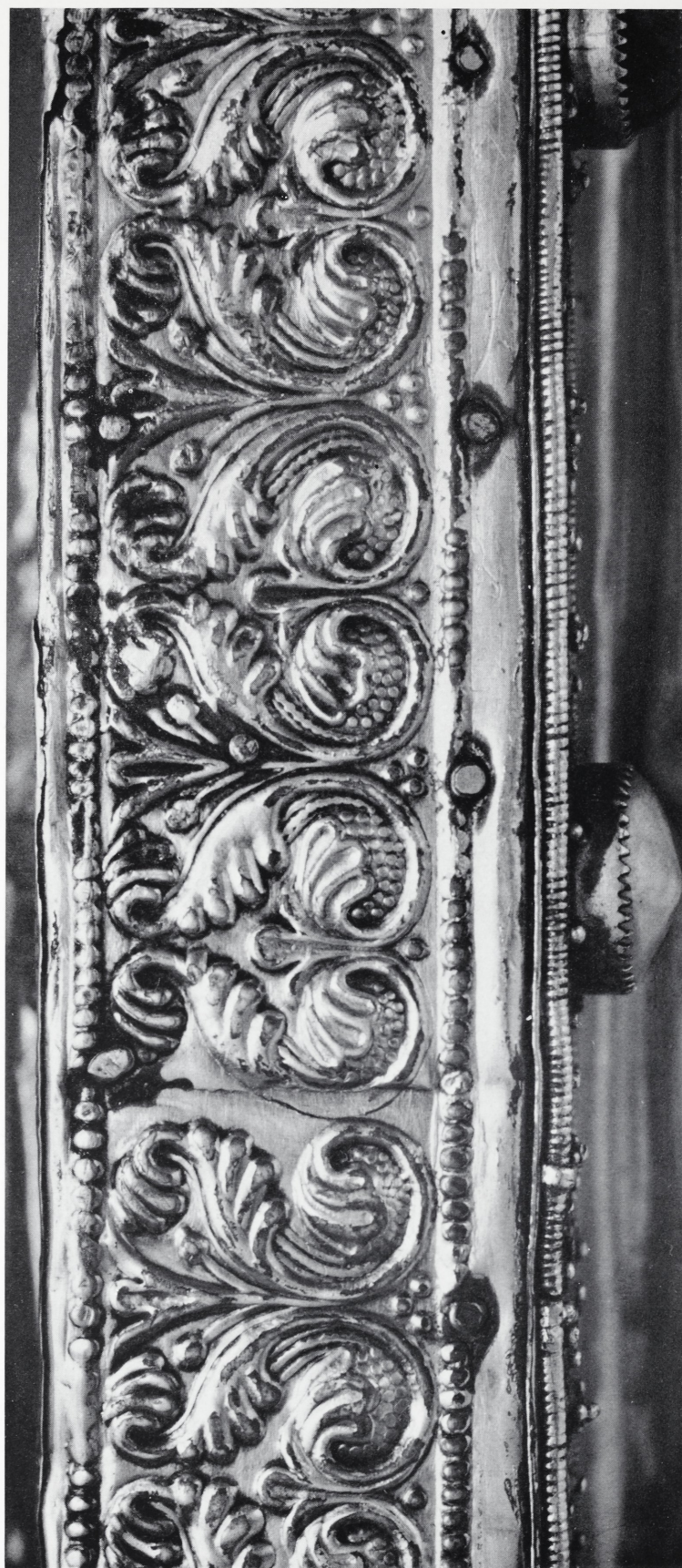
Tafel XXVII
Der hl. Nikolaus



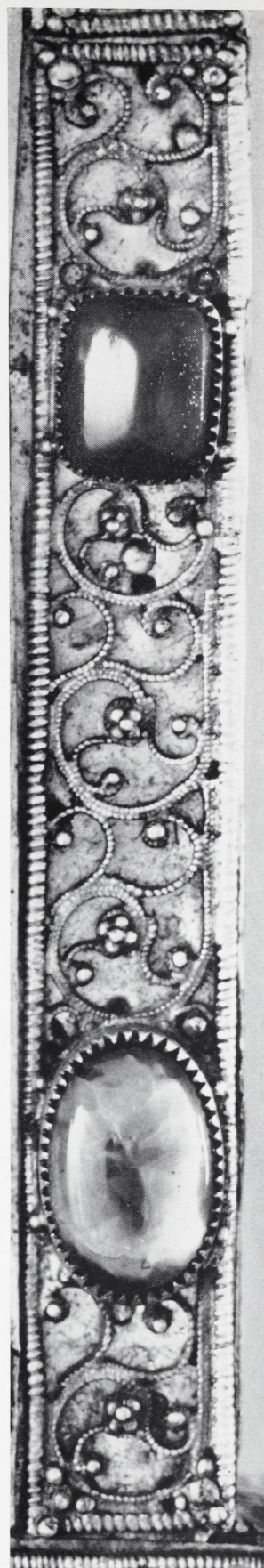
Tafel XXVIII
Der hl. Leonardus



Tafel XXIX
Der Stifterabt Heinrich



Tafel XXX
Stanzbleche der seitlichen Verkleidung



Filigranleiste



Kreissegment mit Nielloornamentik
und Filigranleiste (Vorderseite)

Kreissegment (Rückseite)



Tafel XXXI