

Ein bemaltes Vortragekreuz aus Regensburg

Die Verehrung des Kreuzes, an dem Christus verschied, wurde durch die Auffindung dieses Kreuzes, welches die Legende der Kaiserinmutter Helena zuschreibt, verbreitet. Die Verehrung erhielt bald die festen Formen eines Kultes, dessen Bedarf sich in der Anforderung und entsprechenden Verwendung von Kreuzpartikeln niederschlug. Entscheidend aber für die künstlerische Darstellung des gekreuzigten Christus wurde die Verfügung des Thomas von Aquino, die „für das wahre Kreuz, an dem der Herr hing, die gleiche Verehrung wie für ihn selber, für seine Nachbildung aber die einem sonstigen Bilde Christi zukommende Ehre“ fordert¹). Im Verlauf des hohen Mittelalters scheiden sich die liturgisch-öffentliche Verehrung des Kreuzes durch die Kirche und die private Verehrung seitens der Gläubigen voneinander. Ausdruck der ersten ist das Triumphkreuz, das am Eingang zum Chor als Symbol der unblutigen Wiederholung des Kreuztodes im Meßopfer aufgehängt ist, der zweiten das Vortrage-, Pazifikal-, Pektoral- und Prozessionskreuz. Seit dem 12. Jahrhundert durfte auf keinem Altar das Kreuz mehr fehlen. Aus dem 13. Jahrhundert gibt es dann eine größere Anzahl von Schriftquellen, die das Vorhandensein gemalten Altarschmuckes und auch von Kreuzfixen belegen²).

Hatte schon dieser Brauch einen sehr zahlreichen Bedarf an Kreuzfixen ausgelöst, so wurde die Anfertigung von Kreuzen kleineren Formates durch die Bestimmung im Pontificale Romanum geregelt, wonach Vortragekreuze außer bei besonders feierlichen kirchlichen Anlässen auch bei Begräbnissen und Bittgängen mitzuführen seien. Endlich darf die Verehrung während der Karwoche nicht vergessen werden, welche die Aufsteckung des Kreuzes am Altar oder auf dem Lettner, oder die Errichtung über einem das Grab Christi vertretenden Holzarg vorsieht.

Im frühen Mittelalter ist die Ausführung der auf einen Stab gesetzten Vortragekreuze überaus kostbar. Für die fränkische und ottonische Zeit wird die *crux gemmata* die Regel, ein aus vergoldetem Silber bestehendes Kreuz, dessen Balken reich mit Steinen, Perlen, Zellen- und Grubenschmelz, mit Filigran und Granulation belegt sind. Wenn man bedenkt, daß derartige Kreuze nur dem höchsten Klerus vorangetragen wurden, wird verständlich, daß auch später, selbst wenn unedlerer Werkstoff verwendet wurde, an der reichen Ausstattung und kunstvollen Ausführung nicht gespart wurde.

Von alledem ist an dem hier veröffentlichten Kreuz nichts zu bemerken. Es wirkt karg, im Vergleich auch zu gleichzeitigen Goldschmiedewerken desselben Themas. Das Kreuz, das aus zwei aufeinander gedübelten Hartholzplatten besteht und doppelseitig bemalt ist, wurde 1936 im Münchener Handel für das Germanische Nationalmuseum erworben. Es hat die

Maße 52 cm in der Höhe, 40 cm in der Breite und endet unten in einem Dorn, der ursprünglich wohl einem Stab aufgesteckt war. Auf beiden Seiten ist der Gekreuzigte dargestellt, dessen ausgezehrter Leib im Verhältnis zu den Maßen des Kreuzes, der Scheibe hinter dem Haupte und den Dreipässen an den Balkenenden zart und feingliederig wirkt. Dadurch, daß der Körper des Herrn über den Kreuzestamm hinausragt und die Umriffe der Knie und des Schurzes frei herausgefägt sind, ergibt sich von selbst die Führung des Corpus, der einmal nach rechts, auf der Gegenseite nach links ausschwingt.

Seite a (Abb. 1). Christus ist mit drei Nägeln an das Kreuz geheftet. Die Wunden, auch die der Dornenkrone auf dem zur Seite gefunkenen Haupt, sind blutig und setzen sich grell von der bleichen Farbe des Fleisches ab. Weißhöhung und bräunliche Binnenzeichnung bewirken eine flächige Modellierung; eine braunrote, kräftige Umrifflinie randet den Körper ein und findet zusammen mit Mennigrot auch für die Binnenzeichnung des Gesichtes Anwendung. Das seitlich geknotete Schurztuch ist lichtblau, mit kräftigen Weißhöhungen. Die Kreuzenden nehmen die vier Evangelistensymbole ein, geflügelte Brustbilder über Namensbändern in lebhaften, lichten Farben (der Johannes-Adler ist blau, der Löwe des hl. Lukas rosa).

Das Kreuz ist rings von einer grünen Leiste eingefasst, die Schmalseiten sind rot angestrichen. Der Grund besteht aus blattförmig gepunztem Goldgrund, dessen Glanz fast durchgehend erloschen ist. Während sich im übrigen die Alterserscheinungen auf Risse und Abbröckelungen beschränken, zeigen die Dreipässe – insbesondere das Matthäus-Symbol – größere Fehlstellen, die in neutralem Ton ausgekittet sind.

Seite b (Abb. 2) ist noch besser erhalten und frischer in den Farben, vor allem hat der mit Rosetten- und Spitzovalmustern gepunzte Goldgrund noch eine schöne Leuchtkraft. Stilistisch ist die Kreuzigungsdarstellung leicht abweichend von der Gegenseite. Der schwächere Körper ist noch artikulierter, die Arme hängen mehr durch, und mit der verstärkten, fast geschraubten Überkreuzung der Schenkel ist auch der Fall des faltig überhängenden Schurzes bereichert. Die Fleischfarbe ist blühender, sodaß die mit sicher hingefetzten Weißhöhungen erreichte Modellierung um einen Grad plastischer wirkt, eine Beobachtung, die auch für den hier gelb-grün getönten Schurz gilt. Immerhin bleibt die Technik der Zeichnung auf beiden Seiten so übereinstimmend, daß die Malereien zweifellos derselben Hand zuzuweisen sind. Die Brustbilder zweier in blaue bzw. rote Diakonengewänder gehüllter Engel füllen die Felder des senkrechten Stammes, die Bilder von Sonne und Mond die des waagerechten Balkens. Die Umriffe der Sonne sind aus einer blauen Wolkenkrause ausgepunzt, das lichtblaue Mondgesicht sitzt in einer zartroten Wolkenglorie.

Für stilistisch voneinander abweichende Darstellungen an ein und demselben Kreuz ist im 13. Jahrhundert das sprechendste Beispiel das bemalte Triumphkreuz in Schulpforta, dessen Vorderseite sich stilistisch in eine Reihe mit den plastischen Kruzifixen in Wechselburg und Halberstadt stellt, dessen Rückseite dagegen noch an dem frontalen, byzantinisierenden Typus festhält³). Man hat darauf hingewiesen, daß das einzige einwandfrei erhaltene gemalte Triumphkreuz des 13. Jahrhunderts in Deutschland, das Gnadenkreuz von Polling bei München, von italo-byzantinischen Werken abzuleiten sei⁴). Stilistisch spricht alles dafür, und es muß auffallen, daß der Typus in Italien zwar weit verbreitet, bei uns aber nur ganz selten anzutreffen ist. (Bisher sind außer dem Pollinger nur noch die Kreuze von Frauenwörth und Pforta nachgewiesen.) Ein ungewöhnlich umfangreicher Verlust an Denkmälern ist unwahrscheinlich, da die Beobachtung durch den geringen Bestand an Vortragekreuzen bestätigt wird. Wir vermögen einstweilen neben das Stück im Germanischen National-

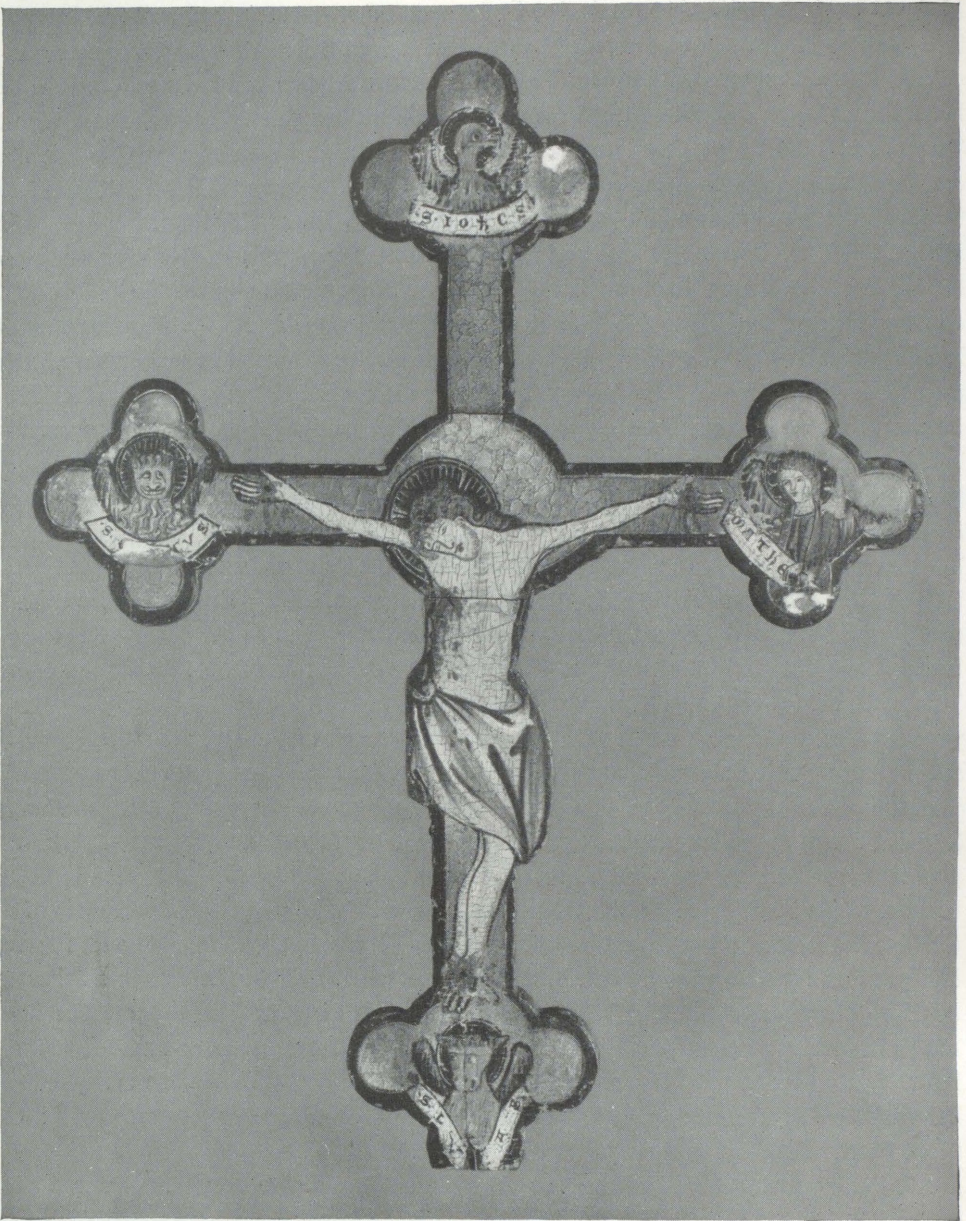


Abb. 1. Christus am Kreuz (Seite a des Vortragekreuzes) *K6 1054*
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

museum nur das im Historischen Museum, zu Basel verwahrte Kreuz aus Katharinenthal im Thurgau zu stellen⁵⁾ (Abb. 5). Es ist zwar nicht unbedeutend größer (99 cm hoch, 67 cm breit) als das Nürnberger, die Verwendung als Prozessionskreuz indessen außer Zweifel. Mit Recht schließt Stückelberg aus der guten Erhaltung, daß es nur selten verwendet, von den Katharinenthaler Nonnen wie eine Reliquie verehrt und vermutlich vorzugsweise in der Karwoche kultische Bedeutung hatte. Die wie Blechjacken abstehenden Falten des Schurzes, der Kopftypus und die Binnenzeichnung des Körpers lassen erkennen, daß das

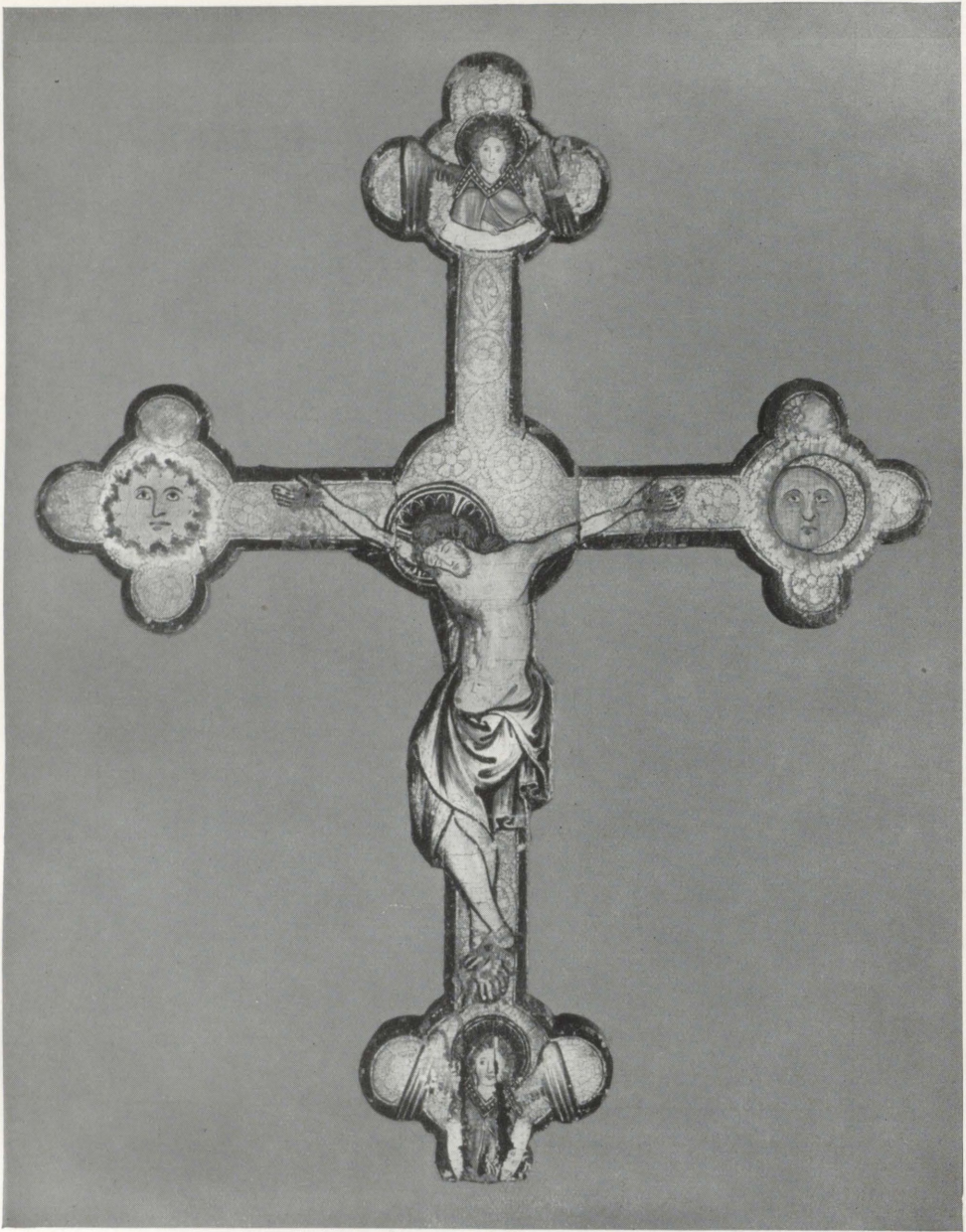


Abb. 2. Christus am Kreuz (Seite b des Vortragekreuzes)
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum K6 1054

Baseler Kreuz vor dem Nürnberger entstanden ist. Hier wie dort decken sich die Konturen des Schurzes nicht mit dem Umriss des Kreuzstammes.

Das Baseler Kreuz geht stilistisch auf den Bildschmuck eines Pfalteriums aus der Benediktiner-Abtei Rheinau am Bodensee in der Züricher Zentralbibliothek zurück, das zwischen 1227 und 1241 ausgemalt sein wird⁶⁾. Außer der Formenverwandtschaft zwischen Kreuz und Miniaturen begegnet man auch in den Rahmen zu den Bildern des Pfalters der Verwendung von Perlen und „goldenen und farbigen Kreis- und Almandinenmustern“, die zweifellos



Abb. 3. Kreuzigung Christi aus dem Regensburger Legendar
in Keble College, Oxford

unter dem Eindruck der sogenannten „Maasmulden“ in der Goldschmiedekunst entstanden sind und die Plastik der Bildkompositionen noch steigern. Neben den Holzperlen längs des Stammes sind die elegant profilierten Enden des Baseler Kreuzes mit Glasflüssen und Steinen wie ein Metallkreuz verziert. Charakteristisch ist die Aufspaltung der Enden in kleine, eigentümlich geschweifte Kreuze. „In der Mitte dieser Kreuze fand sich ehemals je eine runde Scheibe von blauem Glas, das mit feinem Goldfiligran in Rankenform bemalt war. Am oberen Ende außerdem ein Intaglio mit roh eingeschnittenem Hirsch. Blaue Glaseinsätze von verschiedener oblonger Form auch in der Mitte der Kreuzarme . . .“⁷⁾. Die Mitte der Rückseite trug vermutlich ursprünglich ein plastisches Agnus Dei. Wie „der komplizierte, vielfältig gegliederte Umriss“ eines in S. Maria presso S. Celso zu Mailand aufbewahrten Prozessions-

kreuzes (um 1250) ausweist, ist der Baseler Typus italienischer Herkunft⁸). Die Farben, auch die schon an Kreuzen des 12. Jahrhunderts nachweisbare Rot-Grün-Tönung des Stammes, stimmen im Gesamtcharakter mit denen des Nürnberger Kreuzes überein.

Das Kreuz aus Katharinenthal, eine sicher bereits in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gefertigte oberrheinische Arbeit, ist also ein Mittelglied zwischen den kostbaren Goldschmiedekreuzen, deren Besatz noch nachgeahmt wird, und dem Nürnberger Kreuz, das auf jede Nachahmung verzichtet. Darin schlägt sich eine Reduktionstendenz nieder, die zugleich eine Verbilligung ist und einer stärkeren Nachfrage Rechnung trägt.

Dafür gibt es weitere Beispiele. So ist die im 13. Jahrhundert vorwiegende Bilderhandschrift nicht mehr der anspruchsvolle, kostbar ausgestattete liturgische Kodex großen und größten Formates, sondern der Pfalter für den persönlichen Gebrauch, dessen Ausstattung nach den Mitteln des Auftraggebers verschieden reich ist. Der Landgrafenspalter in der Landesbibliothek zu Stuttgart aus dem Besitz Hermanns von Thüringen steht als bekanntes Beispiel am Beginn einer stattlichen Reihe.

Weiter ist eine nur während des 13. Jahrhunderts zu beobachtende Verbilligung des oftmals mit Gold und Halbedelsteinen oder mit Elfenbein ausgestatteten Handschrifteneinbandes die unter durchsichtigen Hornplatten liegende Einbandminiatur auf Pergament. Dieser in



Abb. 4. Reliquienkasten mit Bildminiaturen
Regensburg, Domschatz



Abb. 5. Vortragekreuz aus Kloster Katharinenthal
Basel, Historisches Museum

verschiedenen Landschaften vorkommende Brauch scheint eine deutsche Erfindung zu sein, der gelegentlich auf Frankreich übergegriffen hat.

Endlich bietet ein bemalter Reliquienkasten im Domschatz zu Regensburg eine dritte Parallele, mit dem zugleich eine nähere örtliche Bestimmung des Nürnberger Vortragekreuzes zu erreichen ist⁹⁾ (Abb. 4). Der Holzkasten mit einem Satteldach, das mit regensburgischem Seidenstoff bezogen ist, trägt an der aufgehenden Schauseite zwei Miniaturen: links die thronende Mutter Gottes mit dem Kinde, flankiert von den Heiligen Agnes und Klara, rechts Christi Kreuzigung, die von Obedientia, Misericordia, Humilitas und Caritas ausgeführt wird und der außer den üblichen Assistenzfiguren der hl. Franziskus beiwohnt. Auf dem Dach sind außerdem zwei Pergamentbildchen eingelassen: Die hl. Magdalena, von einer weltlichen Stifterin verehrt, und ein Marien Tod.

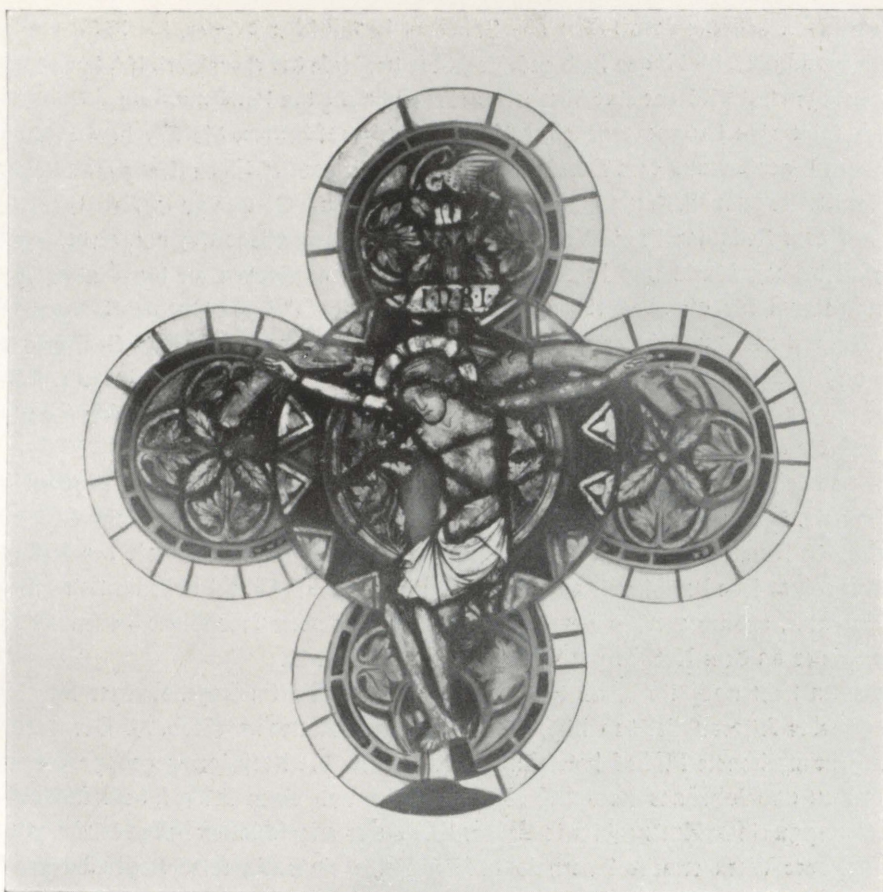


Abb. 6. Christus am Kreuz
Glasfenster im Chor des Regensburger Domes

Der Kasten stammt aus St. Emmeram, doch weisen die Heiligen und der auf dem Marienbild als FR. W.s (Fratr Waltherus?) gekennzeichnete Franziskaner – der Stifter oder Maler – auf das Regensburger Minoriten- oder Klara-Kloster. Damit ist ein wichtiger Fingerzeig gegeben, wo diese sparsam gewordenen Malereien und Geräte verbreitet wurden: Bei den Bettelorden der durch Predigt und Nächstenliebe in die Tiefen des Volkes dringenden neuen Heiligen des 13. Jahrhunderts, Franziskus und Dominikus.

In dieser geistigen Welt denken wir uns auch das Nürnberger Vortragekreuz entstanden. Zwar hat der Kunsthandel die genaue Herkunft des Werkes verschleiert – es wurde nur allgemein von der Regensburger Gegend gesprochen –, doch ist die Malerei stilkritisch einwandfrei auf Regensburg zu lokalisieren.

Das Thema der Kreuzigung läßt sich, zum Teil mit datierten Beispielen, in Regensburg recht übersichtlich verfolgen. Am Anfang steht die kraftvolle Kreuzigungscheibe aus dem alten Dom, die, vielleicht etwas zu spät, um 1270 datiert wird und heute im Triforium des südlichen Querhauses eingegliedert ist¹⁰). Sie gibt in starken, leuchtenden Farben für Regensburg den besonders in der Zeichnung der ausdrucksvollen Gesichter und der Schraffur der prall anliegenden Gewänder sichtbar gemachten byzantinisierenden Zustand der deutschen Malerei im 13. Jahrhundert wieder. Als Stillstufe schließt die Darstellung noch ziemlich eng an das

Pollinger Gnadenkreuz (um 1230) an: Schwerer herkulischer Körper, die Füße von zwei Nägeln durchbohrt, die Augen halb geöffnet, über der Nase der charakteristisch byzantinische „Brauenbogen“, am Körper eine überbetonte Abzeichnung der Bauchmuskeln.

Zeitlich folgt eine Gruppe regensburgischer Bilderhandschriften, die sich dem reich ausgestatteten Legendar aus dem Dominikanerinnenkloster zum Heiligen Kreuz anschließt (bis 1875 im Kloster zum Hl. Kreuz nachweisbar, heute in Keble College zu Oxford¹¹) (Abb. 3). Wie auf dem Reliquiar ist die Kreuzigung des Legendars allegorisch aufgefaßt, mit dem Unterschiede, daß Maria und Johannes als bloße Assistenzfiguren an die Ränder gerückt sind und Raum für die allegorische Tätigkeit von „Sponsa“ und „Obediencia“ gewonnen wird. Am unteren Rande kniend „Sophia und Gebhard' Comes“: Gebhard Graf von Hirschperch und Sophie, die Schwester der Herzöge Ludwig und Heinrich von Bayern. Für die Datierung ergibt sich aus zwei Stifterbildnissen, wie sie durch die ganze Handschrift verstreut sind, daß die Handschrift zwischen 1271 und 1276 entstanden ist¹²).

Durch das Jahr 1276 ist auch für den Reliquienkasten eine früheste Grenze gegeben, denn ein Vergleich der beiden Christusbilder erweist eine völlige Werkstattgemeinschaft. Kleinere abweichende Nuancen sind gleichviel nicht zu übersehen: Im Gewandfall der Reliquiarfiguren beginnt jede Brüchigkeit aufzuhören, auch der Schutz Christi bekommt eine fließendere Struktur, endlich werden Bewegungen, Ausdruckswerte lebendiger – eben in einem Sinne, wie er an dem Nürnberger Kreuz voll ausgebildet ist.

Dazwischen steht noch ein Werk der Textilkunst, gleichfalls im Regensburger Domschatz: Das gewebte Altarretabel des Bischofs Heinrich von Rotteneck (Abb. 7). Der durch Inschrift gekennzeichnete Bischof kniet links und verehrt die Kreuzigungsgruppe, die außer den Frauen und Johannes noch den Apostel Petrus und einen Bischof, dem sich vor der Verkürzung zu einem Antependium noch der Hl. Paulus angeschlossen haben dürfte, zeigt¹³). Das kostbare Werk erweist innerhalb unserer Reihe eindeutig seine Regensburger Entstehung, an der neuerdings aus volkswirtschaftlichen Gründen im Gegensatz zur älteren kunstgeschichtlichen Fachliteratur gezweifelt worden ist¹⁴). Der Bischof Heinrich II. hat 1277–1296 regiert. Neben dem Reliquienkasten fällt die allgemeine stilistische Nähe auf, wenn auch das Retabel im ganzen sich bereits mehr dem Stilideal um 1300 nähert und in seinen Figuren noch betonter aus einem Gesamtfluß der Gewänder aufgebaut ist. Man wird also das Retabel eher später als früher setzen und kommt für den Reliquienkasten auf eine Datierung von etwa 1285/90.

Faßt man das Ergebnis der vergleichenden Betrachtung der Kreuzigungsdarstellungen zusammen, so wird deutlich, daß ihr Stil in dem Nürnberger Vortragekreuz ausklingt. Hier sind die schweren Formen aufgehoben und harte Gewandbrüche vorüber, aber noch ist die Strenge des 13. Jahrhunderts gewahrt. Das Kreuz steht unmittelbar am Eingang zum 14. Jahrhundert. Die Datierungsspanne 1300 bis 1310 wird das Richtige treffen. Auch hierfür bietet sich eine Vergleichsmöglichkeit: ein Kruzifixus in den Maßwerkfüllungen des 2. Fensters im Chor des Regensburger Domes (Abb. 6). Der an einem Altkreuz hängende Christus, dessen Gestalt einem von Vierpässen umlegten Rund eingefügt ist, vertritt noch in der Binnenzeichnung, im Ausdruck des Gesichtes, in der gleichartigen Fältelung des Schurzes dieselbe Stilstufe wie das Vortragekreuz. Die Fenster dieser Gruppe, die deutlich noch den Lokalcharakter der Regensburger Malerei vom Ende des 13. Jahrhunderts wahren, werden um 1325 datiert¹⁵). Schon kurz darauf wird die aus der Buchmalerei stammende Überlieferung verlassen, der gotische Stil zieht auf allen Gebieten des Regensburger Kunsthandwerks ein.

Aus seiner Vereinzelung gelöst, in die es die Seltenheit seines Typus und die Heimatlosigkeit des Handels gebracht hatte, steht das bemalte Vortragekreuz stil- und geistesgeschichtlich in aufschlußreichen Zusammenhängen. Der Anfang der Regensburger Buchmalerei im 13. Jahrhundert, deren organischer Abschluß das Kreuz ist, führt zum Mittelrhein, auf die in Mainz tätige Werkstatt des Aischaffenburger Koderz zurück, deren Stil durch das HohenwartherEvangeliar in Regensburg heimisch wird¹⁶). Eine Parallelerscheinung zur Regensburger Plastik also, deren stärkste Persönlichkeit, der Erminold-Meister, ebenfalls auf Quellen vom Mittelrhein zurückgreift. Andererseits wird die Regensburger Malerei richtungweisend für die böhmische, nieder- und oberösterreichische Buchmalerei vom Ende des 13. bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts.

Als Träger dieser ganzen West-Ost-Bewegung vermuten wir die Bettelorden, voran die Dominikaner, die allein architektonisch sich in Regensburg mit ihrer Kirche ein ungewöhnlich anspruchsvolles und schönes Denkmal gesetzt haben. Mehrfach begegnet in den Regensburger Miniaturen die Darstellung der allegorischen Kreuzigung und der Maria, die unter dem Kreuze von einem Schwert durchbohrt wird, Motive, die nachweislich besondere Vorliebe bei den Orden fanden, die sich seit 1270 mit Eifer für die Verbreitung der Rosenkranzverehrung bzw. des Dogmas von der unbefleckten Empfängnis Mariens eingesetzt haben. Ein aus solchem Geiste entstandenes liturgisches Werk, das die Möglichkeiten zu den neuen Andachtsgelegenheiten des 14. Jahrhunderts bereits in sich birgt, ist das Regensburger bemalte Vortragekreuz im Germanischen Nationalmuseum.



Abb. 7. Gemaltes Retabel des Bischofs Heinrich von Rotteneck (+ 1296). Regensburg, Domstift

Anmerkungen

- 1) Hierfür und für das Folgende vgl. Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg i. B. 1934, Bd. VI, Seite 242 ff. (Josef Sauer).
- 2) Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. VII, 1930, S. 129 f. (Alfred Stange).
- 3) Jahrbuch der Denkmalspflege in der Provinz Sachsen und Anhalt 1935/36, S. 43 ff. (Eberhard Lutze). In dem großen, doppelseitig bemalten Triumphkreuz vom Jahre 1496, das im Chor der Zisterzienserkirche zu Kaisheim hängt, lebt die Tradition des 13. Jahrhunderts weiter.
- 4) A. Stange a. a. O., S. 166.
- 5) Beilage zu „Die christliche Kunst“ I, 1905, S. I—III (E. A. Stüchelberg). — A. Stange a. a. O., S. 179 f.
- 6) Hanns Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts. Berlin 1936, Text S. 47, 134. Tafelband Abb. 661—676.
- 7) A. Stange a. a. O., S. 180.
- 8) H. Th. Boffert, Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker. Bd. V, Berlin 1932, Abb. S. 342 (Peter Metz).
- 9) Die Kunstdenkmäler von Bayern. Bd. XXII, München 1933, S. 147, Abb. 78. — Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. X, 1933, S. 77, Abb. 7 (Heinrich Jerchel). — H. Swarzenski a. a. O., Text S. 37, Tafelband Abb. 390 f.
- 10) Die Kunstdenkmäler von Bayern. Bd. XXII, S. 94.
- 11) Die weiteren anzuschließenden Handschriften sind zusammengestellt bei H. Swarzenski, a. a. O. Text S. 37 ff. Das Orfordter Legendar ist im Tafelband Abb. 343—386 wiedergegeben. — Vgl. auch Jerchel a. a. O., S. 76 f.
- 12) H. Swarzenski a. a. O., Text S. 111.
- 13) Die Kunstdenkmäler von Bayern. Bd. XII, S. 155 f.
- 14) Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft I, 1934, S. 95 (J. Heinrich Schmidt).
- 15) Die Kunstdenkmäler von Bayern. Bd. XII, S. 86 f.
- 16) Wallraf-Richartz-Jahrbuch N. F. 1, 1930, S. 9 ff. (Hanns Swarzenski).