

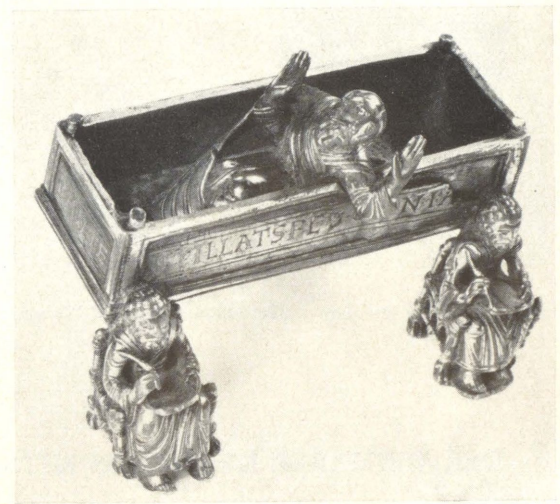
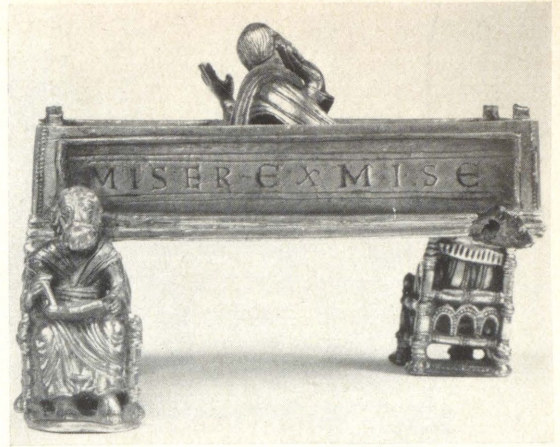
1 Kreuzfuß mit dem auferstehenden Adam. Weimar, Goethe-Museum

## DER WEIMARER KREUZFUSS MIT DEM AUFERSTEHENDEN ADAM

*Peter Bloch*

### I

Dank dem Entgegenkommen des Goethe-Museums zu Weimar konnte das Kreuzfußfragment aus dem Besitze Johann Wolfgang von Goethes für einige Monate in Köln ausgestellt werden<sup>1</sup> (Abb. 1—5). Bei dieser Gelegenheit ergab sich die Möglichkeit einer genaueren Untersuchung, deren Ergebnisse hier vorgelegt werden. Der vergoldete Bronzeguß (Br. 12,2 cm; H. 8,8 cm; T. 10 cm) besteht in seinem heutigen Zustand aus fünf einzeln gegossenen Teilen: einem oben offenen Sarkophag mit dem darin eingesetzten, auferstehenden Adam und drei (ehemals vier) Evangelisten als Tragefiguren. Diese sitzen frontal mit geradeaus gerichteten bärtigen Köpfen auf Pfostenthronen mit Klauenfüßen, deren Sitze seitlich und rückwärts drei eingestellte Rundbogen zeigen. Die Evangelisten sind in ein bis auf die nackten Füße fallendes, durchgezogenes Pallium gekleidet, das zwischen den Beinen in einer zungerartigen Falte bricht; die angewinkelte Rechte hält die Schreibfeder, die Linke faßt das Evangelienbuch, das auf den Knien ruht. Über den rückwärtigen Thronpfosten, frei im Rücken der Sitzfiguren, kragen Zungen aus, auf denen der Sarkophag aufsitzt und vernietet ist. Er trägt in einer profilierten Rahmung ein (vorne teilweise ausgebrochenes) Silberband mit dem in Kapitalen und Unzialen niellierten Hexameter: *STILLAT SPES VENIA (m) VIVIT/MISER EX MISE/RANTE* (Es träufelt die Hoffnung Gnade / so wird aus Barmherzigkeit der Sündige zum Leben erweckt).



2/5 Der Kreuzfuß mit dem auferstehenden Adam in vier verschiedenen Ansichten

Der auferstehende Adam, mit der Fußplatte unmittelbar neben der linken Schmalseite des Sarkophags angenietet, richtet den Oberkörper empor, dreht sich mit erhobenen Händen über den Grabesrand, der für den abgewinkelten linken Arm etwas ausgeschnitten wurde, und blickt sehnsüchtig in die Höhe. Ein enganliegendes langärmeliges Gewand hüllt die Gestalt ein, darüber das Leichentuch, das in zügigen Parallelfalten über die rechte Schulter und am rechten Arm vorbei über die Beine schwingt. Auf den Ecken der Oberkante des Sarkophags sitzen vier abgebrochene Stifte, die einst den Oberteil des Gerätes mit dem bekrönenden Kreuz und Kruzifixus getragen haben.

## II

Der Stil des Kreuzfußes weist in den Umkreis des Rogerus von Helmarshausen. Der Name dieses Goldschmieds erscheint in einer Urkunde vom 15. August 1100, worin der Paderborner Bischof Heinrich von Werl (1084—1127) dem Kloster Helmarshausen die Zahlung für ein Goldkreuz und ein vom Helmarshausener Mönch Rogkerus gearbeitetes, den Hll. Kilian und Liborius geweihtes *scrinum* zusichert. Daß dieser Schrein nur das Tragaltärchen im Paderborner Domschatz sein kann (Abb. 6), geht aus dessen Weihinschrift

und den Hll. Kilian und Liborius an der (allein getriebenen) Stirnseite wie aus der Darstellung des Bischofs Heinrich auf der Dachplatte<sup>2</sup> hervor. Der Abdinghofer Tragaltar, heute in der Franziskanerkirche zu Paderborn, schließt sich stilistisch unmittelbar an<sup>3</sup>. Eigenhändig ist wohl auch die allein erhaltene Rückseite eines Kreuzes mit dem Hl. Modaldus (Köln, Schnütgen-Museum), dessen Reliquien 1107 in die Abtei Helmarshausen gelangten<sup>4</sup>. Die Gravuren stimmen nach Stil und Anordnung weitgehend mit der Rückseite eines Kreuzes in der Stadtkirche zu Brilon überein, dessen Vorderseite ein bronzegegossener Korpus schmückt, wie auch mit der Rückseite des Kreuzes in St. Peter zu Fritzlar, dessen Vorderseite ein Gemmenkreuz bildet<sup>5</sup>; ein Gemmenkreuz mit graviertem Rückseite ist ferner das Kreuz aus Enger im Berliner Kunstgewerbemuseum<sup>6</sup>. Schließlich ist unter den gesicherten Arbeiten dieses Goldschmieds der Buchdeckel im Trierer Domschatz zu nennen, der eine Helmarshausener Handschrift umschließt<sup>7</sup>.

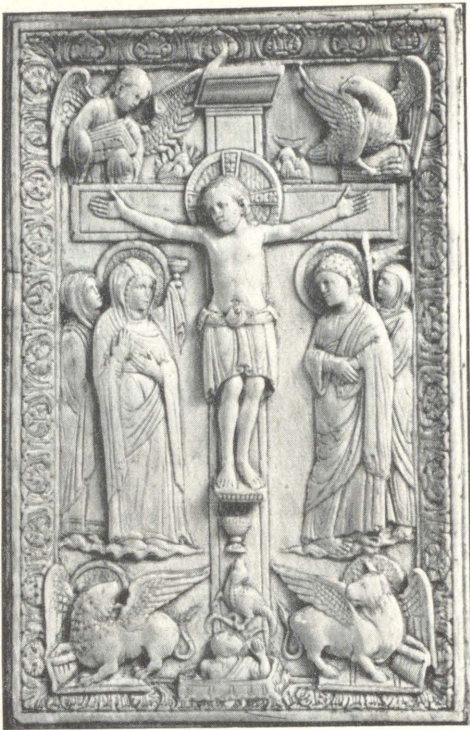
Kennzeichnend für den Rogerusstil ist eine graphische, ihrem Charakter nach durchaus noch spätottonisch-unplastische Behandlung der Figuren, vor allem die additive Strukturierung der Oberfläche. Für die Herkunft dieses „parzellierenden“ Stiles hat K. H. Usener im Anschluß an A. Boeckler auf westliche Vorbilder hingewiesen, wie das „belgisch-rheinische“ Elfenbein mit den Frauen am Grabe in Florenz und einzelne Initialen in der Goderanus-Bibel aus Stablo in London (vor 1097), die in gleicher Weise eine byzantinisierende Umsetzung bewegter Formen in der Art der Schulen von Reims und Winchester bieten<sup>8</sup>. Aufschlußreich ist der Hinweis von Erich Meyer, daß der Kruzifixus des Frankfurter Vortragekreuzes (Abb. 9) in seiner lebhaften Asymmetrie und seinem linearen Rhythmus Ottonisches reflektiert, wie etwa den Kruzifixus des Elfenbeins auf dem Buchdeckel der Äbtissin Theophanu (1039—56) im Essener Münsterschatz<sup>9</sup>. Dem läßt sich hinzufügen, daß der weitgehend identische, wenn auch etwas fülligere Kruzifixus (über dem auferstehenden Adam) der gleichen Elfenbeingruppe vom Deckel eines Evangeliiars in Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, Abb. 8), im Kreuznimbus die Vierpaßblätter, das „Signaturmotiv“ des Rogerus, zeigt<sup>10</sup>. Nahe ist dem wohl noch vor 1100 anzusetzenden Frankfurter Korpus im Typus ein neuerworbener Kruzifixus des Erzbischoflichen



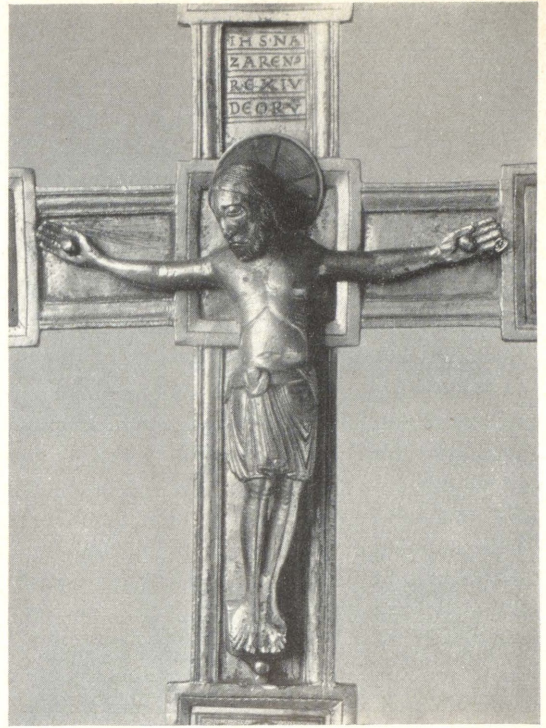
6 Roger von Helmarshausen: Die Apostel Paulus und Bartholomäus am Tragaltar des Paderborner Domschatzes



7 Der Apostel Paulus am Goderardusschrein. Hildesheim, Domschatz



8 Elfenbeindeckel des Evangeliars aus St. Georg in Köln. Darmstadt, Hess. Landesmuseum



9 Bronzekruzifix. Frankfurt/Main, Museum für Kunsthandwerk

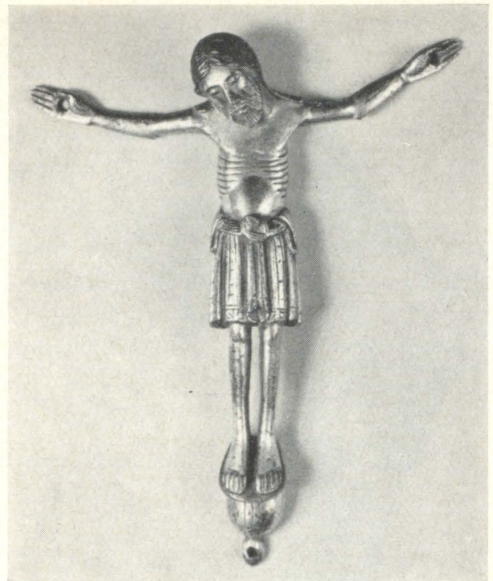
Diözesanmuseums in Köln (Abb. 9/10)<sup>11</sup>, im Stil der Christus mit der Wurfschaukel im Schnütgen-Museum, nicht zuletzt in der Nimbenform<sup>12</sup>; auch ein Bronzekruzifix aus der Werkstatt des Rogerus im gleichen Museum (Abb. 11) mit seiner noch spätottonisch-grätigen Struktur dürfte den frühen Arbeiten anzuschließen sein<sup>13</sup>.

Das Weimarer Fragment zeigt den „parzellierenden“ Stil nur noch in einem schwachen Abglanz, etwa in den Faltenzungen zwischen den Beinen der Evangelisten oder auf den Schulterpartien des Auferstehenden. Bestimmender für die Gesamtaufassung sind neben einer entwickelteren Plastizität die langen, parallellaufenden Faltenbahnen, wie sie etwa den Mantel Adams gliedern. Ein auffälliges Motiv ist immerhin das netzförmig geflochtene Haar der Evangelisten, das in übereinstimmender Weise bei einem der Evangelisten auf dem Paderborner Domportatile wiederkehrt, wie auch beim Joseph einer Geburt Christi auf einem Elfenbein im Aachener Domschatz, das wiederum zu jener belgisch-rheinischen Gruppe gehört, die als eine der Voraussetzungen des Rogerusstils gilt<sup>14</sup>. Noch einmal begegnet das geflochtene Haar bei einem Kruzifixus im Hildesheimer Domschatz (Abb. 12), der gemeinsam mit dem Weimarer Fragment gegenüber dem Spätottonisch-Zeichnerischen des Rogerus die stärkere Körperlichkeit der Schulwerke entwickelt<sup>15</sup>.

Den Umkreis des Rogerus haben gleichzeitig und unabhängig voneinander A. Fuchs und E. Meyer behandelt, wobei beide von dem Vortragekreuz der Stadtkirche zu Brilon ausgingen<sup>5</sup>. Ein bedeutendes Werk aus diesem Zusammenhang ist der Kruzifixus in Cappenberg<sup>16</sup>. Schon früh hatten Chr. Rauch und O. v. Falke auch in Fritzlar eine eigene Rogerus-Filiation beobachtet<sup>17</sup>. Zwei der Hauptwerke freilich, das Tafelreliquiar und den Kelch, konnte R. Gaettens<sup>18</sup>, von Münzen ausgehend, überzeugend für Fulda in Anspruch nehmen. Das Kreuz in St. Peter aber bleibt sicher der Rogerus-Schule erhalten, wie auch ein romantisches Tragaltärchen mit den ehemals in die Deckplatte eingesteckten Figürchen einer Kreuzigung (Abb. 23/24)<sup>19</sup>. Eine jüngere Hildesheimer Rogeruswerkstatt hat schließlich E. Meyer angeschlossen<sup>20</sup>: die getriebenen Apostel des Godehardusschreins im Hildesheimer



10 Bronzekruzifix. Köln, Diözesanmuseum



11 Bronzekruzifix. Köln, Schnütgen-Museum

Domschatz (1130—40) übernehmen wörtlich die gravierten Figuren des Paderborner Tragaltärchens, setzen sie aber in eine derb-füllige Plastizität um (Abb. 7). Neben dem Epiphaniusschrein gehören die drei Scheibenkreuze im Domschatz zur gleichen Gruppe, wie auch das sog. Kleine Bernwardkreuz in der Magdalenenkirche zu Hildesheim, dem H. Schnitzler das Große Bernwardkreuz hinzufügte<sup>21</sup>.

Diesen Hildesheimer Arbeiten um 1130 mit ihrer kraftvollen Körperlichkeit läßt sich die Weimarer Bronze am besten beigesellen. Eine Bestätigung hierfür bietet, wenn H. Swarzenski das Stück mit einem Kruzifixus zusammenstellte, der aus Sigmaringen in das Missouri-Museum, St. Louis, gelangte und als „Hildesheim (?), um 1130“ bezeichnet wird (Abb. 13)<sup>22</sup>.

### III

Die Inschrift des Weimarer Fragmentes greift auf jene Legenden zurück, die von der Erlösung und Auferstehung des auf dem Golgathahügel, zu Füßen des Kreuzes begrabenen Urvaters Adam durch das Blut Christi berichten. H. v. Einem und G. Bandmann haben sie bei ihren Deutungen des Mainzer Kopfes mit der Binde erörtert, und auch A. A. Schmid kam kürzlich anhand eines Kruzifixtorso über dem Adamskopf in Fribourg auf das Thema zurück<sup>23</sup>. Seit karolingischer Zeit hat die Vorstellung vom Grabe Adams unter dem Kreuz und seiner Auferstehung bildliche Formen gefunden, wobei sich drei Gruppen unterscheiden lassen: die älteste zeigt Adam im Leinentuch oder als Gerippe unter dem Kreuze hingestreckt<sup>24</sup>; seit der Mitte des 11. Jahrhunderts wird — wie bei der Weimarer Bronze — der halb- oder ganzfigurig aus dem Grabe auferstehende Urvater dargestellt; daneben läuft eine reduzierte Form, die in Anlehnung an die byzantinische Kreuzigungsikonographie nur das Adamshaupt unter dem Kreuz, unter dem Suppedaneum oder als Suppedaneum vor Augen führt<sup>25</sup>.

Die hier zutage tretende Auffassung des Urvaters — seine Kombination und Konfrontierung mit dem Kruzifixus im Akte der Erlösung und Auferstehung — war natürlich keineswegs die einzige, in der Adam im Mittelalter zur Darstellung kam. Abgesehen von Historienbildern zur Genesis (karolingische Bibeln, Hildesheimer Bronzetür) seien zwei grundsätzlich andere Auffassungen erwähnt. Das „Urväterbild“ der Kölner Königchronik in Wolfenbüttel (Abb. 14) und Brüssel (vor 1197 und nach 1238) kennzeichnet Adam als den Erstgeborenen, der göttliches Urwissen der Menschheit überliefert<sup>26</sup>, während das



12 Kreuzifix. Hildesheim, Domschatz



13 Bronzekruzifix. St. Louis, Missouri-Museum

Speculum Virginum (angeblich des Konrad von Hirsau) den *vetus Adam* über dem Lasterbaum Christus als *novus Adam* über dem Tugendbaum gegenüberstellt (Abb. 15/16)<sup>27</sup>. Eine rätselhafte Darstellung bietet ein Bronzefigürchen im Kestnermuseum zu Hannover (Abb. 19): ein nackter Mann hält ein Schriftband schräg über den Leib, darauf die Inschrift ADAM PRIMUS HOMO<sup>28</sup>. Eine Erklärung bietet vielleicht das Kreuzigungsbild in einem um 1190 in Helmarshausen entstandenen Evangeliar des Trierer Domschatzes (Ms 142, fol. 90v; Abb. 18)<sup>29</sup>, wo zu Füßen des Kreuzes der auferstehende Adam ein Schriftband in Händen hält: PRIMUS HOMO TERRENUS, womit nach 1. Kor. 15,47 (*Der erste Mensch ist von der Erde und irdisch; der andere Mensch ist der Herr vom Himmel*) der Gedanke des Speculum Virginum mit der Erlösung des Urvaters verbunden wird. Zugleich ist dieses Bild mit der Wurzel-Jesse (fol. 1v) zusammenzustellen (Abb. 17), in der Jesse in offensichtlich entsprechender Komposition unter dem „Lebensbaum“ erscheint, wie Adam unter dem „Kreuzesbaum“. Von hier aus wird auch die seltsame Wurzel-Jesse im Siegburger Lektionar des British Museum verständlich (Köln, um 1140; Abb. 20), die nicht aus dem ruhenden, sondern durch den adamsgleich im Grabe liegenden Jesse hindurch emporwächst und offenbar die Vorstellung vom Jessebaum = Lebensbaum = Kreuz verschmilzt<sup>30</sup>.

Wir können uns für die weitere Betrachtung auf die Darstellung des halb- oder ganzfigurig im Grabe auferstehenden Adams beschränken. Folgende Denkmäler seien aufgezählt:

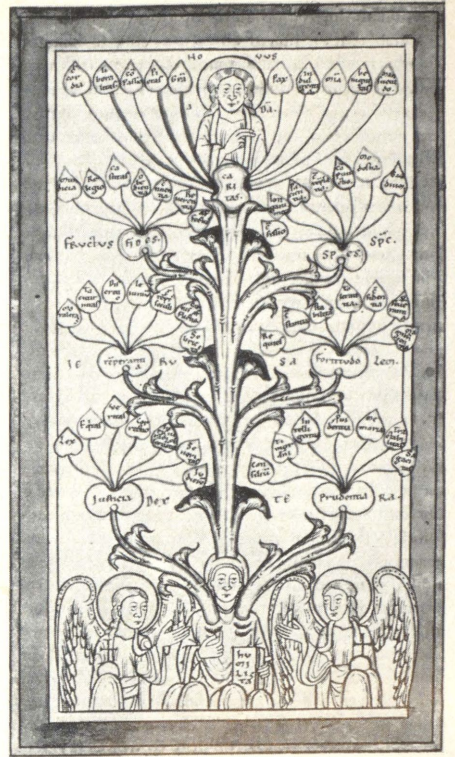
- 1 Elfenbein vom Buchdeckel eines Evangeliiars aus St. Georg zu Köln (Mitte 11. Jahrh.). Darmstadt, Hess. Landesmuseum (Abb. 8)<sup>10</sup>.
- 2 Miniatur im Evangeliar des Trierer Domschatzes Ms 142 (Helmarshausen, um 1190; Abb. 18)<sup>29</sup>.
- 3 Kanonbild in einem Sakramentar von Saint-Amand; Valenciennes, Bibl. (2. Hälfte 12. Jahrh.)<sup>31</sup>.
- 4 Staurothek des Bischofs Gonzalo Menéndez. Oviedo, Cámara Santa (um 1162—75)<sup>32</sup>.
- 5 Grubenschmelzplatte von einem Buchdeckel. Rom, Museo Sacro Vaticano (Limoges, Anfang 13. Jahrh.)<sup>33</sup>. Die seitlichen Platten mit Maria und Johannes im British Museum, die obere Platte mit Engeln in der Slg. E. Kofler-Truniger, Luzern; der Kreuzifixus verloren.

- 6 Tragaltar des Hl. Mauritius, Siegburg, St. Servatius (Köln, um 1160)<sup>15</sup>. Links neben dem Porphyrstein verbindet eine als TRINITAS bezeichnete Platte die Kreuzigung mit Gottvater zwischen zwei adorierenden Engeln, zu dem die Taube des Hl. Geistes emporfliegt; unter dem Golgathahügel der im Grabe auferstandene Urvater, zu dem das Blut Christi in drei Strömen herabfließt.
- 7 Reliquienkreuz des Bischofs Erpho. Münster, St. Mauritz (Westfalen, spätes 11. Jahrh.)<sup>34</sup>.
- 8 Silbernes Vortragekreuz. Cividale, Museo Archeologico (13. Jahrh.)<sup>35</sup>.
- 9 Eine Reihe von Limoges-Kreuzen des 12./13. Jahrhunderts<sup>36</sup>.
- 10 Altarkreuzfuß aus Kloster Gottesgnad bei Kalbe a. d. Saale. Chur, Domschatz (Niedersachsen, 1131—34)<sup>37</sup>.
- 11 Altarkreuzfuß aus dem Michaeliskloster zu Lüneburg. Hannover, Kestnermuseum (Braunschweig, um 1170; Abb. 21)<sup>38</sup>.
- 12 Altarkreuzfuß. Berlin, Kunstgewerbemuseum (Nordwestdeutschland, 2. Hälfte 12. Jahrh.; Abb. 22)<sup>39</sup>.
- 13 Triumphkreuz im Halberstädter Dom (um 1215)<sup>40</sup>.
- 14 Triumphkreuz in der Schloßkirche zu Wechselburg (um 1230)<sup>41</sup>.
- 15 Kopf mit der Binde. Mainz, Bischöfl. Dom- und Diözesanmuseum (Mainz, um 1239)<sup>23</sup>.
- 16 Fresko in der Liebfrauenkirche zu Andernach (um 1250)<sup>42</sup>.

Über die Entwicklung dieses Bildtypus (die sich in Ausläufern, wenn nicht sogar in einem neuen Aufleben bis in das 16. Jahrhundert weiterverfolgen ließe)<sup>43</sup> kann gerade das früheste Denkmal, das Elfenbein aus St. Georg zu Köln (Abb. 8), einige Auskunft geben. In anderen, zugehörigen Tafeln, wie dem schon genannten Elfenbein vom Evangeliar der Äbtissin Theophanu (1039—56) im Essener Münsterschatz, ist die Kreuzigung — karolingischen Traditionen folgend<sup>44</sup> — von den auferstehenden Toten des Jüngsten Tages begleitet. Unter diesen anonymen Auferstehenden werden seit dem 10. Jahrhundert Adam und Eva als die Repräsentanten der erlösten Menschheit in besonderer Weise hervorgehoben, so im Göttinger Sakramentar (Fulda, um 975)<sup>45</sup> und ähnlich im Echternacher Evangeliar des British Museum (Egerton 608; um 1040)<sup>46</sup> oder im Titelbild eines Flavius Josephus in Stuttgart (Landesbibl. Hist. fol. 418; Zwiefalten, 1170—90)<sup>47</sup>, wo die Köpfe beider Ureltern unter dem Kreuz erscheinen; schließlich auf einem byzantinischen Elfenbein des 11. Jahrhunderts in Leningrad, wo unterhalb der figurenreichen Kreuzigung drei Männer um den Rock Christi würfeln, während seitlich jeweils zwei Gräber erscheinen, denen links Eva und Adam, rechts (gekrönt und nimbiert) David und Salomon (?) entsteigen<sup>48</sup>. Bei diesen Szenen liegt eine Kompilation von Kreuzigung und anschließender Anastasis nahe, bei der ja als erste die Ureltern dem Höllenrachen entrissen werden; eine Kombination ihrer beider (oder nur Adams) Befreiung mit der Auferstehung der Toten ist der byzantinischen Kunst durchaus geläufig, wie das Elfenbeinkästchen des 10. Jahrhunderts in Stuttgart zeigt<sup>49</sup>.



14 „Urväterbild“ der Kölner Königschronik. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek



15/16 Lasterbaum und Tugendbaum des Speculum Virginum. Köln, Histor. Archiv

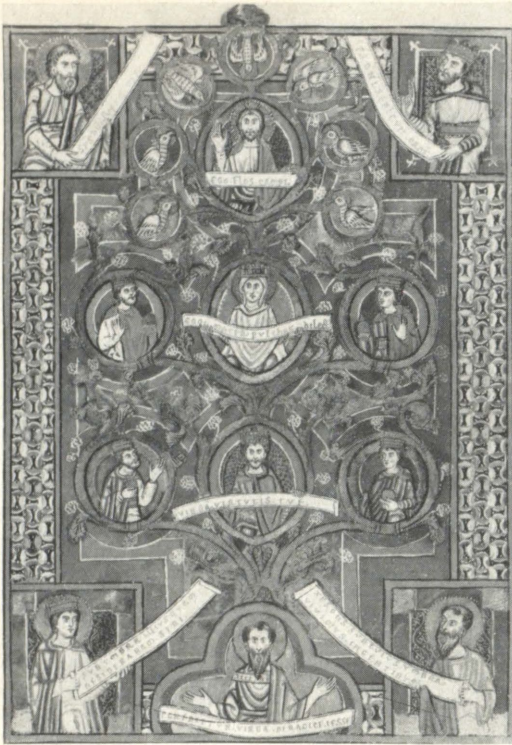
#### IV

Für den Weimarer Altarkreuzfuß ist naturgemäß der Vergleich mit den anderen Kreuzständen von besonderem Interesse. Stellen wir unser Stück mit den Werken in Chur, Hannover und Berlin zusammen (denen gleichfalls das bekrönende Kreuz fehlt), so zeigt sich, daß diese in Aufbau und Ikonographie eng zusammengehören, während Weimar sich deutlich absondert.

Die Bronzen in Chur und Hannover sind in ihrer Struktur im wesentlichen identisch<sup>50</sup>: auf vier Füßen (in Chur Löwentatzen, in Hannover Vogelklauen) ein aus Rankenwerk gebildeter Golgatha- und Paradieseshügel, aus dessen Mitte die vier Paradiesesflüsse hervorströmen; mit ihnen verbunden die vier schreibenden Evangelisten. Darüber der Sarkophag mit dem nach rechts aufgerichteten Adam, flankiert von zwei Engeln, die eine Säule tragen, auf der einst Kreuz und Kruzifixus errichtet waren. Stil und Inschriften beider Arbeiten variieren freilich. In Chur lauten die Inschriften unten am Sockelband: NORTPERTUS DEI GRATIA PRAEPOSITUS HOC IMPETRAVIT OPUS. AZZO ARTIFEX, darüber: MATTHEUS — TIGRIS, JOHANNES — EUFRATES, LUCAS — GEON, MARCUS — VISON; um den Sarkophag herum: ECCE RESURGIT ADAM CUI DAT DEUS IN CRUCE VITAM. In Hannover heißt es am unteren Sockelband und auf den Querleisten: CRUX VICTRIX PLENO LONGE LATEQ R(?) ORBE/IN CELUM SURSUM ET IMA DEORSUM/QUATUOR INDE PEDES HABET HEC CRUCIS AUREA SEDES/ASSIGNANS ORBEM CRUCIS IMPERIIS QUADRIFORMEM, um den Sarkophag herum: ADAE MORTE NOVI REDIT ADAE VITA PRIORA; auf ihren Schriftbändern werden außerdem die Engel als SERAPHIM und CHERUBIN bezeichnet. Während in Chur der Text die Auferstehung Adams betont, steht in Hannover die Gegenüberstellung des Alten und Neuen Adam im Vordergrund.

A. M. Cetto hat die Churer Inschrift NORTPERTUS DEI GRATIA PRAEPOSITUS als „Norbert durch Gottes Gnaden Praepositus von Gottesgnad“ gelesen und auf den Hl. Norbert





17/18 Wurzel Jesse und Kreuzigung des Evangeliers Ms 142 im Trierer Domschatz

(gest. 1134), Gründer des Praemonstratenserordens und Erzbischof von Magdeburg (1128—34) bezogen, der 1131 den Grundstein zum Kloster Gottesgnad bei Kalbe a. d. Saale im Erzbistum Magdeburg gelegt hatte. Dadurch wird dieser Kreuzfuß um 1131—34 datierbar und auch der Meister zu fassen, da das *Chronicum Gratiae Dei* unter den ersten Klosterinsassen einen *Marquard, der auch Azzo genannt wird*, vermerkt<sup>51</sup>. Demgegenüber scheint mir der Lüneburger Fuß eine enge Verwandtschaft mit dem siebenarmigen Leuchter im Braunschweiger Dom zu zeigen, der um 1170—80 an Ort und Stelle entstanden sein mag<sup>52</sup>; man vergleiche die Rankenvoluten mit langhalsigen Vögeln, Drachen, Vögel mit menschlichen Extremitäten, die hier wie dort wiederkehren.

Während O. v. Falke für die beiden Kreuzständer an ein byzantinisches Vorbild dachte, das er mit der Rückkehr Heinrichs des Löwen aus Byzanz 1173 in Zusammenhang sah, betonte A. M. Cetto, daß das gemeinsame Urbild eine abendländische Monumentalbronze gewesen sein dürfte, die am ehesten in Magdeburg gestanden haben könnte. Dort wird in der Tat ein monumentales Kreuz hinter dem Kreuzaltar überliefert, worunter Norbert 1134 beigesetzt ward.

Der Berliner Kreuzfuß, ehemals in der Sammlung zur Mühlen, Haus Offer a. d. Ruhr<sup>39</sup>, bietet eine Reduktion der Stücke in Chur und Hannover. Die Paradiesesströme, Evangelisten und sämtliche Inschriften sind fortgefallen, der Urvater richtet sich frontal im Grabe auf, die Engel stehen neben dem Sarkophag, also tiefer, zugleich aber starr aufgerichtet, so daß die von ihnen getragene Säule ungleich höher über dem Urvater ansetzt. In jedem Falle aber gehört auch der Berliner Fuß zu dieser Gruppe.

Demgegenüber unterscheidet sich der Weimarer Kreuzständer grundsätzlich. Statt der Vergegenwärtigung des vegetabilen Topos „Golgathahügel“, der vom Monumentalen her konzipiert wurde, bietet sich Weimar bei aller Plastizität des Stils kleinteilig-statisch, nicht als Monument, sondern als Gerät. Der Formenapparat beschränkt sich auf die Evangelisten und den Sarkophag, der mächtig und kubisch ins Zentrum gerückt ist, ringsum



19 Adam mit Schriftband.  
Hannover, Kestnermuseum



20 Wurzel Jesse im Siegburger Lektionar des British  
Museum, London

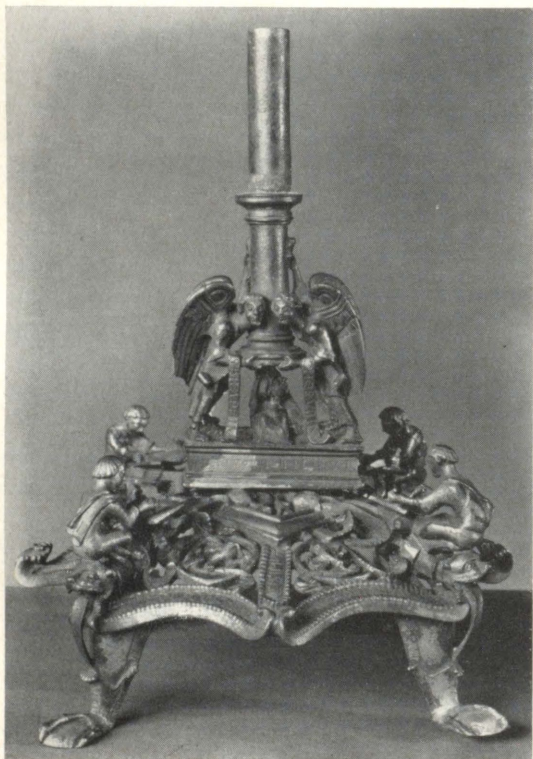
kosbar geschmückt wie eine Altarverkleidung. Die Evangelisten schreiben nicht nur, sie tragen zugleich — vergleichbar etwa der Anordnung am Kreuzfuß von St. Omer<sup>54</sup>. Der auferstehende Adam sitzt nach links gewendet und beugt sich auffällig über den Sarkophagdeckel so, als ob er an etwas vorbei in die Höhe schauen müßte.

Damit stoßen wir auf die Frage, wie das Weimarer Fragment nach oben hin zu ergänzen wäre. Offensichtlich fehlen die Engel, die in Chur, Hannover und Berlin eine Kreuzsäule tragen, und sie waren auch nie vorhanden. Statt dessen sind auf den vier Ecken des Sarkophagrandes abgebrochene Stifte zu sehen, die ursprünglich weiter in die Höhe stiegen und das getragen haben müssen, was Adam die Sicht nach oben benimmt. Dies kann nur der Deckel des Sarkophages gewesen sein — ein oberer horizontaler Abschluß, auf dem das Kreuz aufsaß. Daß die Kombination des auferstehenden Adam mit dem Grabdeckel der Bildtradition nicht fremd ist, erweist das Limoges-Email im Vatikan. Freilich ist damit noch kein Anhaltspunkt gegeben, in welcher Weise der Deckel auf den vier Stiften über dem Sarkophag saß und wie Deckel und Kreuz miteinander verbunden gewesen sein könnten. Um hier weiterzukommen, müssen wir nach anderen Geräten Ausschau halten, die in dieser oder jener Weise eine dem Weimarer Sarkophag vergleichbare Kastenform mit einem Kreuz kombinieren.

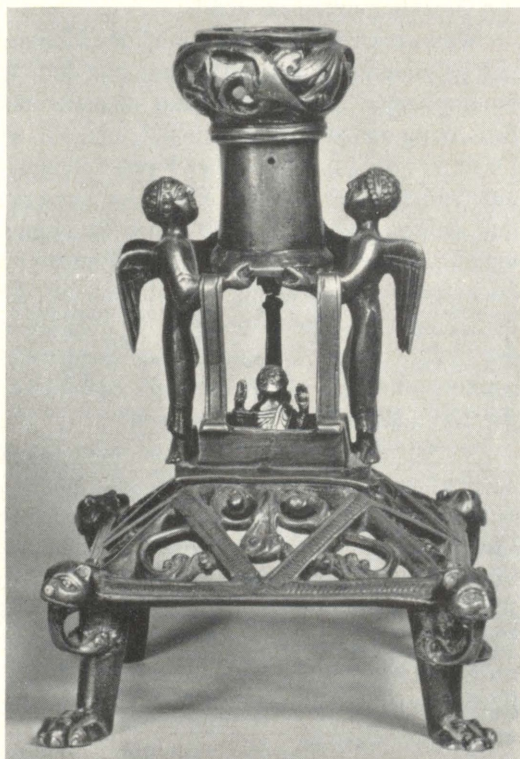
Unter den bereits erwähnten Werken ist auf den Fritzlarer Tragaltar hinzuweisen (Abb. 23/24): auf seiner Deckplatte mit den in Braunfirnis ausgesparten, gravierten Medaillons der vier Evangelisten um den runden Altarstein sind drei Schlitzte eingetieft, die

zum Einstecken der Figuren einer Kreuzigung dienten. Der bronzegegossene Johannes (H. 11,5 cm) hat sich vor einigen Jahrzehnten wiedergefunden: blockhaft steht er als Diakon mit gefalteten Händen und emporgerichtetem Haupt, das aufgeschlagene Buch vor der Brust. Der mit dem Weimarer Werk durchaus vergleichbaren Konfiguration entspricht ein verwandter Stil.

Weiter sind eine Reihe von Kästchen zu nennen, die sich mehr oder minder deutlich als eine Darstellung des Heiligen Grabes bezeichnen und von Kreuz, Kreuzigung oder Kreuzabnahme bekrönt sind oder waren. Neben der mit dem Kruzifixus besetzten sog. Provisur-Pyxis im Hildesheimer Domschatz<sup>55</sup> und dem Reliquienkästchen im Xantener Domschatz, das ein Kreuzpartikel enthielt und einst mit einer dreifigurigen Kreuzigung geschmückt war<sup>56</sup>, sei vor allem auf die von einer Kreuzabnahme bekrönten Heiligen Gräber in Nürnberg und London verwiesen. Das ältere Stück im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 27)<sup>57</sup>, das aus St. Servatius zu Maastricht stammen soll und von A. Boeckler dort lokalisiert und um 1100 angesetzt wird, zeigt über dem vorn mit drei schlafenden Wächtern gravierten Reliquienschrein das von einem Mauerring umgebene, von drei Arkaden unterteilte Grab Christi, darin den Leichnam des Herrn ausgestreckt, der von Joseph von Arimathia und Nikodemus gebettet wird. Zu beiden Seiten dieses Grabbaues thronen nach innen gewendet zwei Engel. Über dem pyramidenförmigen Dach wächst das Kreuz über einem viereckigen Tambour aus einem flachen Knauf; zwei „Lebensbaum“-artige Abzweigungen tragen die vier Assistenzfiguren der (stark abgegriffenen) Kreuzabnahme. — Das Stück im Victoria and Albert Museum (Abb. 25)<sup>58</sup> in seiner Gesamterscheinung aufwendiger, in der Ikonographie aber unklarer, dürfte nach der stilistischen Verwandtschaft mit dem Gozbertus-Rauchfaß im Trierer Domschatz<sup>59</sup> im frühen 12. Jahrhundert in Trier entstanden sein. Reliquienkästchen und Grabgehäuse sind zu einem Gesamtgebilde verschmolzen, statt der beiden Engel flankieren zwei nach außen gewendete, liturgisch gekleidete



21 Altarkreuzfuß. Hannover, Kestnermuseum



22 Altarkreuzfuß. Berlin, Kunstgewerbemuseum

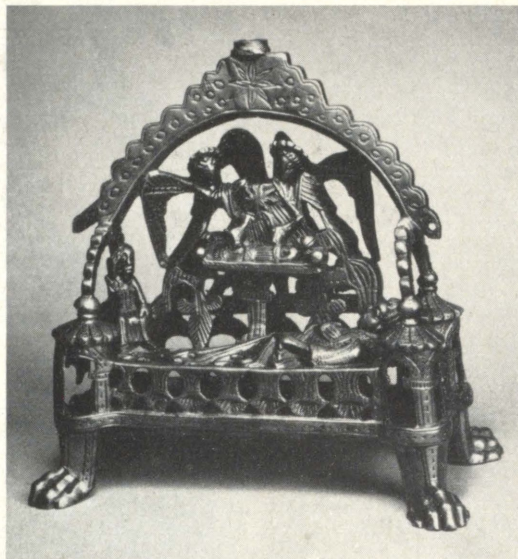


23/24 Tragaltärchen mit Johannes aus einer ehem. Kreuzigungsgruppe. Fritzlar, Domschatz

Männer den fünftürmigen Aufbau. Die Gruppe der Kreuzabnahme ist in ihrem Figurenbau Nürnberg eng verwandt; aus einem Löwenkopf<sup>60</sup> wächst das Kreuz mit seinen reicheren Abzweigungen heraus<sup>61</sup>.

Wenn man das Grabgehäuse des Nürnberger Reliquiars näher ins Auge faßt, so zeigen sich gewisse Übereinstimmungen mit dem Weimarer Kreuzfußfragment: auf den Ecken des Sarkophages, in dem Christus ausgestreckt liegt, sitzen vier oben und unten mit einem Schaftring versehene Säulen auf, die auf würfelförmigen Kapitellen das spitz zulaufende Dach mit dem bekrönenden Kreuz tragen. Sie entsprechen den vier abgebrochenen Stiften auf dem Grabesrand des Weimarer Fragmentes, die den Sargdeckel über dem auferstehenden Adam getragen haben. Hier ist eine Analogie gegeben, die eine gewisse Vorstellung vom ursprünglichen Aufbau der Weimarer Bronze ermöglichen könnte (Abb. 28): über der Sockelzone der Tragefiguren dominiert die doppelte Horizontale von Grab und Grabdeckel, die von der breiten Horizontale der Kreuzesarme überfangen wird. Adam, als die Spitze der antropomorphen Pyramide, die sich in dieses Koordinatensystem hinein-schiebt, schaut in die Höhe und verbindet die Figurengruppe mit der bekrönenden Figur des Kruzifixus (vgl. Abb. 9—13).

In Nürnberg wie in Weimar steht der Sarkophag im Bildzentrum. Freilich hat er eine unterschiedliche Bedeutung, ist hier Heiliges Grab und dort ein mehr oder minder profaner Sarg. Doch ragt beide Male über ihm das Kreuz auf und beschreibt so den gleichen, der Epoche der Kreuzzüge besonders vertrauten Topos von Golgatha und Grabeskirche. Daß im übrigen ein ähnlicher Aufbau nicht nur für das Grab des toten Christus oder den Sarkophag des auferstehenden Adams, sondern auch für das Lager Mariens bei der Geburt Christi auftauchen kann, verrät ein krippenartiger Leuchterfuß des späten 12. Jahrhunderts im Landesmuseum zu Oldenburg (Abb. 26)<sup>62</sup>. — Aus dem Bereich solcher architekturhafter Formen schöpfend, gelingt dem Meister des Weimarer Kreuzfußes ein eigenständiges Werk von hohem Rang.



26 Leuchterfuß. Oldenburg, Landesmuseum

25 Heiliges Grab. London, Victoria and Albert Museum

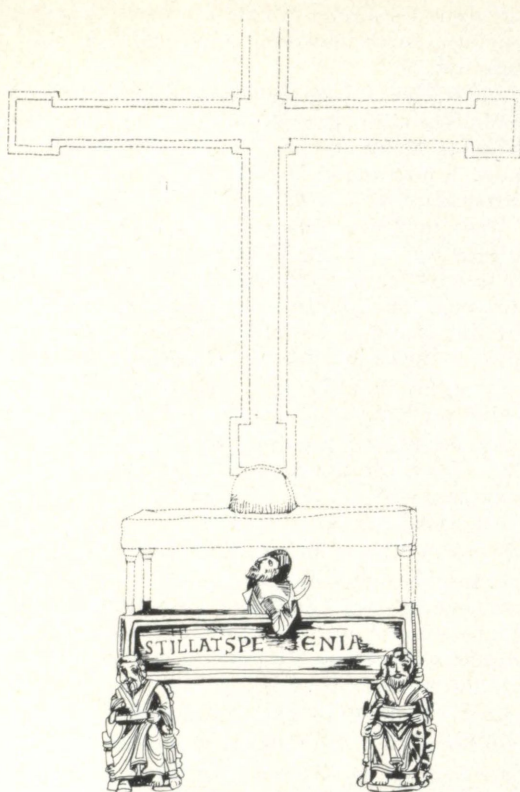
#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Otto von Falke — Erich Meyer: Romanische Leuchter und Gefäße. Gießgefäße der Gotik. Berlin 1935, S. 26, S. 104, Abb. 154 — Hanns Swarzenski: Monuments of Romanesque Art. London 1953, Abb. 240 — Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein. Köln 1963, Kat. Nr. A 18, Abb. 10 — Für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung habe ich Herrn Prof. Helmut Holtzhauer, Weimar, zu danken.
- <sup>2</sup> Karl Hermann Usener: Die Tragaltäre des Roger von Helmarshausen. In: Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau. Marburg 1932, S. 135 ff., Nr. 157, Taf. 245b—250, mit der älteren Lit. — Text der Urkunde bei Alois Fuchs: Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn. Paderborn 1916, S. 157 f. — Die von Beda Kleinschmidt (Der Abdinghofer Altar, eine Arbeit des Rogerus von Helmarshausen oder des Reibold von Paderborn? In: Zs. f. christl. Kunst 22, 1909, Sp. 259 ff.) geäußerten Zweifel wurden schon von A. Fuchs, S. 101 ff. widerlegt.
- <sup>3</sup> K. H. Usener, S. 135 f., Nr. 156, Taf. 240—245a, mit der umfangreichen Lit.
- <sup>4</sup> Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl. 2. Aufl. Köln 1961, Kat.-Nr. 22, mit der Lit.
- <sup>5</sup> Zum Kreuz in Brilon: E. Meyer: Neue Beiträge zur Kenntnis der Kunst des Roger von Helmarshausen und seines Kreises. In: Westfalen 25, 1940, S. 6—17, Taf. 3 — A. Fuchs: Von Kreuzen, Madonnen und Altären. Paderborn 1940, S. 29 ff., Abb. 6—8 — Zum Kreuz in Fritzlar: Christian Rauch: Fritzlar. Ein kunstgeschichtlicher Führer. Marburg 1925, S. 74 ff. — E. Meyer: Neue Beiträge, a. a. O., S. 15 — A. Fuchs, Von Kreuzen, a. a. O., S. 37 ff. — Hermann Schnitzler: Das sogenannte Große Bernwardkreuz. In: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 111: Karolingische und ottonische Kunst. Wiesbaden 1957, S. 382 ff., Abb. 161/162.
- <sup>6</sup> Stiftung Preußischer Kulturbesitz: Kunstgewerbemuseum. Ausgewählte Werke (Arno Schönberger). Berlin 1963, Kat. Nr. 8, mit der umfangreichen Lit.
- <sup>7</sup> Kunstdenkmäler der Rheinprovinz XIII, 1: Nikolaus Irsch: Der Dom zu Trier. Düsseldorf 1931, S. 345 f. — Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters. München 1950 (Albert Boeckler), Kat. Nr. 401 — H. Schnitzler: Rheinische Schatzkammer II. Die Romanik. Düsseldorf 1959, Nr. 1, Taf. 1—5, mit der umfangreichen Lit.



27 Heiliges Grab. Nürnberg, German. Nationalmuseum

- <sup>8</sup> A. Boeckler: Beiträge zur romanischen Kölner Buchmalerei. In: Festgabe Hermann Degering. Leipzig 1926, S. 23 f. — K. H. Usener, a. a. O., S. 138 ff., Taf. 251 — Zum Elfenbein in Florenz: Adolph Goldschmidt: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser II. Berlin 1918, Nr. 162 — Zur Goderanus-Bibel aus Stablo: K. H. Usener: Les débuts du Style Roman dans l'Art Mosan. In: L'Art Mosan. Paris 1953, S. 103 ff. — Suzanne Collon-Gevaert — Jean Lejeune — Jacques Stiennon: Romanische Kunst an der Maas im 11., 12. und 13. Jahrhundert. Brüssel 1962, S. 170, Taf. 11.
- <sup>9</sup> E. Meyer, Neue Beiträge, a. a. O., S. 12 f. — Zum Frankfurter Kreuz: K. H. Usener, a. a. O., Nr. 158, Taf. 252 — Zum Elfenbein der Äbtissin Theophanu: H. Schnitzler: Rheinische Schatzkammer I. Düsseldorf 1957, Nr. 42, Taf. 137.
- <sup>10</sup> A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II, a. a. O., Nr. 59 — Führer des Hessischen Landesmuseums Darmstadt II: Kurt Degen: Frühmittelalterliches Kunsthandwerk. Darmstadt 1955, S. 16 — Monumenta Judaica. Köln 1963, Kat. Nr. A 19, Abb. 9 — Die gleichen Vierpaßblätter innerhalb der vorauszusetzenden kleinfigurigen Elfenbeingruppe auf den Elfenbeinen in Tongeren (Goldschmidt II, Nr. 57) und Rouen (Nr. 50) — Handschrift und Einband stammen aus St. Georg zu Köln, doch ist die Buchmalerei in Salzburg entstanden (vgl. Ausstellungskatalog der Sammlung Hüpsch, Köln 1964; in Vorbereitung).
- <sup>11</sup> Bronzeguß, mit stark abgeriebener Vergoldung; H. 13,9 cm; Spannweite 13,7 cm. Für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung habe ich Herrn Prälaten Prof. Joseph Hoster zu danken.
- <sup>12</sup> Das Schnütgen-Museum, a. a. O., Kat. Nr. 20, mit der älteren Lit.
- <sup>13</sup> A. a. O., Nr. 21, mit der älteren Lit.
- <sup>14</sup> A. Goldschmidt, Elfenbeine II, a. a. O., Nr. 167 — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer II, a. a. O., Nr. 9, Taf. 8.
- <sup>15</sup> Richard Herzog: Der Dom zu Hildesheim und seine Kunstschätze. Hildesheim 1911, Nr. 12 — Geflochtenes Haar zeigt auch ein Johannesfigürchen (Trier, um 1100) im Schnütgen-Museum (vgl. Anm. 59) und der aufstehende Adam auf dem Mauritiusragaltar in Siegburg (H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer II, a. a. O., Nr. A 20, Abb. 11).
- <sup>16</sup> E. Meyer, Neue Beiträge, a. a. O., S. 6—17, Taf. vi, 2 — Kunstschätze aus zerstörten Kirchen Westfalens. Schloß Cappenberg 1948, Kat. Nr. 66 — Ars Sacra, a. a. O., Kat. Nr. 333.
- <sup>17</sup> O. v. Falke, in Georg Lehnert: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes I. Berlin o. J., S. 242 f. — Ders.: Aus der Fritzlarer Goldschmiedeschule des 12. Jahrhunderts. In: Pantheon 4, 1929, S. 551—561 — Ch. Rauch, a. a. O., S. 74 ff.



28 Rekonstruktion des ursprünglichen Aufbaues des Weimarer Kreuzfußes

- <sup>18</sup> Richard Gaetgens: Das Geld- und Münzwesen der Abtei Fulda im Hochmittelalter. Fulda 1957, S. 148 ff. (Bespr. von Tilman Buddensieg, in: Kunstchronik 11, 1958, S. 65 ff.).
- <sup>19</sup> Ch. Rauch: Die Fritzlarer Johannes-Statuette und ihr Meister. In: Jb. d. Denkmalpflege im Reg.-Bez. Kassel 1, 1920, S. 151 ff. — Ders.: Fritzlar, a. a. O., S. 78 ff. — K. H. Usener, Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau, a. a. O., Nr. 160, Taf. 253 c—255 — Eucharistia. Deutsche eucharistische Kunst. München 1960, Kat. Nr. 46, Taf. 28 — Zum Johannesfigürchen vgl. K. H. Usener, a. a. O., Nr. 160 u. S. 147 ff.: „Das bronzenne Johannesfigürchen, das offenbar als Teil einer Kreuzigungsgruppe dem Fritzlarer Portatile aufsaß, hat in der Faltenbehandlung (Saumführung, treppige Schichtung von Faltenlagen) Ähnlichkeit mit dem Christus des Frankfurter Kreuzes“ — Ferdinand Stuttmann (Der Reliquienschatz der Goldenen Tafel des St. Michaelisklosters in Lüneburg. Berlin 1937, S. 79) sieht Parallelen zu den Evangelistenfigürchen des Lüneburger Leuchters (vgl. Anm. 38).
- <sup>20</sup> E. Meyer: Die Hildesheimer Rogerwerkstatt. In: Pantheon 32, 1944, S. 1—11.
- <sup>21</sup> H. Schnitzler, in: Karolingische und ottonische Kunst, a. a. O., S. 382 ff. (Anm. 5).
- <sup>22</sup> E. Meyer, Neue Beiträge, a. a. O., S. 11, Taf. 6,1 — H. Swarzenski, a. a. O., Abb. 239.
- <sup>23</sup> RDK 1, 1937, Sp. 157 ff.: Adam-Christus (alter und neuer Adam), (Oswald Erich) — Herbert von Einem: Der Mainzer Kopf mit der Binde. Köln u. Opladen 1955 (Arbeitsgemeinschaft f. Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswiss. 37) — Günter Bandmann: Zur Deutung des Mainzer Kopfes mit der Binde. In: Zs. f. Kunstwiss. 10, 1956, S. 161 — Alfred A. Schmid: Zum Torso eines Kruzifixes im Museum von Freiburg i. Ü. In: Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützel. Düsseldorf 1962, S. 377 ff. — P. Bloch: Nachwirkungen des Alten Bundes in der christlichen Kunst. In: Monumenta Judaica. Handbuch. Köln 1963, S. 742 ff.
- <sup>24</sup> Der im Leihentuch hingestreckte Adam unter dem Kreuz etwa in der Beatus-Apokalypse in Gerona (um 975; Wilhelm Neuß: Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei. Bonn u. Leipzig 1922, S. 125, Abb. 171). Als Totengerippe erscheint Adam im Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg (Joseph Walter: Herrade de Landsberg, Hortus Deliciarum. Straßburg u. Paris 1952, Taf. 28); die Inschriften unterhalb des *Sepulchrum adae* lauteten: *HIERONIMUS REFERT, QUOD ADAM SEPULTUS FUERIT IN CALVARIAE LOCO UBI CRUCIFIXUS EST DOMINUS.*
- <sup>25</sup> Monumenta Judaica, a. a. O., Kat. Nr. A 16 — Zu den weiteren Denkmälern dieses Typus und ihren byzantinischen Voraussetzungen vgl. A. A. Schmid, a. a. O., bes. S. 381 f. — Ein bedeutendes Denkmal der Buchmalerei in einem Missale in Mönchengladbach (um 1140; Münsterarchiv, Cod. 1): Franz Jansen: Die

- Darstellung der Kreuzigung in einem Gladbacher Missale des 12. Jahrhunderts. In: M. Gladbach. Zur Geschichte und Kultur einer rheinischen Stadt. Mönchengladbach 1955, S. 413 ff., Abb. 96 — P. Bloch, in: Monumenta Judaica, Handbuch, Abb. 27.
- 26 Otto von Heinemann: Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel II, 3. Wolfenbüttel 1898, Nr. 2710 — H. Swarzenski: Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau. Berlin 1936, S. 16 f., 90, Taf. 12—14 — Camille Gaspar — Frédéric Lyna: Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Belgique I. Brüssel 1937, S. 108 ff. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer II, a. a. O., Nr. 15, Farbtaf. 1 — Monumenta Judaica, a. a. O., Kat. Nr. A 15, Abb. 8 — P. Bloch, in: Monumenta Judaica, Handbuch, S. 743, Abb. 24.
- 27 Martha Strube: Die Illustrationen des Speculum Virginium. Diss. Bonn. Düsseldorf 1937 — Matthäus Bernards: Speculum Virginum. Geistigkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter. Köln u. Graz 1955, S. 26 ff. — Eleanor Simons-Greenhill: Die geistlichen Voraussetzungen der Bilderreihe des Speculum Virginum. Beiträge zur Geschichte und Theologie des Mittelalters 39, 2. Münster/Westf. 1962 — Monumenta Judaica, a. a. O., Kat. Nr. A 14 — Monumenta Judaica, Handbuch, Abb. 22/23.
- 28 Georg Swarzenski: Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen. In: Städel-Jb. 7/8, 1932, S. 295, Anm. 98 — Für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung habe ich Frau Dr. Irmgard Woldering zu danken.
- 29 F. Jansen: Die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen. Hildesheim u. Leipzig 1933, S. 118 ff., Abb. 28 — Ders., in M. Gladbach, a. a. O., S. 415, Abb. 97/98.
- 30 Arthur Watson: The early iconography of the Tree of Jesse. Oxford u. London 1934, S. 85 ff., Taf. 2 — P. Bloch, in: Monumenta Judaica, Handbuch, S. 739 f., Abb. 12.
- 31 Les manuscrits à peintures en France du VIIe au XIIe siècle. Paris 1954 (Jean Porcher), Kat. Nr. 171, Taf. 16 — H. Swarzenski, Monuments, a. a. O., Abb. 315.
- 32 Paul Thoby: Le crucifix des origines au Concil de Trente. Paris 1959, Nr. 159, Taf. 69 — A. A. Schmid, a. a. O., S. 380.
- 33 Frederick Stohman: Gli smalti del Museo Sacro Vaticano. Rom 1939, Nr. S 16 — vgl. Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz. Köln 1960, Kat. Nr. 85.
- 34 Das Erste Jahrtausend an Rhein und Ruhr (V. H. Elbern). Düsseldorf 1962, Taf. 395.
- 35 Oreficeria sacra in Friuli (Pietro Bertolla — Gian Carlo Menis). Udine 1963, Kat. Nr. 11.
- 36 P. Thoby: Les croix Limousines de la fin du XIIe siècle au debut du XIVe siècle. Paris 1953, Nr. 7, 17, 60, 61, 70.
- 37 G. Swarzenski, a. a. O., S. 294 ff., Abb. 237, 239, 241, 244 — O. v. Falke - E. Meyer, a. a. O., S. 24 f., Abb. 148 — Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Kanton Graubünden VII (Ernst Poeschel). Basel 1948, S. 155—157 — Kunst des frühen Mittelalters. Bern 1949 (A. Boeckler), Kat. Nr. 408 — Anna Maria Cetto: Die romanischen Kreuzständer in Chur und Hannover. In: Kunstchronik 7, 1954, S. 281—83.
- 38 G. Swarzenski, a. a. O., S. 294 ff., Abb. 236, 238, 240, 242, 243 — O. v. Falke - E. Meyer, a. a. O., S. 24 f., Abb. 147 — F. Stuttmann, a. a. O., S. 76 ff.
- 39 O. v. Falke — E. Meyer, a. a. O., S. 25, Abb. 151 — Kunstgewerbemuseum Berlin, a. a. O., Kat. Nr. 16 — Monumenta Judaica, a. a. O., Kat. A 17, Abb. 12.
- 40 Erwin Panofsky: Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts. Florenz u. München 1924, Taf. 40.
- 41 A. a. O., Taf. 45.
- 42 Paul Clemen: Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916, S. 448, Abb. 322 — Monumenta Judaica, Handbuch, a. a. O., Abb. 28.
- 43 Der auferstehende Adam (ohne Grab) auf einem Retabel von 1320—30 in Saint Thibault (Côte d'Or) (Marcel Aubert: La Bourgogne. La sculpture III. Paris 1930, Taf. 132/133) — Ein auferstehender Adam von einem Kalvarienberg der Beldensnider-Werkstatt in Münster (Das Landesmuseum der Provinz Westfalen I. Burkhard Meier: Die Skulpturen. Berlin 1914, S. 29, Nr. 50a — Theodor Riewerts: Das Gedenkbild der Jacoba von Tecklenburg. In: Westfalen 25, 1940, S. 21 ff., Taf. 11,4; hier auch weitere Beispiele aus der Reformationszeit) — Vgl. auch das Tafelreliquiar des Kardinals Albrecht von Brandenburg im Halleschen Heiltum (Philipp Maria Halm — Rudolf Berliner: Das Hallesche Heiltum. Berlin 1931, Taf. 35). — Weitere Beispiele: Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz, a. a. O., Kat. Nr. 29 — Joan Evans: Art in mediaeval France 987—1498. London, New York, Toronto 1952, Abb. 131 — Daneben wären auch einige frühe Denkmäler zu nennen, die Adam unter dem Kreuz *ohne* Sarkophag zeigen, wie jenes Kruzifix, das Ferdinand I. von Kastilien und seine Gemahlin Sancha um 1063 nach S. Isodoro in Leon schenkten (P. Thoby, Le crucifix, a. a. O., Nr. 70, Taf. 30 — A. A. Schmid, a. a. O., S. 380).
- 44 A. Goldschmidt, Elfenbeine I, a. a. O., Nr. 41, 78, 83, 85, 86, 88, 89, 111, 112 u. 114.
- 45 A. Goldschmidt: Die deutsche Buchmalerei II. Florenz u. München 1928, Taf. 106 — Sigrid Esche: Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung. Düsseldorf 1957, Abb. 26.
- 46 A. Boeckler: Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III. Berlin 1933, Abb. 215.
- 47 Karl Loeffler: Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit. Augsburg 1928, Taf. 39 — A. Boeckler: Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. Berlin u. Leipzig 1930, Taf. 74 — P. Bloch, in: Monumenta Judaica, Handbuch, S. 755, Abb. 72 — Vgl. auch: Wiltrud Mersmann: Das Elfenbeinkreuz der Sammlung Topic-Mimara. In: Wallraf-Richartz-Jb. 25, 1963, S. 7 ff., 49 f., Abb. 38 — Die Stammeltern auch unterhalb der Kreuzabnahme auf den Externsteinen (vgl. Anm. 57 u. 58) — Der Sündenfall unterhalb des Kruzifixus auf dem Adalbero-Elfenbein in Metz (Goldschmidt I, Nr. 78).



- 48 A. Goldschmidt — Kurt Weitzmann: Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 11.—13. Jahrhunderts. Berlin 1934, Nr. 201.
- 49 A. a. O., Nr. 24 b.
- 50 Zahlreiche motivische, technische und stilistische Unterschiede bei G. Swarzenski (a. a. O., Anm. 100) — Nach H. Swarzenski (Monuments, a. a. O.), soll es noch ein drittes Stück gegeben haben.
- 51 Nach Chur könnte das Werk als persönliches Geschenk des Hl. Norbert an Konrad I. von Biberegg, Bischof von Chur (1122—45) gelangt sein (A. M. Cetto).
- 52 G. Swarzenski, a. a. O., S. 351 ff., Abb. 296—298, 301 — P. Bloch: Siebenarmige Leuchter in christlichen Kirchen. In: Wallraf-Richartz-Jb. 23, 1961, S. 145 ff.
- 54 Zuletzt: S. Collon - Gevaert — J. Lejeune — J. Stiennon, a. a. O., Nr. 30, mit der älteren Lit.
- 55 Ars Sacra, a. a. O., Kat. Nr. 338 — Hildesia Sacra. Hannover 1962, Kat. Nr. 11.
- 56 H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer II, a. a. O., Nr. 42, Taf. 162.
- 57 August Essenwein: Ein Reliquiar des 11. Jahrhunderts. In: Anz. f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1870, Sp. 1 ff. — A. Fuchs: Im Streit um die Externsteine. Paderborn 1934, Taf. 14 — Ars Sacra, a. a. O., Kat. Nr. 297 — F. Jansen, in M. Gladbach, a. a. O., S. 412 ff., Abb. 111 — Stilistisch zugehörig ein trauernder Johannes von einer Kreuzigung (Gelbguß, H. 9,4 cm) im Schnütgen-Museum (Fritz Witte: Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen Köln. Berlin 1912, Taf. 1,4).
- 58 Joseph Braun: Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung. Freiburg 1940, Abb. 129 — A. Fuchs, Externsteine, a. a. O., S. 71, Taf. 15 — Friedrich Focke: Beiträge zur Geschichte der Externsteine. Berlin 1943, S. 163 ff. — O. v. Falke - E. Meyer, a. a. O., S. 29 — H. Schnitzler: Eine Neuerwerbung des Schnütgen-Museums. In: Der Cicerone 1949, S. 50 ff., Abb. 6 — H. Swarzenski, Monuments, a. a. O., Taf. 154 — F. Jansen, in: M. Gladbach, a. a. O., S. 426 ff., Abb. 110.
- 59 N. Irsch, a. a. O., S. 341 ff. — H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer II, a. a. O., Nr. 2, Taf. 6/7 — Monumenta Judaica, a. a. O., Kat. Nr. A 67, Abb. 27 — Zur gleichen Trierer Gruppe gehörig auch die beiden weitgehend identischen dreiteiligen Altarkreuze in Nürnberg und München (Ars Sacra, a. a. O., Kat. Nr. 298, 400 — F. Jansen, in M. Gladbach, a. a. O., Abb. 113 u. 112 — Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums XIII,5: Hans Robert Weihrauch: Die Bildwerke in Bronze. München 1956, Nr. 5), sowie ein Johannesfigürchen (H. 8,7 cm ohne Sockel) im Schnütgen-Museum (F. Witte, a. a. O., Taf. 1,3 — Max Creutz, in: Zs. f. christliche Kunst 25, 1912, Sp. 37 ff., Abb. 1 — Rudolf Wesenberg: Bernwardinische Plastik. Berlin 1955, Abb. 27).
- 60 Entsprechende Löwenköpfe bei den dreiteiligen Altarkreuzen in Nürnberg und München (Anm. 59), bei der Provisur-Pyxis in Hildesheim (vgl. Anm. 55), einem Kreuz in Berlin (Staatliche Museen zu Berlin. Die Bildwerke des Deutschen Museums II: Ernst Friedrich Bange: Die Bildwerke in Bronze. Berlin und Leipzig 1923, S. 2, Nr. 771) und im Schnütgen-Museum (Inv. Nr. H 104).
- 61 Dem schließt sich, als eine Voraussetzung, das Elfenbeinfragment einer Kreuzabnahme im Schnütgen-Museum an, das in ähnlicher Weise auf einem „Heiligen Grab“ montiert war. Im Stil gehört es jener byzantinisierenden belgisch-rheinischen Gruppe um 1100 zu (A. Goldschmidt, a. a. O. II, Nr. 160—169), die in unserem Zusammenhang schon zweimal auftaucht (Tafeln in Florenz und Aachen) und die K. H. Usener als eine der Voraussetzungen des Rogerstils bezeichnete (H. Schnitzler, in: Der Cicerone, a. a. O., S. 50 ff. — Das Schnütgen-Museum, a. a. O., Kat. Nr. 9).
- 62 Theodor Raspe: Kirchlicher Kunstbesitz des Oldenburgischen Museums. In: Zs. f. christl. Kunst 25, 1912, Sp. 262 mit 3 Abb. — R. Berliner: Die Weihnachtsskrippe. München 1955, Abb. 3 — Ars Sacra, a. a. O., Kat. Nr. 403.