

### 8. Zur Ikonographie des Crucifixus.

(Hierzu Taf. VIII—XIV u. 2 Holzschnitte.)

Eine Auswahl bisher nicht publicirter Kreuze und eigentlicher Crucifixe der romanischen Kunstperiode finden nachstehend ihre erste Veröffentlichung in unsern Jahrbüchern.

I. Vortragekreuz von vergoldeter Bronze mit gravirten Darstellungen aus der Sacristei des Domes zu Mainz (Taf. VIII u. IX). Dasselbe ist zwar von Lotz (Kunsttopographie II, 263) als vorhanden schon erwähnt, in weitem Kreisen aber nicht näher bekannt. Obwohl erst späterer Zeit angehörend beginnen wir damit, weil es bezüglich der Darstellungsweise jenem ältesten allegorischen Typus entspricht, wo das Leiden Christi noch nicht durch sein menschliches Bild, sondern unter dem Symbole des Gotteslammes in Verbindung mit dem Kreuze zur Anschauung gebracht wurde. Aber nicht mehr gleich der Weise altchristlicher Zeit »*sub cruce*« sondern in der Mitte des Kreuzes und in ein Rund eingeschlossen steht das Lamm, wie üblich rückwärts schauend, ohne den sonst gewöhnlichen Kreuznimbus und ohne Siegesfähnlein. Diesem Hauptbilde der Vorderseite (Taf. VIII) entspricht auf dem Kreuzmittel der Rückseite die Darstellung der Opferung Isaaks als alttestamentliche Parallele des Todes Jesu. Die Beziehung und Zusammengehörigkeit beider Bilder spricht der Hexameter aus, dessen erste Hälfte den Typus, die andre den Antitypus als Umschrift umgibt:

† Cui patriarcha suum — † Pater offert in cruce natum.

Derselbe Parallelismus ist in den gravirten Darstellungen und Inschriften durchgeführt, die sich auf den rechteckigen Ansätzen befinden, in welche die vier Kreuzenden, dem heraldischen Krückenkreuze ähnlich, auslaufen, und zwar so, dass die neutestamentlichen Bilder auf der Hauptseite, die alttestamentlichen auf der Hinterseite angebracht

sind, je durch einen in der Mitte getheilten Hexameter erläutert, dessen erste als Relativsatz gefasste Hälfte immer auf dem Revers, die andre auf dem Avers zu lesen ist. Der geschichtlichen Reihenfolge entsprechend, macht rechts am Querbalken der Descensus ad inferos den Anfang: Christus im jugendlichen Typus hält dem Adam, der die Schaar der im Limbus Verwahrten eröffnet, das Siegeskreuz entgegen; auf der Kehrseite correspondirt damit Simson, welcher die Thorflügel von Gaza auf der Schulter nach dem Berge vor Hebron trägt, mit den Umschriften:

† Que portas Gaze — † Vis aufert claustra Jehenne.

Wen die hinter Christus zum Vorschein kommende nimbirte Halbfigur vorstellen mag, ist nicht ersichtlich. Auf dem Unterende des Kreuzes folgt vorn das offene Grab mit dem Osterengel und den Myrrhophoren, hinten Jonas von dem Wallfische ausgespien; die Umschriften lauten:

† Qua redit absumptus † Surgit virtute sepultus.

Sodann auf dem Oberende vorn die Himmelfahrt des Herrn, auf der Rückseite die Auffahrt des Propheten Elias mit dem Verse:

† Qui levat Heliam † Propriam sublimat usiam

wobei zu bemerken ist, dass das griechische Wort *ὀψία* in leoninischen Hexametern öfter in der Reimstelle als Nothbehelf vorkommt, z. B. in der Dedicationsinschrift der Kanzel Heinrich II zu Aachen, auf dem Baseler Gold-Antependium im Musée Cluny zu Paris. Den Beschluss macht auf dem linken Ende des Querbalkens die Ausgiessung des h. Geistes als Vollendung des Erlösungswerkes und auf der Kehrseite als Gegenbild die Gesetzgebung auf dem Sinai mit den Halbversen:

† Qui Moysi legem † Dat alumnis pneumatis ignem

worin der Prosodie halber wiederum ein griechisches Wort hat Hülfe leisten müssen.

Auf der Vorderseite des zum Aufstecken des Kreuzes auf die Tragstange bestimmten zugespitzten Dornes ist in bescheidener Verborgenheit der Donator ein: »Theodericus abbas« dargestellt; er trägt einen langen, mit einem achtspitzigen Sterne<sup>1)</sup> bezeichneten Schulterman-

1) Auch der Mantel des auf seinem Grabmale in der Klosterkirche zu Ilbenstadt im Prämonstratenserkleide dargestellten Gr. Gottfried von Kappenberg († 1126) ist nach der in der ersten Auflage von F. H. Müller's Beiträgen etc. (1832) I. Taf. 2 enthaltenen Abbildung mit einem achtspitzigen Stern geschmückt; man darf daher vielleicht annehmen, dass auch unser Abt Theodorich dem Prämonstratenser-Orden angehört hat.

tel. Weshalb Lotz, wo er a. a. O. das besprochene Stationskreuz erwähnt, die Entstehung desselben in der romanischen Periode als fraglich bezeichnet, ist nicht erklärlich, da sowohl die Perlschnureinfassung des Randes und die Ornamentstreifen zwischen den bildlichen Darstellungen <sup>1)</sup>, wie auch die Darstellung des Grabes Christi als Kuppelthurm, die Form des Kreuzes und die schematische Behandlung der Vegetation auf dem Sinai und auf dem Berge von Hebron mit hinlänglicher Deutlichkeit dafür sprechen: man darf wohl das Ende des 12. Jahrh. annehmen. Jedenfalls liefert dieses Kreuz mit dem Lammesbilde auf der Hauptseite den Beweis, dass sich die altchristliche symbolische Auffassungsweise des Crucifixus vereinzelt noch bis in verhältnissmässig sehr späte Zeit erhalten hat.

II. Vortragekreuz aus der Kirche zu Planig bei Kreuznach (Taf. Xu. XI). Statt der alten Darstellungsweise des leidenden Erlösers unter der Figur des Lammes, das uns Johannes weiset, wurde auf dem Quinixentum im J. 692 die menschliche Gestalt als anschaulicher und erbaulicher vorgeschrieben, und Papst Hadrian I. sprach sich in einem Schreiben an den bilderfreundlichen Patriarchen Tarasius von Constantinopel um 785 in demselben Sinne aus: „*Verum igitur agnum Dominum nostrum J. C. secundum imaginem humanam a modo etiam in imaginibus pro veteri agno depingi jubemus*“. (De consecr. dist. III c. 29; vergl. Labbe VI. 1177); erklärend fügt jedoch Durandus (Rationale I. I c. 3 n. 6) hinzu: „*Non enim agnus dei in cruce principaliter depingi debet; sed homine depicto, non obest agnum in parte inferiori vel posteriori depingi*. So konnte das Verbot umgangen werden, und für die allgemeine Beliebtheit dieser Vereinigung der alten und der neuen Darstellungsweise sprechen die noch gegenwärtig am Rhein und in Westfalen häufig anzutreffenden romanischen, aus Bronze oder Kupfer gefertigten Vortragekreuze mit einem Gussbilde des Crucifixus auf der Hauptseite und dem Lamme Gottes auf dem Mittelfelde der gravirten Rückseite. Wenn gleich wir in den Mathildenkreuzen zu Essen <sup>2)</sup> Prachtwerke dieser Gattung aus dem 10. Jahrhundert besitzen, so gehören die meisten dieser Kreuze ungeachtet eines sehr archaistischen Ansehens, wohl erst spätromanischer Zeit an. Dies trifft auch zu bei einem durch seine Ciselirung ausgezeichneten Exemplar, welches der Kirche zu Planig an der

1) Auf dem untern Kreuzstamm der Vorderseite hat der Künstler dieselbe nur zur Hälfte durchgeführt. Warum, lässt sich nicht erkennen.

2) E. aus'm Weerth: Kunstdenkm. Taf. XXIV—VI.

Nahe angehört und sich nach Münz (der inzwischen <sup>1)</sup> die Vorderseite desselben in Bd. VIII der Nassauischen Annalen Taf. VII. 6 [vergl. S. 207] zuerst, aber weder genau, noch stilgemäss abgebildet hat) <sup>2)</sup>, gegenwärtig im Privatbesitz zu Wiesbaden befinden soll, was indess auf Irrthum beruht. Der lebende Crucifixus hält das Haupt etwas nach vorn geneigt; das Gesicht ist zwar mager und ernst, aber ohne jede Spur von Schmerz; die Brustwarzen und der einem Auge gleichende Nabel sind stilisirt, ebenso das gescheitelte, nach hinten glatt herabhängende Haupthaar und der gelockte Bart auf Lippe und Kinn. Die Rippen sind, wie bei vielen romanischen Crucifixen stark hervorgehoben, was von Münz (a. a. O. S. 201) nicht unpassend auf die Worte Ps. 22 (21), 18 bezogen wird: *Dinumeraverunt omnia ossa mea*; es könnte aber auch lediglich aus dem Streben nach anatomisch richtiger Behandlung des Körpers Erklärung finden. Die sehr steif und zu lang gerathenen Beine sind nicht geschlossen, und die durchgrabenen Füße stehen auf einem napfförmigen Consol, welches wir für ein Colatorium ansprechen möchten, da unten aus demselben Blut im dreifachen Strahl in einen auf dem Kreuze eingravirten Kelch abfließt. Der Fuss des in der Form dem in St. Mauritz zu Münster aufbewahrten Sepulchralkelche Bischofs Friedrich († 1084) — abgebildet in Lübke's Vorschule S. 114 Fig. 107 — ähnlichen Kelches wird von einem, wie Münz annimmt, den Höllenrachen symbolisirenden stilisirten gegossenen Löwenkopfe aufgenommen, welcher den Knauf bildet an dem zur Befestigung des Kreuzes auf der Processionsstange (oder dem Fusse) dienenden Stachel. Auf anderen Denkmalen, z. B. auf einem Elfenbein der kaiserl. Bibliothek zu Paris, angeblich aus dem XI. Jahrh. (bei Didron, Histoire de Dieu Nr. 68 p. 276) stehen die Füße des Crucifixus unmittelbar auf einem Kelche; ebenso auf einer Miniatur in dem Evangeliar (Bibl. de Bourgogne No. 9428) der K. Bibliothek zu Brüssel (abgebild. in den Mélanges d'archéol II, 49). Anderwärts steht der Kelch unter dem Trittbrett, z. B. auf Elfenbeinen aus der Sammlung Soltkykoff (Labarte, Arts industriels pl. XIV) und zu Essen (aus'm Weerth Denkm. Taf. XXVI. 5), auch auf der Capsa im Louvre bei Labarte, a. a. O. Pl. XLII; oder der sich unter dem Kreuzfusse aufrichtende Adam hält einen Kelch empor, z. B. an einem Stations-

<sup>1)</sup> Denn unsre Abbildung dieses Kreuzes lag schon mehrere Jahre bereit.

<sup>2)</sup> Die erste Erwähnung gab Becker in B. VII. 2. Heft p. 69 der Nassauischen Annalen.

kreuze des Bischofs Erpho (1085—1097) in St. Mauritiz zu Münster (Lübke a. a. O. S. 129 Fig. 123), unter dem Triumphkreuze in der Kirche zu Wechselburg (E. Förster, *Denkm. Bildnerei II.* zu S. 22) und auf einer Glasmalerei aus dem 13. Jahrh. im Dome zu Beauvais. Auf einem Elfenbein des 12. Jahrh. bei Gori (*Thesaurus Diptychorum III Pl. XVI* und Eitelberger S. 248 im II. Jahrb. d. k. k. Centralcommission) hält die am Kreuzesstamm knieende Ecclesia den Kelch unter die frei hängenden Füße des Gekreuzigten; auf einem andern im Mus. zu Darmstadt erscheinen Kelch, Drache und Adam untereinander geordnet. Den Kelch mit dem Versöhnungsblute (in St. Mauritiz ist es ein Henkelkelch) kann man einfach als Abendmahlskelch erklären; Didron (a. a. O. S. 277) erkennt darin den h. Gral der mittelalterlichen Sage, was zuletzt auf dasselbe hinausläuft. Ähnlich wie aus dem Colatorium oder dem Napfe unter den Füßen des Crucifixus fließt auch aus den Händen ein dreifacher Blutstrahl; die durch letztere geschlagenen Niete dienen zur Befestigung des vergoldeten mit dem stilisirten und vorn geknoteten Herrgottsrocke in gewöhnlicher Weise rings um die Hüften bekleideten Corpus auf dem Kreuze. Ueber dem Haupte Christi ist in einem versilberten Rund ein aus zwei sechsspitzigen Figuren componirter zwölfackiger Stern als Ornament eingravirt, ähnlich wie diese Figur auf einem altchristlichen Grabstein (bei Münz a. a. O. Taf. II. 22) vorkommt. Auf der (hier zuerst veröffentlichten) Rückseite bilden Ornamentstreifen mit gravirten Palmetten ein Kreuz auf dem Kreuze, an dessen Enden ursprünglich vier jetzt fehlende Medaillons, ohne Zweifel die Evangelistenzeichen enthaltend, aufgenietet waren; und die Mitte nimmt, wie bereits erwähnt, von einem aufgenieteten Wulstringe umschlossen, die gegossene Figur des Agnus Dei ein: es trägt hier rückwärts schauend den Kreuznimbus, aber keine Siegesfahne und steht, ähnlich wie auf dem Mainzer Kreuze (Taf. VIII), auf einem breiten, am Ende umgerollten Bande. Am Stamme des Kreuzes wird der Palmettenstreif in der Mitte von einem die volle Breite einnehmenden, gravirten Quadrate unterbrochen, als Umrahmung eines Rundes mit dem Brustbilde des Donators, der Umschrift zufolge eines *Rothardvs custos*. Die Begrenzung des Quadrates zeigt dieselbe gothisirende Verzierung, wie die Säume des Lendenschurzes Christi auf der Vorderseite, woraus sich die gleichzeitige Anfertigung des Corpus und des Kreuzes ergibt.

III. Darstellung der Kreuzigung aus dem Evangeliar des Erzbischofs Egbert auf der Stadtbibliothek zu Trier. (Taf.

XII. 1). Wenn die beiden besprochenen Vortragekreuze nur im Allgemeinen als Beispiele dienen für die frühere altchristliche Darstellungsweise des leidenden Erlösers unter dem Symbole des Lammes und die spätere in menschlicher Gestalt, sowie für die beliebte Vereinigung beider Weisen, so gibt die nun zu betrachtende Miniatur Veranlassung zum specielleren Eingehen auf die Details, und zwar nicht bloss des isolirten Crucifixus, sondern auch der Umgebungen desselben. Das durch Alter und bestimmte Datirung besonders interessante Bild befindet sich in dem Evangelienbuche des Erzbischofs Egbert von Trier (nach Mooyer 975—993) auf der dortigen Stadtbibliothek, als dessen Urheber bei Lotz a. a. O. 1, 596 die Reichenauer Mönche Geralt, Heribert und vier andere angeführt werden. Kugler (Kl. Schr. 2, 340), Schnaase (Kunstgesch. IV. 2, 474) und Waagen (Handbuch 1, 11) haben die nur wenig von byzantinischem Einfluss berührten Malereien dieses bilderreichen Codex bereits artistisch gewürdigt und erkennen übereinstimmend das auch in der Schule von St. Gallen bemerkbare unmittelbare Festhalten antiker Traditionen an, während Kugler und Schnaase noch besonders auf das neue germanische Element hinweisen, das sich in der Körperbildung und in einem gewissen weichen Flusse der Gewänder bereits geltend zu machen beginne. Diese Bemerkungen finden ihre Bestätigung auf dem die Kreuzigung enthaltenden Blatte, dessen obere Hälfte die Hinausführung des Herrn und Simon von Kyrene mit dem Kreuze einnimmt. Unter sämmtlichen männlichen Figuren haben nur die zu den Seiten Christi gekreuzigten Uebelthäter und einer der drei Kriegsknechte, die ihn gefangen führen, bärtige Gesichter: alle übrigen erscheinen bartlos und jugendlich dargestellt und am jugendlichsten unter allen der Herr selbst, der sowohl bei der Hinausführung, als namentlich am Kreuze das Ansehen eines Ephebos hat. Die Darstellung des Erlösers nach seiner göttlichen Natur in holdseliger Jugend, im Anschlusse an den heiteren Katakombentypus, findet sich durchgehend wie hier in fast allen deutschen, und besonders in den rheinländischen Miniaturen der frühromanischen Zeit, auch bei der Kreuzigung, während auf plastischen Denkmälern derselben Periode zwar das Salvatorbild öfter noch jugendlich bartlos, der Crucifixus dagegen gewöhnlich mit gealtertem und bärtigem Antlitz nach byzantinischer Auffassungsweise erscheint. Zuweilen finden sich an einem und demselben Kunstdenkmale beide Typen neben einander; am Kreuze ist der Heiland, nach seiner menschlichen Natur, gealtert und bärtig, in der Verherrlichung dagegen, nach seiner göttlichen Gestalt, als

Ephebe dargestellt; z. B. auf dem Antependium zu Aachen (aus'm Weerth, Kunst d. T. XXXIV. 1.) an dem jetzt in der Nicolaikirche zu Zerbst aufgestellten alten, sehr rohen Taufsteine aus Alsleben a. d. S. und an mehreren anderen romanischen Bildnereien<sup>1)</sup>. Mit Bestimmtheit scheint man das völlige Erlöschen des jugendlichen Typus Christi (ohne Bart) etwa in die zweite Hälfte des XII. Jahrh. setzen zu dürfen. Die Darstellung des Crucifixus als Ephebos ist an frühromanischen Bildnereien nur ausnahmsweise bemerkbar, z. B. auf Elfenbeinreliefs im Städt. Museum zu Cöln (Massmann, der Egsterstein Taf. II. b) und in Essen (aus'm Weerth, Kunstdenkm. Taf. XXVI. 5) und einem dritten im Dome zu Tongern (Cahier und Martin, Mélanges d'Archéol. II. pl. VI), an dem schon erwähnten Vortragekreuze des Bischofs Erpho von Münster, an einem solchen zu Essen en émail, einem Tragaltar zu Siegburg (aus'm Weerth a. a. O. Taf. XXIV. 4 u. XLVIII. 1a) und dem Evangeliendeckel von Trier (aus'm Weerth LVII. 4). Die Beibringung noch anderer Beispiele wäre interessant, und könnte, verglichen mit den rheinländischen und sächsischen Miniaturen (dem Codex Egberts zu Trier, den weiter unter IV zu betrachtenden des h. Bernward zu Hildesheim, den Echternacher Evangelienbüchern Otto's III. zu Gotha und Heinrichs III. zu Bremen etc.), wo Christus durchgehend jugendlich erscheint, vielleicht zu Aufschlüssen über die betreffenden Bildnerschulen führen. Das von uns bereits erwähnte Elfenbein aus der Samml. Soltykoff mit jugendlichem Crucifixus in langem eng anliegendem, faltenreichem und unten flatterndem Gewande bei Labarte Taf. XIV wird von diesem einer rheinländischen Schule des 9. Jahrh. zugeschrieben. In der (bereits angeführten) neuesten Abhandlung über die Kreuzigung von Münz finden wir die Sache nicht erwähnt.

Dem freundlich jugendlichen Typus der meisten Figuren des Bildes in Rede entsprechend, ist der allgemeine Eindruck der zur Anschauung gebrachten, oder vielmehr nur allegorisch angedeuteten gewaltsamen Vorgänge überwiegend sanft und friedlich. Die Häscher sind völlig unbewaffnet und barhaupt. Bei der Hinausführung hält der eine den ungefesselten Herrn mit beiden Händen an den entblössten Vorderarmen und zieht den ruhig Folgenden vorwärts, während die beiden anderen hinten die Schultern fassen. Der vorderste Scherge ist in

1) Otte, Archäologie II, 909 Fig. 406 u. 913 Fig. 411. N. Mitth. d. Thüring.-Sächs. Vereins VIII, 135 f.

eine bis zu den Knien reichende grüne Tunica gekleidet und trägt die zinnoberrothen Beinkleider in umwickelten dunkelblaugrauen Sockenstiefeln; von den beiden nachfolgenden Knechten ist der eine fast ganz verdeckte zinnoberroth gekleidet, und der andere trägt ein langes hellgrauges Hemd, das den ganzen Körper bis zu den Sockenstiefeln hinab verhüllt und zu seinem Geschäfte wenig passend erscheint. Die Kleidung Jesu ist die gewöhnliche, das Unterkleid dunkel blaugrau, das Oberkleid violettbraun; er trägt den Nimbus mit goldenem Kreuz um das Haupt und keine Schuhe. Der Gruppe voran schreitet Simon, im langen gegürteten zinnoberrothen Kleide; er trägt in gebeugter Haltung einen in der Mitte mit einem Medaillon belegten hell blaugrauen Kreuzstab auf der linken Schulter, der nur als symbolische Andeutung des schweren Marterholzes gelten kann. In entgegengesetzter Weise von der Wirklichkeit abweichend erscheint das monumental massive Kreuz (vorn von derselben Farbe, mit gelben Rändern und rothbraunen Seiten) mit dem Gekreuzigten in der Mitte des unteren Hauptbildes: es gleicht dem sogen. Patriarchenkreuze mit zwei Querbalken, schliesst aber oben T förmig. Der obere Querbalken soll ohne Zweifel die Tafel für den Titulus bezeichnen, der indess nicht darauf steht, während doch andere Namen auf dem Bilde zu lesen sind. Bemerkenswerth ist die Consequenz, mit welcher auch auf den beiden anderen Bildern des Codex, mit dem Tode Jesu und mit der Abnahme vom Kreuze, letzteres dieselbe ungewöhnliche Form hat, die jedoch ähnlich, wenn gleich minder colossal gedacht, auch auf dem schon erwähnten Pariser Elfenbein (Didron, *Histoire de Dieu* p. 276), sowie auf dem Prachtdeckel des Echternacher Codex in Gotha (s. Otte, *Archäologie* I, 133) vorkommt, und mit dem noch mehr verkleinerten und deutlich als stilisirte Tafel (mit darauf geschriebenem Titulus) gebildeten Oberbalken auf einem Bamberger Elfenbeindeckel in der Hofbibliothek zu München — Cim. 60 — (bei Förster, *Denkm. Bildnerei* II. zu S. 1). Die Mächtigkeit des Kreuzes soll jedenfalls die Würde und Hoheit dessen bezeichnen, den wir daran schweben sehen, wie der Echternacher Miniator des Bremer Evangelistariums Heinrichs III. demselben Gedanken durch die Goldfarbe des Kreuzes Ausdruck geliehen hat. Der Crucifixus mit dem Kreuznimbus ist mit seiner dunkel blaugrauen, im byzantinischen Geschmack mit goldenen Streifen und Punkten verzierten langen Aermeltunica bekleidet, und man hat ihn nur des braunvioletten Mantels beraubt, um den die beiden unter dem Kreuze sitzenden Kriegsknechte würfeln: nicht im Einklange also mit der evangelischen Erzäh-

lung, nach welcher es die »*tunica inconsutilis*« war, um die geloost wurde. Er ist mit vier Nägeln angeheftet und zwar ohne den in der byzantinisch-romanischen Epoche sonst gewöhnlichen Stützpunkt für die Füße: ein Brettchen, ein Consol, ein Kelch etc. Das Fussbrett mag vielleicht überhaupt erst in Folge einer irrigen Behauptung Gregor's von Tours über die Art der Kreuzigung in die Kunst aufgenommen worden sein. Derselbe sagt (de gloria martyr. [Miraculor.] I c. 6) „*Quaeritur, cur plantae affixae sint, quae in Cruce sancta dependere visae sunt potius quam stare? sed in stipite erecto foramen factum manifestum est. Pes quoque parvae tabulae in hoc foramen insertus est: super hanc vero tabulam, tanquam stantis hominis, sacrae affixae sunt plantae*“ und scheint mithin das, was die alten Väter, wie Justinus M. (Dial. c. Tryph. c. 91 p. 318 D.), Irenaeus (adv. Haer. II, 24 n. 4) und Tertullian (ad nat. c. 12 Tom. I p. 332, Oehler)<sup>1)</sup> über den mittleren Reitpflock des römischen Strafkreuzes äussern, von einem Trittbrett für die Füße missverstanden zu haben. Wenn derselbe aber davon redet, dass am h. Kreuze die angehefteten Füße mehr herabzuhängen als zu stehen schienen, so passt das ganz auf die älteste bekannte, dem Gregor gleichzeitige Darstellung der Kreuzigung in einer syrischen Evangelienhandschrift von 586 in der Laurentina zu Florenz (bei d'Agincourt, Peinture. Pl. XXVII, 5 und in Farben bei Labarte, Arts industr. Pl. LXXX), so wie auf das als fränkischen Ursprungs angesprochene Reliquienkreuz in Emmerich (bei aus'm Weerth a. a. O. I. Taf. II. 5) wo das Trittbrett fehlt, und man wird annehmen dürfen, dass dies bei dem ihm bekannten und von ihm in demselben Buche c. 23 erwähnten Crucifixus der Genesiuskirche von Narbonne ebenfalls der Fall war. Die Darstellung des Gekreuzigten ohne Trittbrett mit neben einander herabhängenden Füßen wird demnach als der nachweislich älteste Typus anzuerkennen sein, der sich in Miniaturen und Bildereien bis in die frühromanische Periode erhalten hat, wie zu Trier, so z. B. auch in dem aus dem X. Jahrh. stammenden Codex No. 338 Fol. 341 in der Bibliothek zu St. Gallen, in einem Bamberger Evangeliarium Heinrich's II. in der Hofbibliothek zu München (Schublade B No. 4), in dem Echternacher Codex zu Bremen, auf einer unter VI zu besprechenden vaticanischen Miniatur und auf einem Elfenbeinrelief, welches in der ehemaligen Es-

1) Vergl. die Erläuterung dieser Stellen bei Zestermann, das Kreuz vor Christus, im Osterprogramm der Thomasschule in Leipzig 1867 S. 28 ff.

singh'schen Sammlung zu Cöln (Katalog S. 85 No. 850 nebst Abbild.) befindlich <sup>1)</sup> war, sowie in den beiden S. 209 und 212 abgebildeten Darstellungen aus Hildesheim.

Ausser diesen, dem X.—XI. Jahrh. entstammenden Denkmalen ist noch eine Miniatur in der Universitätsbibliothek zu Würzburg (Abbild. bei Sighart, Bayerische Kunstgesch. S. 214) aus spätest romanischer Zeit anzuführen. Die Vermehrung dieser Beispiele wäre bei dem Interesse für den ältesten Darstellungstypus des Crucifixus sehr wünschenswerth. Bei Münz, der nur das florentiner Bild nennt, findet sich nichts; wohl aber sagt Zestermann a. a. O. S. 35 bei der Besprechung der von dem Suppedaneum handelnden Stelle Gregors von Tours: »Soviel ist gewiss, dass gleichzeitige Bilder der Kreuzigung kein Fussbret haben,« scheint also noch andere Darstellungen aus jener Frühzeit zu kennen. Zahlreiche Beispiele dagegen von völliger Bekleidung des Crucifixus hat Münz S. 145—150 beigebracht, auf welche wir bei den nachfolgenden Denkmälern zurückkommen. Die Haltung der Oberarme ist auf dem Egbertischen Bilde vollkommen wagrecht, und nur die Unterarme strecken sich sanft ein wenig nach oben, während die Finger der fast halb geschlossenen Hände sich wieder nach unten neigen, wodurch ungeachtet der durchbohrenden Nägel alles Gewaltsame ausgeschlossen und der Körper gewissermassen frei schwebend erscheint. Denselben Eindruck macht schon die florentiner Miniatur und in noch höherem Grade das Essingh'sche Elfenbein, wo überdies, wie an vielen anderen romanischen Crucifixen, die Nägel durch Hände und Füsse fehlen, wohl keineswegs zufällig, sondern weil die Anheftung mit der Idee der Künstler, welche das freiwillige Leiden des Gottessohnes ausdrücken wollten, in Widerspruch war: es ist der eigene freie Wille des Sohnes, der dem Vater gehorsam war bis zum Tode, was ihn am Kreuze festhält; die offenen Liebesarme seinen Feinden entge-

1) Dieses Elfenbein liesse sich als das Original ansprechen zu dem in den „Kunstdenkm. des christl. M. A. in den Rheinlanden“ Taf. 27 abgebildeten Essener Relief auf dem Deckel des Evangeliencodex der Aebtissin Theophanu 1039—1054), mit dem es in der Composition völlig übereinstimmt und nur in Einzelheiten (z. B. Hinzufügung eines Consols als Stütze der Füsse) Abweichungen zeigt, die uns die Originalität des ersteren zu bekunden scheinen, aus welchem überhaupt ein mehr künstlerischer Sinn spricht. Es ist ja bekannt, dass von den Elfenbeinschnitzern eine einmal festgestellte Composition im handwerklichen Betriebe fort und fort copirt und gelegentlich variirt wurde.

genbreitend, könnte er herabsteigen vom Kreuz, wenn es ihm also gefiele. Dass dieser Gedanke die Künstler der romanischen Periode wirklich leitete und ihnen nicht etwa erst imputirt wird, beweist am sichersten die Darstellung auf den Bronzethüren zu Nowgorod von c. 1160, wo der Gekreuzigte, dessen linke Hand angeheftet ist, seiner trostlosen Mutter die befreite rechte Hand hinabreicht: wenn er vermochte den Arm vom Marterholze zu lösen, so musste es ihm auch ein Leichtes sein, ganz herabzusteigen. Vergl. Adelung, die Korssunschen Thüren S. 45 No. 38. — Das Haupt hat der noch lebende Crucifixus auf dem beschriebenen Trierer Bilde nach der rechten Seite geneigt, nicht im bitteren Todesschmerz, sondern, wie der Blick der Augen bekundet, in innigster Liebe zu der Schmerzensmutter, die mit einer Gefährtin, zum Theil durch das Kreuz des bussfertigen Schächers verdeckt, die rechte Ecke des Vordergrundes einnimmt: sie hält, nach dem typischen Gestus der Traurigkeit, die linke Hand an die Wange; das mit einem hellgrauen Schleier bedeckte Haupt trägt den Nimbus; das Unterkleid ist hellgrau, und das violetbraune Oberkleid mit goldenen Punkten besäet, die sich zu dreien gruppiren, wie dieses Muster auch auf Gewändern eines Münchener Evangeliariums aus dem 10. Jahrh. (Kugler Kl. Schr. 1, 78) und noch in den Miniaturen eines 200 Jahr jüngeren Psalteriums aus Kloster Weingarten (Kugler a. a. O. S. 70 u. 73) in ähnlicher Weise vorkommt. Der in der linken Ecke des Bildes correspondirend angebrachte Johannes ist nimbirt, in dieselben Farben gekleidet und über den Hüften gegürtet. Ueberaus sprechend ist die Haltung seines rechten Armes: die Hand nimmt die Thräne aus seinem Auge. Das Haupthaar ist, wie bei den Kriegsknechten, kurz geschnitten und gewellt, bei ihm, wie bei Christus, dessen gescheiteltes Haar in langen Locken die linke Schulter berührt, bei Simon und einem Kriegsknechte von rothbrauner, bei den übrigen von grauschwarzer Farbe und hängt bei den Schächern mehr schlicht und in Strähnen nach hinten herab. Diese, mit den Namen rechts Desmas, links Cesmas (sonst als Desmas und Gestas) bezeichnet, hängen dem Christuskreuz zugekehrt, an niedrigeren T förmigen Balkenkreuzen, deren gelber, vorn hellblaugrau abgekanteter Stamm übereck gestellt ist; die nicht sichtbaren Arme der Missethäter sind über den kurzen, in der Mitte mit einem grauen Bande belegten Querbalken (oder Brettern) nach hinten genommen und daselbst an den Händen zusammengeschnürt zu denken, die Füße hängen frei neben einander herab. Dieselbe T Form der Schächerkreuze und derselbe Modus der Kreuzigung findet sich auch in den beiden

Echternacher Handschriften zu Gotha und Bremen, sowie auf dem Elfenbein der Essingh'schen Sammlung, nur dass hier die Füße über den Knöcheln zusammengebunden sind, während auf der florentiner Miniatur die Kreuze der Uebelthäter zwar etwas niedriger, sonst aber ebenso gestaltet sind, wie das Kreuz Christi, und auch die Anheftung mit vier Nägeln stimmt überein. Da die evangelische Geschichte durchaus nichts enthält, was darauf führen könnte, bei den drei auf Golgatha Gekreuzigten einen verschiedenen Modus der Kreuzigung anzunehmen, so darf man unsres Erachtens bei Vergleichung des dem VI. Jahrh. entstammenden Bildes mit denen aus dem X. und XI. Jahrh., in den Abweichungen der letzteren den Einfluss von archäologischen Studien ausserbiblischer Quellen annehmen. Bei der in der christlichen Anschauung begründeten Neigung das Kreuz des Herrn vor denen der Schächer auszuzeichnen, die in der florentiner Miniatur lediglich in dem grösseren Massstabe den einfachsten Ausdruck fand, kann hier die Stelle des Tertullian *adv. Marcion* III. 19 in Betracht kommen, welcher im Anschluss an Ps. (21) 22, 17 (*»Foderunt manus meas et pedes«*), hierin die eigenthümliche Schrecklichkeit dieser Todesstrafe erblickend, von Christus sagt: *»Qui solus a populo tam insigniter crucifixus est.«* Sodann ist es, nach der mit dem Zeugnisse des Hilarius von Poitiers um 350 (*de trinitate* X c. 13: *»Penduli in cruce corporis poenae, et colligantium funium violenta vincula et adactorum clavorum vulnera«*) übereinstimmenden Annahme der modernen Archäologie wohl unzweifelhaft, dass bei der Kreuzesstrafe ausser den Nägeln zur Befestigung des Körpers auch Stricke gebraucht worden sind. Bei den Darstellungen der Kreuzigung Christi selbst hat die bildende Kunst die in den evangelischen Berichten nicht erwähnten Stricke zwar fast stets verschmäh't, nicht so jedoch bei den Schächern, die in der Florentiner Miniatur ausser der Anheftung mit Nägeln auch noch mit einer Xförmig über der Brust gekreuzten Schnur lose umbunden erscheinen, und auf den angeführten frühromanischen Bildern gar nicht angenagelt, sondern nur an Händen und Füßen gebunden. Letzteres ist für die Schächer typisch geworden; auch der willkürlich angenommene Modus der Befestigung mit den Händen auf dem Rücken und die T Gestalt des Kreuzes kommt das ganze Mittelalter hindurch vor. Das eigentliche Kreuz (†) war durch Christi Tod so hoch geehrt, dass man die Uebelthäter desselben nicht für würdig erachtete: sie mussten sich deshalb mit dem T begnügen, von welchem Gregor der Grosse (*Comment. in Job. c. 39. Opp. I, 990 C* — angeführt bei Zestermann a. a. O. S. 39)

bezeugt, dass es nicht das Kreuz selbst sei, sondern nur eine »*species crucis*.« Die Durchgrabung der Hände und Füße Jesu am Kreuz, in Erfüllung des prophetischen Psalmwortes, auf die Schächer anzuwenden, musste als Sacrilegium erscheinen. Ja, der Maler der bereits erwähnten spätromanischen Würzburger Miniatur (bei Sighart a. a. O. S. 214), hielt sie nicht einmal des T-Kreuzes würdig und stellte sie an einem hinter dem Crucifixus angebrachten galgenartigen Gestell rechts und links in Ketten aufgehängt dar, und selbst der »*pius Christi famulus*« und Apostel Andreas erscheint auf einem Siegel der Andreaskirche zu Cöln aus der Uebergangsperiode (Bock, das h. Cöln, Taf. IV. 17) in Uebereinstimmung mit der Legende zwar an dem wirklichen Kreuze ausgespannt, aber nur mit Stricken daran gefesselt. Der Herr allein durfte „*tam insigniter crucifixus*“ vor aller Augen gestellt werden. In dieser Weise, meinen wir, lässt sich die Verschiedenheit in der Darstellung der drei auf Golgatha Gekreuzigten begründen, welche keineswegs schlechthin willkürlich war, sondern auf archäologischen Studien beruhte, die zu dem Ergebniss geführt hatten, dass der Modus der römischen Kreuzesstrafe ein nach Zeit und Gelegenheit verschiedener gewesen sein wird. — In Trier sind die Schächer ebenso wie Christus völlig bekleidet (nur einfacher und hellgrau), wie dies auf anderen Miniaturen mit bekleidetem Crucifixus zwar ebenfalls vorkommt, keineswegs aber überall beobachtet ist, da z. B. auf dem Bilde des syrischen Codex in Florenz und auf dem Elfenbein aus dem Cabinet Essingh auch darin zwischen Jesus und den beiden Missethättern ein Unterschied gemacht erscheint, dass diese nur ein kurzes Gewand rings um die Lenden tragen: die Künstler wussten, dass letzteres die historisch richtige Weise sei, die sie indess auf den Herrn aus frommer Scheu nicht anwenden wollten. Der gottlose Cemas hat in Trier den Kopf von Christus abgekehrt nach links gewendet, ebenso auf dem Essingh'schen Elfenbein, wo aber das bartlose Kinn bis zur Brust geneigt dargestellt ist; der bussfertige Desmas blickt nach Christus hin, und auf dem Elfenbein erscheint der Kopf desselben en profil. Noch ist des »Stephaton« zu gedenken, der in kurzer zinnrother Tunica links unter dem Kreuze Christi steht und, von diesem unbeachtet, den Essigschwamm an einer Stange hinaufreicht.

Durch Hinzufügung dieser Figur wird das Bild unsymmetrisch, während sonst regelmässig auf der anderen Seite der andere Kriegsknecht (Longinus) angebracht ist, im Begriff den Lanzenstoss nach der rechten Brustseite Christi zu führen; der Maler, von geschichtlichen Rücksichten geleitet, hat diesen Vorgang indess erst auf einem folgen-

den Bilde mit dem todtten Crucifixus zur Anschauung gebracht, welches noch besonders durch die wohl sehr selten anzutreffende Darstellung zweier Tortores, die den Schächern die Beine zerbrechen, bemerkenswerth ist. Unten am Kreuzesfusse des ersteren Bildes sitzen einander zwei Knechte gegenüber und halten den Mantel des Herrn ausgebreitet: der links sitzende hat soeben die drei auf dem Mantel liegenden blaugrauen Würfel geworfen und schaut befriedigt darein, während der rechts sitzende finster blickt und die Partie verloren giebt. Diese in der romanischen Periode im Allgemeinen selten dargestellte genrehafte Scene kommt schon auf dem Florentiner Bilde vor, wo jedoch drei bewaffnete Knechte rings um das Kleid sitzen und »alla mora« (einem noch jetzt in Italien bekannten Fingerspiel) mit einander loosen; nach dem evangelischen Berichte waren es vier, und wenn auf unserer und auf anderen Miniaturen (z. B. in dem Echternacher Codex zu Bremen) nur zwei dargestellt sind, so ergänzt sich die Vierzahl durch jenen Stephaton mit dem Essigschwamm und durch den Longinus mit der Lanze. Endlich sind noch Sonne und Mond, oben auf beiden Seiten des Christuskreuzes zu erwähnen, welche hier, wie gewöhnlich während der romanischen Zeit, in antik heidnischer Personification als »Sol« und »Luna« erscheinen, und zwar als halbverhüllte Brustbilder: jener im rothen Gewande, rechts blickend, als Jüngling mit Strahlennimbus; diese ein hellgrau verschleiertes Weib mit der Mondsichel in der verhüllten Hand, nach links gewendet. Auf die dieser Darstellung zu Grunde liegende Symbolik kommen wir weiter unten zurück und gestatten uns hier nur noch einige Bemerkungen zur ikonographischen Vergleichung der besprochenen deutschen Miniatur des 10. Jahrh. mit jener bereits als älteste bekannte Darstellung der Kreuzigung erwähnten in einem syrischen Codex des 6. Jahrh. zu Florenz. Ungeachtet des zwischen beiden Bildern liegenden Zeitraums von 400 Jahren und der so grossen räumlichen Entfernung tritt uns zunächst nicht bloss in der ganzen Composition, sondern auch in vielen Details, besonders auch (nach der farbigen Photolithographie von c.  $\frac{9}{10}$  Grösse des Originals bei Labarte) in den Farben einzelner Costüme eine so grosse Uebereinstimmung entgegen, dass wir nach Zeit und Raum viele Mittelglieder vorauszusetzen haben werden <sup>1)</sup>. In dem Arrangement der Figuren ist nur die Ab-

1) Ein solches Mittelglied ist die Darstellung der Kreuzigung Fol. 30 des die Reden Gregors von Nazianz enthaltenden griech. Codex No. 510 in der k. Bibliothek zu Paris aus der Zeit Basilius des Grossen (867—886), worüber wir

weichung anzuführen, dass rechts neben Maria Johannes steht und links die drei andern Frauen, alle diese in der typisch gewordenen Körperhaltung und Geberde, und dass links unter dem Christuskreuz noch *ΛΟΙΤΙΝΟΣ* mit der Lanze hinzugekommen ist. Das Oberkleid des Herrn, zwischen den sitzenden Kriegsknechten ausgebreitet, ist auf beiden Bildern dunkelviolett; das lange Unterkleid im 6. Jahrh. eine schlichte gehrige Interula von demselben Violett, von mit zwei aus Gold eingesetzten hoch hinaufreichenden Keilen; im 10. Jahrh. eine eng, aber faltig anliegende dunkelgraue Aermeltunica vorn herunter mit zwei Goldborten besetzt. Die Kleidung der Frauen und des Johannes auf beiden Bildern ist dunkel, und Ober- und Untergewand von verschiedener Farbe, mit Ausnahme der Maria, bei welcher wie bei Christus Ober- und Untergewand violett ist; die grellen Farben (Zinnoberroth, Grün, Hellgrau) sind hier wie dort den Schergen zugetheilt. Ungeachtet dieser äussern Uebereinstimmung ist die Tendenz beider Darstellungen dennoch eine verschiedene, im 6. Jahrh. und in Syrien eine fast nur historische, im 10. Jahrh. und bei dem deutschen Maler dagegen eine überwiegend dogmatisch-symbolisirende. Dort drei fast gleiche Balkenkreuze, hier das monumentale Christuskreuz und die beiden T Kreuze der Schächer; dort alle drei in gleicher Verdammniss Befindliche auch in gleicher Weise auf dem Holze befestigt (die unteren Nägel nicht durch die Füße geschlagen, sondern durch den untern Theil der Unterschenkel; daher das schwebende Hangen der Körper) mit naturgemässen geringen Blutspuren an den Nägelmalen (nur von den Händen der Schächer tropft etwas Blut hinab, am reichlichsten bei dem vollsaftigen Jüngling zur Rechten) hier Christus allein mit Nägeln die Schächer mit Stricken befestigt, und nirgends eine Spur von Blut; dort Christus bärtig im jugendlichen Mannesalter (doch nicht mit dem gescheitelten Haar und länglichem Gesicht des Mosaikentypus) schmerzvoll auf die Mutter blickend, hier als bartloser, kaum dem Knabenalter entwachsener Jüngling mit sanftem Gesichtsausdruck. Dazu auf dem Syrischen Bilde grünlich gelbe Erde und als landwirthschaftlicher Hintergrund blaue Berge, bei dem deutschen Maler eine nur schematische Andeutung des Fussbodens unten und der Wolken oben; dort am röthlichen Himmel die verdunkelte Sonne wie ein schwärzlicher

nur im Stande sind, die Bemerkung von Labarte (*Arts industr.* III, 38) mitzutheilen, dass in den Details dieser Miniatur nur wenig Abweichende von der um 300 Jahr älteren syrischen Darstellung vorkomme.

Augapfel und der Mond mit dunkel umzogenem Kalendergesicht, hier beide Himmelskörper mythologisch personificirt im leeren Raum.

IV. Miniaturbild der Kreuzigung, entnommen aus einer Evangelienhandschrift des h. Bernward im Dom zu Hildesheim. Dieses Bild, im nachstehenden Holzschnitt dargestellt, befindet sich nebst 24 andern in der in kostbaren Deckeln gebundenen Handschrift in gr. 4., die sich bildlich und schriftlich als ein Weihgeschenk des für die deutsche Kunstgeschichte des 10. Jahrhundert so bedeutsamen Bischofs Bernward von Hildesheim bezeugt. Gleich auf dem ersten Bilde erscheint Bernward dargestellt, wie er im Begriffe ist den verfertigten Codex auf den Altar der Maria niederzulegen, was folgende, im Rande herumlaufende, Inschrift erläutert:

Virginitatis amor prestat tibi Sancta Maria

Praesul Bernwardus vix solo nomine dignus

Ornatus tanti vestitu pontificali.

Fernere Dedicationen befinden sich auf der Rückseite des 231. Blattes sowie auf den Deckeln. Der verdienstliche Herausgeber der Denkmäler des Domes zu Hildesheim<sup>1)</sup>, dessen Güte wir unsere Abbildung verdanken, giebt in seinem Werk eine nähere Beschreibung jenes Manuscriptes. Unser Bild steht zu Anfang des Evangelium des Lucas, auf der oberen Hälfte eines Blattes, dessen untere der sein Evangelium ausmalende Lucas einnimmt. In eigenthümlicher Weise ist sein Symbol, der Ochse, das aufgeschlagene Evangelium in den Pfoten haltend, am Kreuzfuss an der Stelle angebracht, wo wir sonst das Grab, die Gestalt oder nur den Kopf des Adam angedeutet finden. Hier beansprucht natürlich das Evangelisten-Zeichen keinen weitem symbolischen Sinn, sondern es soll damit nur hingedeutet werden auf die Zugehörigkeit des Bildes zum Lucas-Evangelium, wobei allerdings die Nebenbeziehung dieses Symbols auf den Opfertod Christi nicht ausgeschlossen ist: „*Ob mortem Christi Lucas tenet ora juveni*“ (Otte, Archäol. II, 868). Gerade desshalb erscheint das Bild der Kreuzigung dem Buche dieses Evangelisten vorangestellt. In Bezug auf Zeit und Character schliesst sich das Bernward'sche Crucifix dem vorangegangenen Egbert'schen an, wenngleich letzteres reicher componirt und seine technische Ausführung entwickelter erscheint<sup>2)</sup>. Beide, Egbert und

1) Dr. Kratz, der Dom zu Hildesheim 1840, II p. 117—123.

2) Dr. Kratz sagt: Eine gewisse Steifheit der Figuren würde nicht stattfinden, hätte der Künstler die Haupttheile des Gesichtes nicht so schwarz contourirt und die Falten der Gewänder nicht so dicht den Gliedern angeschmiegt etc.



Bernward, wirkten neben einander unter gleich fördernden Verhältnissen in der Gunst der eine neue Zeit heraufführenden Ottonen; beide sind Ausgangspunkte der beginnenden deutschen Kunstthätigkeit <sup>1)</sup>, der eine

1) Wenn wir anderwärts (Siegeskreuz Constantin VII p. 18) auf den Zu-

in Trier, der andere in Hildesheim — kein Wunder daher, dass ihre Werke verwandt sind. Wie auf der Trierer Miniatur ist auch auf dem Hildesheimer Bilde der Heiland jugendlich, lebend, mit langem Gewande, ohne Trittbrett dargestellt. Die Durchbohrung der Hände und Füsse mit Nägeln fehlt ganz. Umschlossen ist das Kreuz, neben dem links Maria, rechts Johannes steht, von einem Rund, dessen rothe Berandung in weissen Majuskeln bei Maria die Worte *Miseratio Christi*, bei Johannes *Redemptio Mundi* enthält. Die vier Zwickel, welche das Kreuzmedaillon in der viereckigen Bilderfläche erzeugt, füllen die Personificationen der durchgängig bis zum 13. Jahrhundert über dem Haupte des Gekreuzigten erscheinenden beiden grossen Himmelslichter, und der viel seltener<sup>1)</sup>, und dann gemeinlich rechts und links vom Kreuzesstamm, vorkommenden von Erde und Meer<sup>2)</sup>. Erstere haben hier die Gestalt fackeltragender Halbfiguren; ihre mit Strahlenkrone und Halbmond gekennzeichneten, unverhüllten, kugelförmigen Köpfe besitzen — nicht wie es scheint in Folge roher Zeichnung, sondern absichtlich — nur ein Auge. Letztere, die wir auf Elfenbeindenkmalen von Bamberg (Förster, *Denkm. d. K. B. I.* — *Cahier* und *Martin*, *Mélanges* II pl. IV), der Pariser Bibliothek (*Martin*, II pl. IV), des Doms von Tongern (*Martin* II pl. VI) und vielen unpublicirten Elfenbeinen und Miniaturen gewöhnlich als ganze, lagernde Figuren — und zwar das Meer mit Füllhorn, Fisch, Ruder und Wasserurne, zuweilen auf einem Seethier sitzend; die Erde mit Füllhorn, Schlange, Baumzweig, mitunter mit zwei Kindern — dargestellt finden,

---

sammenhang der Essener Kunstwerke Ottonischer Zeit mit den Werkstätten Bernward's aufmerksam machten und der Kunstthätigkeit Ochtrichs von Magdeburg (Anmerkung 17 daselbst) gedachten, so wollen wir hier als ein wahrscheinliches Werk Magdeburger Heimat ein romanisches, grosses getriebenes Crucifix in der Kapelle des Magdeburgischen Domprobstes Böcklin von Böcklinsau im Münster zu Freiburg i. B. bezeichnen, welches wir hoffentlich in einem der nächsten Hefte in genauer Beschreibung mit Abbildung zu geben im Stande sein werden.

1) Wir wollen unter denselben nur das dem 10. Jahrhundert angehörige merkwürdige und unpublicirte Elfenbein des Bischofs Adalbero von Metz hervorheben.

2) Die Himmelslichter oben und Erde und Meer unten sind die Repräsentanten der durch Christi Blut erlösten ganzen Welt, mit Beziehung auf die Ueberschrift »*Redemptio Mundi*.« So singt Fortunatus in seinem berühmten Hymnus *Pange, lingua, gloriosi etc.*: *Mite corpus perforatur: Sanguis, unda profluit; Terra pontus, astra, mundus, Quo lavantur flumine.*

erscheinen hier nur als Köpfe. Der Kopf des Meeres mit zwei Fischflossen — fast in Anknüpfung an die Flügel des Mercur — lässt aus seinem Munde die den ganzen Untergrund füllenden Wellen fließen. Entsprechend entwächst dem die Erde darstellenden Kopfe ein Baum, an dessen Fuss pflanzenbesetzte Schollen das Erdreich andeuten.

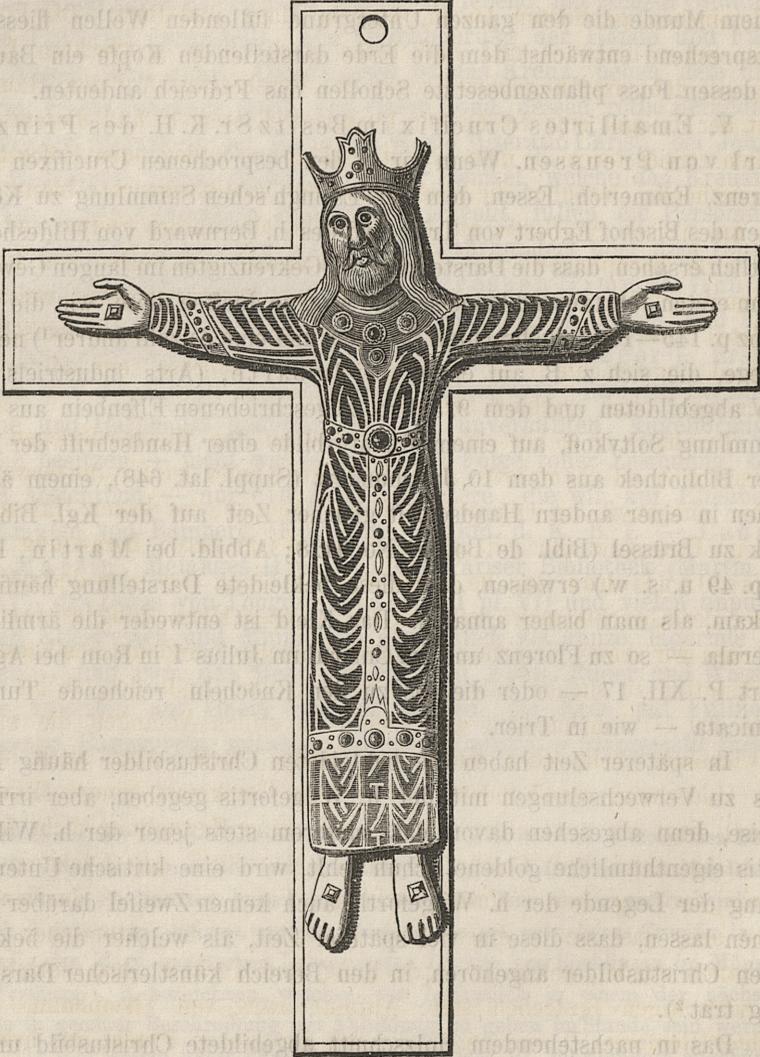
V. Emaillirtes Crucifix im Besitz Sr. K. H. des Prinzen Karl von Preussen. Wenn wir in den besprochenen Crucifixen aus Florenz, Emmerich, Essen, dem der Essingh'schen Sammlung zu Köln, denen des Bischof Egbert von Trier und des h. Bernward von Hildesheim deutlich ersahen, dass die Darstellung des Gekreuzigten im langen Gewande im ersten Jahrtausend keine seltene war, so dürften diese, wie die von Münz p. 145—150 beigebrachten Beispiele und eine Anzahl anderer<sup>1)</sup> neuer Belege, die sich z. B. auf einem bei Labarte, (*Arts industriels* Pl. XIV abgebildeten und dem 9. Jahrh. zugeschriebenen Elfenbein aus der Sammlung Soltykoff, auf einem Miniaturbilde einer Handschrift der Pariser Bibliothek aus dem 10. Jahrhundert (*Suppl. lat.* 648), einem ähnlichen in einer andern Handschrift gleicher Zeit auf der Kgl. Bibliothek zu Brüssel (*Bibl. de Bourg.* No. 9428; *Abbild.* bei Martin, l. c. II p. 49 u. s. w.) erweisen, dass diese bekleidete Darstellung häufiger vorkam, als man bisher annahm. Das Kleid ist entweder die ärmliche Interula — so zu Florenz und im Cubiculum Julius I in Rom bei Agincourt P. XII, 17 — oder die bis zu den Knöcheln reichende Tunica manicata — wie in Trier.

In späterer Zeit haben die bekleideten Christusbilder häufig Anlass zu Verwechslungen mit der h. Wilgefortis gegeben, aber irriger Weise, denn abgesehen davon, dass ersterem stets jener der h. Wilgefortis eigenthümliche goldene Schuh fehlt, wird eine kritische Untersuchung der Legende der h. Wilgefortis auch keinen Zweifel darüber bestehen lassen, dass diese in viel späterer Zeit, als welcher die bekleideten Christusbilder angehören, in den Bereich künstlerischer Darstellung trat<sup>2)</sup>.

Das in nachstehendem Holzschnitt abgebildete Christusbild unserer Betrachtung ist in Bezug des Materials und der Darstellung ein sehr merkwürdiges und altes. Es entstammt der ehemaligen Sammlung

1) Man vgl. Floss, *Aachener Heiligth.* p. 325 und 336. Didron, *Hist. de Dieu* Nr. 68.

2) Vgl. aus'm Weerth, *Kunstdenkm.* I p. 5 n. 5 und Münz, l. c.



des verstorbenen Notar Engelken in Hildesheim und befindet sich jetzt in jener herrlichen Sammlung von Emaillen, welche S. K. H. der Prinz Karl von Preussen im sg. Klosterhof des Parkes seines Schlosses Glienicke bei Potsdam vereinigte. Auf einem erneuten Kreuze von Metallblech ist mit den vier ebenfalls erneuten Kreuznägeln die 8 Zoll hohe

alte Figur befestigt. Dieselbe vergegenwärtigt uns den Heiland alt, wenig schön, lebend und nicht leidend, mit offenen von zwei eingesetzten Edelsteinchen gebildeten Augen, langem Haar und Bart. Die Füße stehen neben einander und entbehrten nach ihrer gestreckten Lage auch auf dem ursprünglichen Kreuze des Fussbrettes. Auf dem Haupte trägt der Heiland eine Krone mit kleinen Edelsteinen, und diesem Abzeichen schliesst sich die dem byzantinischen eng anliegenden Hofcostüm entsprechende (bis über die Knie reichende) golddurchwirkte blaue Tunica an, welche am Halse, an den Aermeln, am untern Saume und an dem vorne herunterlaufenden Gürtel von einem mit Perlen und Edelsteinen besetzten Bande umsäumt wird. Ein längeres grünes, weissgerandetes Untergewand reicht bis zu den Füßen, und dass auf demselben zweimal angebrachte T — wenn es eben ein solches sein soll — ist sicher nicht ohne symbolische Beziehung.

Technisch gehört das Christusbild zu den ältesten Belegen des deutschen émail champlevé: das vergoldete Kupfer ist für die Gewandflächen ausgetieft, im Obergewande mit blauer, an dessen Halssaum und im Untergewande mit grüner, an des letzteren Berandung mit weissbläulicher Emaile ausgefüllt. Zeitlich lässt der derbe Charakter des Gesichtsausdruckes und der ganzen Herstellung es zweifellos, dass wir seinen Ursprung in einer der vielen norddeutschen Klosterwerkstätten zu suchen haben, aus welchen vom Ende des 10. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts gleichzeitig in stillen Anfängen die erste Entwicklung heimischer Kunst sich Bahn brach. Aber auch ohne dass Hildesheim als Fundort des kleinen Denkmals einen Hinweis gäbe<sup>1)</sup>, liegt ein örtlicher Schluss für seine Herstellung nicht fern. Die in byzantinischem Costüm, byzantinischer Sitte der Edelsteinverzierung, in deutscher Technik gearbeitete Figur spricht es durch sich selbst aus, dass sie in einer jener Werkstätten der ottonischen Zeit geschaffen wurde, welche in Darstellung und Technik ihre Vorbilder, im vielseitigen Bestreben stete Aufmunterung von Theophanu, der Tochter Romanus II empfangen, der mit der ganzen Pracht des byzantinischen Gepränges in Deutschland damals tonangebenden Gemahlin Otto's II. Bernward von Hildesheim und Egbert von Trier standen an der Spitze solcher von byzantinischem Geschmack geleiteten, durch technisches Geschick ausgezeichneten Werkstätten. Dass auch beide gerade die by-

1) In der Sammlung Bouvier in Amiens sah ich im J. 1862 ein ganz ähnliches Christusbild, welches der Besitzer nach seiner Aussage von Belgien erhielt. — W.

zantinische Emaillekunst in Deutschland heimisch machten, beweisen ihre Denkmäler <sup>1)</sup>.

VI. Miniaturbild aus einer jetzt in der vaticanischen Bibliothek sich befindenden Bibelhandschrift des Klosters Farfa. (Taf. XII 2.) Die Meinungsverschiedenheiten der alten Kirchenväter, ob Christus als Gottes eingeborener Sohn nach Ps. 45,3 der Schönste unter den Menschenkindern gewesen, oder ob seine tiefe Erniedrigung sich auch darin zu erkennen gegeben habe, dass nach Jes. 52,14 seine Gestalt hässlicher gewesen, denn anderer Leute <sup>2)</sup>, fand zeitweise ihren dauernden Ausdruck auch in der bildenden Kunst, und in den um 1053 ausgebrochenen Streitigkeiten zwischen der griechischen und römischen Kirche warf der Vorkämpfer der letzteren, Cardinal Humbert, den Griechen vor, dass sie das Bild eines sterbenden Menschen statt des Bildes Christi an das Kreuz hefteten, und der Patriarch Michael Cerularius den Abendländischen, dass sie beim Crucifix die natürliche menschliche Gestalt Christi naturwidrig veränderten <sup>3)</sup>. Wie ungleich in gleicher Zeit deshalb die Auffassung sich gestaltete, zeigen gegenüber den Miniaturen aus dem Bernward'schen und dem Egbert'schen Codex welche die von den Griechen als naturwidrig bezeichnete idealische Auffassung des leidenden Gottessohns veranschaulichen, im scharfen Gegensatz zu derselben die etwa gleichzeitige,

1) Ein Ausspruch der auf Bernward soweit Bezug hat, als man die herrlichen Essener Kreuze der Hildesheimer Werkstatt zuschreiben darf. Vergl. aus'm Weerth, Siegeskreuz Constantin VII p. 18.

2) Interessant ist in dieser Beziehung die Vergleichung der alten syrischen Miniatur von 586 in der Laurentina zu Florenz, wo der Sohn Gottes leiblich vernachlässigt erscheint gegen die beiden neben ihm gekreuzigten Schächer. Der Reuige ist ein schöner Jüngling von üppig blühender Fülle des Körpers mit reichem gelocktem Haupthaar und blickt voll Schmerz nach Christus hin; der Gottlose erscheint als kräftiger Mann mit minder reich gelocktem Haar, mit Backen- und Kinnbart und sieht ruhig vor sich nieder. Der Heiland in ihrer Mitte, zwar ziemlich von gleicher Leibeslänge mit ihnen, macht dennoch einen etwas kümmerlichen Eindruck. Der Kopf ist kleiner, ebenso dass durch starke dunkle Braunen über den kleinen Augen noch verkleinerte Gesicht; das Haupthaar scheint zwar etwas länger, ist aber nicht sehr voll und ringelt sich nur auf den Schultern ein wenig; der Bart an Lippe und Kinn ist nur kurz. Die Farbe des Haupt- und Barthaars ist bei den drei Gekreuzigten gleich schwärzlich braun.

3) Vgl. die Citate bei Münz a. a. O. S. 189 f.

mehr realistische Darstellung des Gekreuzigten in einer dem 10. Jahrh. entstammenden Bibel aus dem Kloster Farfa in der Vaticanischen Bibliothek, zu Rom. Christus, den Kreuznimbus um das Haupt, lebend, gealtert und bärtig, ja geradezu grämlich und hässlich, ist, mit vier Nägeln angeheftet, an dem grünen, roth geränderten Kreuze ausgespannt. Den gestreckten nackten Körper mit wagerecht ausgebreiteten Armen und Andeutung der Musculatur gürtet nur ein vorn geknotetes, sich den Oberschenkeln eng anschliessendes (blaues) Lententuch: eine dem Historischen entsprechende, bekanntlich später allein herrschend gewordene Costümirung, die nach dem Zeugnisse Gregors von Tours (de gloria mart. I. c. 23) schon zu seiner Zeit an einem Crucifixus in der Genesiuskirche bei Narbonne befolgt war, aber damals Aergerniss erregte. Bemerkenswerth ist das (bereits oben erwähnte) Fehlen des Fussbretts, und dass der Maler den rechten Fuss vor dem linken angenagelt sein lässt, indem die linke Ferse überliegt: gerade ebenso wie noch auf der gravirten Rückseite eines dem XIII. Jahrh. zugeschriebenen Pracht-Stationskreuzes zu Burtscheid (aus'm Weerth, Kunstdenk. etc. Taf. XXXIX. 7). Bei den seit c. 1200 aufkommenden und später in der Gothik fast ausnahmslos üblichen, mit drei Nägeln angehefteten Crucifixen <sup>1)</sup> findet bekanntlich das Umgekehrte statt, und der rechte Fuss liegt stets oben: „*ita quod dexter fuit super sinistrum*“. (Durandi Rationale l. VI. c. 77 n. 25). Die Aufschrift des Pilatus ist, wie öfter in der frühromanischen Periode (z. B. auf dem Mathildenkreuz zu Essen, bei aus'm Weerth a. a. O. Taf. XXIV u. XXV Fig. 1), ohne besondere Tafel an dem Kopfe des Kreuzes selbst angebracht: *Ihs Nazaren' rex Judeorum*. Unten erscheint das Kreuz durch zwei grosse, auf beiden Seiten in die Erde geschlagene Nägel (oder Pföcke) vor dem Umsinken gesichert: ein Realismus, den man

1) Die ältesten uns bekannten Darstellungen des Crucifixus mit drei Nägeln, in völlig byzantinischer Auffassung, sind die ziemlich gleichzeitigen Miniaturen in der „*mater verborum*“ von 1202 im Böhm. Museum zu Prag (Mittheil. der k. k. Central-Commission 1860 S. 37) u. in dem zwischen 1193 u. 1216 geschriebenen Psalterium aus Weingarten in der k. Privatbibliothek zu Stuttgart (Kugler, Kl. Schr. 1, 73): in letzterer sind die Füße noch auf ein quadrates Fussbrett genagelt. Während des XIII. Jahrh. blieb der Crucifixus mit drei Nägeln noch selten. Durandus führt beide Weisen an, Rationale l. VI. c. 77 n. 24: „*Fuerunt autem in dominica cruce clavi quatuor, quibus et manus et pedes confixi sunt*“; n. 25: „*Alii tamen dicunt, quod Christus tribus duntaxat fuit clavis affixus*“.

bereits an einer Kreuzigung in den Katakomben (d'Agincourt, Peinture pl. XII. 17) wahrnimmt, und der nach mystischer Deutung an die Zeltpföcke des neuen Jerusalem erinnern kann: „*Nec auferentur clavi ejus in sempiternum*“ (Jes. 33, 20): Das Kreuz wird stehen immer und ewiglich. Zu dem Beiwerke des Crucifixus gehört zunächst der unter dem Kreuzesstamm gleichsam aus einem Sarge aufsteigende bärtige Manneskopf, wie ein solcher, in ein Quadrat eingeschlossen, unterhalb des Gekreuzigten z. B. auch an einem Crucifix im National-Museum zu München und auf einem Elfenbein des christl. Museums der vatic. Bibliothek, ferner einem Crucifix der Stiftskirche zu Inichen (Mitth. d. k. k. Centralcommiss. III, 237) in dem S. 199 citirten Elfenbein aus Darmstadt vorkommt: es ist, wie durch Inschriften auf anderen, wenn auch jüngeren Darstellungen der Kreuzigung bezeugt wird (vergl. Piper's Aufsatz »Adams Grab auf Golgatha«, im Evangel. Kalender für 1861), unzweifelhaft der Kopf Adams, mit Beziehung auf die bei Hieronymus, Ambrosius, Tertullian, Origenes, Cyprian, Eusebius, Augustinus etc. (s. die Citate bei Gretser de s. cruce l. I c. 18) vorkommende Sage, dass die Schädelstätte ihren Namen erhalten habe von dem daselbst begrabenen Haupte des Protoplasten. Noah nämlich, der Adams Leichnam in die Arche gebracht, habe nach der Sündfluth die Reliquien an seine Söhne vertheilt und den Kopf zum Zeichen seiner besonderen Gunst dem ältesten gegeben; dieser, als Stammvater des davidischen Geschlechts, wusste prophetisch den Kreuzestod des Messias auf Golgatha voraus, und begrub den Schädel daselbst, damit das die Erde tränkende heilige Blut ihn und das ganze menschliche Geschlecht entsündigen und der Gnade der Auferstehung theilhaftig machen möge. Noch einen anderen Zusammenhang des Kreuzes Christi mit dem Grabe Adams kennt die Sage, indem sie das Kreuz gezimmert werden lässt aus dem Baume, welcher auf dem Grabe Adams erwachsen war aus einem Steckling von dem Baume des Lebens, den Seth dorthin gepflanzt hatte. Dem entsprechend finden wir auf der herrlichen bisher nicht publicirten Elfenbeintafel des Bischofs Adalbero von Metz aus dem 10. Jahrh., welche wir hoffentlich im nächsten Jahrbuch bekannt zu machen vermögen, unter dem Kreuzesstamm Adam und Eva unter dem Baum des Lebens, letztere mit der Schlange in Zwiegespräch. Eine leise Hindeutung auf letztere Sage lässt sich in den für das Kreuz der Miniatur in Rede gewählten Farben Grün und Roth erkennen, wenn man andere, obschon spätere Crucifixdarstellungen vergleicht, in denen die Beziehung auf den Baum des

Lebens unzweifelhaft vorhanden ist. In der bereits erwähnten böhmischen Miniatur zu Prag in der Mater verborum von 1202 erscheint z. B. das Kreuz Yförmig als ein im Boden gewurzelter naturwüchsiger Baum von grüner Farbe mit rothen Stumpfen der abgehauenen Nebenäste <sup>1)</sup>.

Mehr in die Augen fallend als das Haupt Adams unter dem Kreuze sind die beiden Rundbilder über demselben, und die stattliche mythologische Ausrüstung derselben steht in grellem Widerspruch mit der Leidensgestalt des Menschensohnes auf dem Holz. Obwohl die sonst gewöhnlichen Attribute, das Strahlendiadem, die Fackel und die Sichel, fehlen, erkennen wir dennoch aus Analogien darin die Personificationen von Sonne und Mond. Die Sonne zur Rechten ist als männliche Figur (in violetter Farbe) dargestellt, mit der rechten Hand vier rasch laufende Rosse zügelnd, über deren Köpfen der Oberkörper hervorragt; der Mond zur Linken, nicht wie gewöhnlich weiblich als Luna, sondern gewissermaassen als Deus lunus, ein Jüngling mit weissem Gesicht, weissen Händen und blauem Haar und Kleid, emporragend über vier en face dargestellten Rindern, die er mit der linken Hand leitet. Die der Darstellung von Sonne und Mond neben dem Crucifixus zu Grunde liegende Idee hat Piper (Mythologie der christl. Kunst 2, 116—199) mit grosser Ausführlichkeit entwickelt und gezeigt, dass in den ältesten bekannten Denkmälern, wo wie in der von uns schon mehrfach erwähnten Florentiner Miniatur des syrischen Codex von 586 und der Malerei in den Katakomben (d'Agincourt. Peinture pl. XXVII. 5 u. pl. XII. 17) Sonne und Mond nur als astronomische Zeichen gebildet erscheinen, nach Ps. 88 (89), 38 („*Thronus ejus sicut sol in conspectu meo et sicut luna*“) als Attribute der göttlichen Majestät und Herrlichkeit zu fassen sind, und dass, wo, wie in der romanischen Periode fast regelmässig, beide Himmelslichter in Personification als Halbfiguren und Köpfe in Verhüllung, „*quasi eclipsim patientia*“ (Durandus l. c. l. I. c. 3 n. 7), abgebildet sind (s.

1) Dieses Yförmige, den Baum des Lebens darstellende Kreuz kommt öfter im 13. Jahrh. vor, z. B. am Hauptportal des Münsters zu Freiburg i. B., an dem Taufkessel von 1279 im Dom zu Würzburg etc. — Ein Nachklang der Sage, die das Kreuz auf Golgatha erwachsen sein lässt, findet sich selbst noch bei Albr. Dürer. Auf dem neuerlich für die Galerie in Dresden erworbenen Crucifixus von 1500 ist das einsam stehende T-Kreuz aus Birkenholz zugehauen, und links im Vordergrund deutet das grüne Birkengebüsch an, dass der Stamm dort gewachsen.

oben III.), darin die Veranschaulichung der in den Todesstunden Jesu eingetretenen Finsterniss zu finden ist, und der symbolische Ausdruck der über Christi Tod trauernden ganzen Natur. Von irgend einer Verhüllung ist nun auf unserer Miniatur keine Spur zu finden; wohl aber liesse sich aus der übereinstimmenden, gleichsam abwehrenden Handbewegung beider Figuren schliessen, dass des Himmels Abscheu und Entsetzen vor dem Frevel der Kreuzigung Christi dadurch ausgedrückt werden solle, was dann nur ein verstärkter Ausdruck der Trauer sein würde; unter den vielen von Piper a. a. O. angeführten Beispielen indess findet sich nur eines, das Elfenbeinrelief auf dem Prachtdeckel der Bamberger Evangelienhandschrift (Cim. 57) aus der Zeit um 1014 in der Hofbibliothek zu München (Labarte, Peinture en émail pl. C, auch Förster, Denkm. Bildnerei I. zu S. 9), wo Sonne und Mond bei der Kreuzigung in voller mythologischer Ausstattung auf Quadrigen dargestellt sind, und zwar nicht bloss ebenfalls unverhüllt, sondern zu beiden Seiten der aus den Wolken reichenden Hand Gottes, also offenbar als Repräsentanten der himmlischen Majestät und Herrlichkeit, und so könnte es auch in der Absicht unseres Miniators gelegen haben, gerade durch eine so anspruchsvolle Personification der beiden Himmelslichter den am Kreuze ausgespannten Mann der Schmerzen zu bezeichnen als das wahrhaftige Licht, durch welches die Welt gemacht ist. — Davon, dass beide Personificationen in männlicher Gestalt abgebildet sind, kennen wir kein zweites Beispiel; man müsste denn das Felsenrelief auf den Externsteinen zur Vergleichung heranziehen, wo indess beide Figuren als *μειράκια* gebildet sind<sup>1)</sup>. Beispiele der Luna auf einer Rinder-Biga von heidnischen Denkmälern der Spätzeit führt Piper (a. a. O. S. 117 u. 120) mehrere an; das Vorkommen einer Quadriga scheint sich für jetzt auf unsere Miniatur, das Münchener

1) Herr Prof. Piper erklärt zwar (a. a. O. S. 148) die Sonne auf den Externsteinen (wohl durch die ungemein weiche Bildung der Figur veranlasst) für weiblichen, und den Mond für männlichen Geschlechts; Schnaase (Kunstgesch. IV. 2, 514) dagegen bezeichnet die Sonne als einen Knaben, und Giefers (die Externsteine 1867 S. 28) nennt beide unbekleidete Halbfiguren Kinder: es ist eben ein bestimmter Geschlechtsunterschied nicht kenntlich. Dagegen kann ich aus eigener Anschauung bestätigen, dass auf dem, von Piper ebenfalls angeführten Elfenbeindeckel in der K. Bibliothek zu Dresden der Mond bärtig, also männlich, und die Sonne bartlos mit einem, weiblichem Kopfschmucke entsprechenden Stirnbande dargestellt, also der deutsche Ursprung dieser rohen Schnitzerei wohl unzweifelhaft ist. — O.

Elfenbein und eine sonst noch nicht angezogene Elfenbeinplatte der k. Pariser Bibliothek (Supl. lat. 648), wo indess beide Figuren die Gesichter verhüllen, zu beschränken, und zwar in abweichender Auffassung.

V. Elfenbein-Crucifix der ehemaligen Sammlung Essingh in Cöln. (Taf. XIII.) Zu einer anderen, vierten Auffassungsweise von Sonne und Mond bei der Kreuzigung giebt uns das der Uebergangsperiode angehörige, in künstlerischer Beziehung ausgezeichnete, in ikonographischer lehrreiche Elfenbeincrucifix des Cabinets Essingh (Katalog S. 84 No. 845) Veranlassung. Der etwas abgeschliffene Körper, die wenig modellirten Füße neben einander auf einer Blätterconsole stehend, ist nebst dem flachen mit einem zierlichen Kettenornament eingefassten Kreuzstamme aus einem Stück geschnitten; die wagerecht ausgestreckten Arme auf den ebenmässig verzierten Querbalken sind besondere Elfenbeinstücke, und das Ganze ist, wie die Durchlochungen unten und oben beweisen, ursprünglich auf einer Unterlage befestigt gewesen, wahrscheinlich als Schmuck auf dem Prachtdeckel eines Buches. Man sieht, wie der treffliche Künstler nach anatomischer und physiologischer Wahrheit gestrebt hat, und wie es ihm dabei gelungen ist, die erhabene Idee von dem durch bitteres Leiden vollendeten Menschensohn zum ergreifenden Ausdruck zu bringen. Der fromme Dulder, ohne Nägelmale und Seitenwunde, ist bereits entschlafen; die Augen sind geschlossen, das edle, mit dem (incorrect gezeichneten) Kreuznimbus umgebene Haupt ist sanft nach rechts geneigt: ein Typus, der in der Entstehungszeit dieses Crucifixus zwar noch selten vorkommt, aber doch schon bei weitem früher nachweisbar ist, z. B. auf dem Elfenbein des Echternacher Evangeliencodex zu Gotha von c. 990, hier freilich noch in derbem Ungeschick. Der Titulus „*Ihc. Nazaren. Rex. Iudeorum*“ ist wie bei der unter IV. besprochenen Miniatur auf dem Kopfe des Kreuzes selbst angebracht.

Von besonderem ikonographischen Interesse sind die in Halbmedaillons gefassten bildlichen Darstellungen auf den viereckigen Ansätzen, mit welchen die vier Enden des Kreuzes schliessen, und die Betrachtung derselben führt uns zu folgender Erwägung: Nach einer bei mehreren Kirchenvätern des 4.—5. Jahrh. vorkommenden Symbolik (s. die von Zestermann a. a. O. S. 31 f. besprochenen Stellen) ist das Kreuz ein Sinnbild des Universums, und unter anderen finden Augustinus und Hieronymus in dem paulinischen Spruche Eph. 3, 18 („*Ut possitis comprehendere, quae sit latitudo et longitudo et subli-*

*mitas et profundum*“) eine Anspielung auf die nach den vier Himmelsgegenden ausgestreckten Arme des Kreuzes. Die Breite ist enthalten in dem Holze, was der Quere angefügt ist, die Länge in dem, was vom Querholze bis zum Boden reicht, die Höhe in dem, was sich über dem Querholze erhebt, die Tiefe in dem, was im Boden steckt. Hieronymus (Commentar. in Marci c. 15. Opp. t. XI, 828, F. Veronae 1742) bestimmt die Himmelsgegenden dabei in der Weise, dass er Osten oben, Westen unten, Norden rechts und Süden links annimmt; anders Julius Firmicus Maternus (de errore profan. rell. c. 22): die Querarme gehen bei ihm von Osten nach Westen, und durch den aufrechten Stamm bezeichnet er Himmel und Erde („*Extenso ac directo cornu mundus sustentatur, terra constringitur; et e duorum, quae per latus vadunt, compagine oriens tangitur, occidens sublevatur*“). Diese Symbolik, in letzterer Anwendung, hat unser Schnitzkünstler zur Anschauung gebracht: oben stellt er den Himmel dar, unten den Abgrund; rechts den Aufgang, links den Niedergang. Demgemäss zeigt das obere Bildchen die Hand Gottes mit der aus Ps. 117 (118), 16 entnommenen Umschrift: *Dextā. Dñi. Fecit. Virtutem*, durch welche der allerdings ohnedies nicht schwierigen Erklärung dieses auf romanischen Crucifixen häufig über dem Haupte Jesu vorkommenden Symbols eine bestimmte Richtung gegeben wird. Das Psalmwort lautet vollständig: „*Dextera Domini fecit virtutem, dextera Domini exaltavit me, dextera Domini fecit virtutem: non moriar, sed vivam, et narabo opera Domini.*“ Er hat sich selbst erniedrigt, Gott hat ihn erhöht; er behält den Sieg und wird nicht sterben; er wird leben und die grossen Thaten Gottes verkündigen. So sehen wir auf dem Elfenbein in Essen (aus'm Weerth a. a. O. Taf. 27) und auf dessen Prototyp im Cabinet Essingh (Katalog S. 85 No. 850) die Rechte Gottes eine Krone hinabsenkend, oder auf der Rückseite des Lotharkreuzes (aus'm Weerth Taf. XXXVII. 3) den Siegeskranz, in welchem, zur vollständigen Veranschaulichung der Trinität, eine Taube sitzt. Das was hier dargestellt ist als im Begriff zu geschehen, zeigen die zahlreichen Crucifixe, auf denen Christus eine Krone auf dem Haupte trägt, als bereits vollbracht. — Dem Himmel oben, entspricht der Abgrund unten, wo sich auf vielen Crucifixen der romanischen Periode unter dem Suppedaneum die Schlange windet, welcher der Weibessaame den Kopf zertreten hat. Hier sind die „*Inferiores partes terrae*“ (Eph. 4, 9), wohin Christus gefahren ist, um die Geister im Gefängnisse zu erlösen, die sich nach seiner Erscheinung sehnen. Die Reihe derselben

wird von Adam eröffnet, dem sich die alttestamentlichen Gerechten anschliessen; aber nicht bloss diese harren der grossen Stunde, sondern auch die heidnische Sibylle, welche die Geburt des Weltheilandes von einer Jungfrau geweissagt hat. Obgleich die heidnischen Schriftsteller und die alten Väter der Kirche, sowie wiederum das Spätmittelalter, mehrere Sibyllen kennen und aufzählen, so war doch dem 12. und 13. Jahrh., wo dieser Mythos zuerst in der bildenden Kunst Aufnahme fand, nur eine Sibylle geläufig, und die *Legenda aurea* spricht nur von der »Sibylla prophetissa« ohne nähere Bezeichnung. Vergl. Piper a. a. O. 1, 480 ff. Diese Sibylle ist am Fusse des Crucifixus knieend betend dargestellt, mit dem ihr in den Mund gelegten Vers: „*Nate maris stelle veniam (con) cede Sibille*“ (wobei wir die fehlende Sylbe *con* des Versmaasses halber supplirt haben); sie bittet den gekreuzigten Mariensohn, dessen Zukunft sie erschaut hat, sie aus dem Hades zu erlösen. Die Benennung der Maria als „*maris stella*“ gründet sich auf einer, schon von Hieronymus angeführten (sprachwidrigen) Uebersetzung des hebräischen Namens Mirjam und war in allegorischer Auslegung besonders seit dem 12. Jahrh. sehr beliebt; vergl. Piper a. a. O. S. 421 ff. Die Kleidung der Sibylla ist ein Rock mit engen, nach unten erweiterten Aermeln und ein beiderseits schleierartig tief herabhängendes Kopftuch. — An den beiden Enden des Querbalkens, also wie es bei Durand a. a. O. I. I. c. 3. n. 7 heisst „*in ipsa cruce*“ (nicht über dem Kreuze, wie es nur bei Malereien und Reliefs, aber nicht bei eigentlichen Crucifixen thunlich war), hat der Künstler Sonne und Mond in zwei bekleideten Halbfiguren als Repräsentanten von Tag und Nacht (*qui praesunt diei et nocti*; cf. Gen. 1, 16) dargestellt: jene zur Rechten als Jüngling mit einem gestielten Feuerbecken, aus welchem drei Flammen aufsteigen; zur Linken diesen als Weib, ebenso gekleidet wie die Sibylle, mit der Hand auf die oben neben ihr befindliche Sichel hinweisend; beide Figuren ohne Verhüllung des Gesichts, und nur durch die bewegte Geberde Trauer und Entsetzen ausdrückend. Ganz in derselben Weise finden sich Sol und Luna in Gravirung unverhüllt und ohne Ausdruck von Traurigkeit dargestellt an den beiden Seitenenden eines kupfernen Stationskreuzes in der Kirche S. Maria in Lyskirchen zu Cöln mit der „*Dextera Dei*“ am oberen Ende: rechts die Sonne als Strahlen gekrönter Jüngling mit dem Flammenhorn, links die jugendliche Luna mit der Sichel auf dem Scheitel und der Fackel in der Hand (Bock, das heil. Köln Taf. XXXVI. 104). Unwiderleglich ergibt sich diese Symbolik an einem Reliquienschrein aus dem

13. Jahrh. zu Mettlach, wo zwischen den beiden Querbalken eines Doppelkreuzes Sonne und Mond als Halbfiguren im entschiedenen Gegensatz dargestellt und deshalb sicher nicht anders aufzufassen sind, denn als Personification von Tag und Nacht, Licht und Finsterniss, Aufgang und Niedergang: rechts der jugendliche Sol im freudigen Aufblick mit beiden Armen ein Flammenbündel, wie darbringend, emporhaltend; links die Luna, trauernd, bis auf Stirn und Augen verhüllt, die Mondsichel in der Hand; vergl. die Abbild. aus der Zeitschr. für christl. Archäol. u. Kunst I, 267 bei Otte, Archäol. II, 911 Fig. 409 u. aus'm Weerth, Kunstdenkm. I. LXIII. 1. Zu noch weiterer Begründung kann auch ein von Cahier (bei Texier, Dictionnaire d'orfèvrerie p. 588) angeführter Gebrauch der syrischen Kirche herangezogen werden, wo am Charfreitage das Kreuz zwischen zwei Kerzen zur Verehrung ausgestellt wird, von denen nur die zur Rechten brennt. Wenn man daher berechtigt sein dürfte, Sonne und Mond bei der Kreuzigung auch als Symbole von Tag und Nacht, von Licht und Finsterniss aufzufassen, so stimmt sehr wohl damit überein, dass in einem Regensburger Evangeliarium aus dem 12. Jahrh. auf der Hofbibliothek zu München (Cim. VII. 54 — Abbild. bei Förster, Denkm. Malerei II. zu S. 13) rechts neben dem Kreuze „*Vita*“, links „*Mors*“ personificirt dargestellt sind; ebenso auch hier, wie öfter bei der Kreuzigung, rechts die Ecclesia, links die Synagoge, als Repräsentanten des alten und des neuen Bundes, mit den unsere Auffassung bestätigenden Umschriften, bei der Kirche: *Pia gratia surgens in ortum* (der Aufgang), bei der Synagoge: *Lex tenet occasum* (der Niedergang). Den innerlichen Zusammenhang dieser allegorischen Figuren mit der Darstellung von Sonne und Mond hat Münz a. a. O. S. 177 (leider ohne speciellen Nachweis) daraus erklärt, dass »nach den Worten des h. Augustin« die Sonne das Bild der Kirche, der Mond das der Synagoge sei. Nicht im Einklange hiermit ist die Darstellung auf dem mehr erwähnten Elfenbein des Cabinets Essingh (Katalog Taf. IV) und dem wesentlich identischen zu Essen, wo zwar rechts unter dem Kreuze die Figur der Ecclesia steht, mit der einen Hand die Siegesfahne haltend und mit der andern das Blut aus der Seite Jesu in dem Kelche des neuen Testamentes auffangend, links dagegen dieselbe Figur, vom Kreuze abgewendet, wiederholt ist, mit einer Palme in der Rechten, und die Linke, auf den Crucifixus deutend, erhebend. Ausführlicher noch ist diese Allegorie auf dem ebenfalls schon erwähnten Bamberger Elfenbein in München (Cim. 57)

dargestellt, wo die Figur zur Linken, völlig ebenso wie die zur Rechten mit der Fahne ausgestattet, in Verbindung gebracht ist mit einer vor einem Prachtgebäude sitzenden, mit einer Mauerkrone geschmückten weiblichen Figur, welcher sie einen Rundschild überreicht. Man hat die Figur rechts für die streitende, die links für die triumphirende Kirche angesehen, wobei aber die sitzende Gestalt im königlichen Schmuck unerklärt bleibt. Cahier Mélanges etc. II. 56 ist geneigt die Figur zur Linken für die Synagoge zu halten und die vor dem Tempel sitzende Figur mit der Mauerkrone für die Personification von Jerusalem. — Wir werden darauf in einem fernern Aufsatz zurückkommen.

VIII. Crucifix von bemaltem Holz im Dome zu Cöln (Taf. XIII). Zwischen den corinthischen Säulen und unter dem Frontispiz des vom Canonicus Mering 1683 in Nachbildung eines römischen Altars rechts vom Eingange der Sacristei im Dome zu Cöln errichteten Kreuzaltars befindet sich ein überlebensgrosses Crucifix, welches nach der Ueberlieferung <sup>1)</sup> schon unter Erzbischof Gero (+ 970) im alten Dom vorhanden gewesen, aus dessen Brande im 13. Jahrhundert gerettet und nachher in der Mitte des neuen Domes — also im Chor — aufgehängt worden sein soll. Im Jahre 1683 befand sich dasselbe halb verdeckt und kaum sichtbar, wahrscheinlich an seinem jetzigen Standort, denn dieser Zustand veranlasste den Canonicus Heinrich von Mering zu dessen neuer Aufstellung auf dem eigens hierzu von ihm errichteten und mit Geräthen und Capitalien fundirten Kreuzaltar <sup>2)</sup>. In glücklichem Streben nach anatomischer Wahrheit zeigt der Körper des Heilandes ein charakteristisches Anspannen der Muskeln und Bänder der aufwärts bis zur Kopfhöhe ausgestreckten Arme und eine unschöne Aufschwellung des Leibes. Der Heiland erscheint bereits verschieden: Ein mit ovalen weissen Crystallen geschmückter vergoldeter Kreuz-Muschelnimbus umkreist das edle, dem Essingschen Crucifix auf Taf. XIII

1) Die älteste uns bekannte Nachricht gibt Gelen: de magnit. Col. p. 242: Ab undecima columna statim, sive aute Sacristiam vides vetustae crucis Iconem ligneam, atq; haec illa ipsa creditur, quam cum rimam ageret, Sanctus Gero applicatis Reliquiis et sacra hostia, integram reddidit et quae B. Irmgardem Comitissam alloquens benedictione impertiit.

2) Brewer: Vaterl. Chronik II S. 526 ff. u. A. E. d'H(ame) Beschreib. d. Domk. zu Cöln p. 98. Die auf die Gründung bezüglichen Inschriften hat Brewer l. c. S. 532—33.

höchst ähnliche, sanft nach rechts geneigte Haupt, von dem das lange Haar beiderseits bis über die Schultern hinabwallt. Den bis zu den Knien mit einem ebenfalls wie bei dem Essingh'schen Crucifix rechts geknoteten Tuche bedeckten Leib sehen wir schon etwas nach links ausgebogen und die Füße in entsprechender Stellung neben einander auf einem Trittbrett mit zwei Nägeln angeheftet. Nicht bemerkbar in der Vorderansicht befindet sich neben der rechten Brust unter dem Arme der Lanzenstich. Das breite Kreuz ist ganz einfach und oben mit der wenig breitem Inschrifttafel versehen<sup>1)</sup>.

Wenn man an der Tradition festhalten will, dass dieses Crucifix schon im alten Dome befindlich gewesen und dort aus einem Brande gerettet worden sei — auf welchem letztern Umstand sich die anscheinend durch Brand herbeigeführten Beschädigungen der Füße allerdings beziehen lassen — so wird man freilich nur an den Brand von 1248 denken dürfen, da der Charakter des Bildes seine Herstellung nicht früher als in den Anfang des 13. Jahrhunderts zu setzen gestattet und ein Zurückgehen auf die Zeit Geros ausschliesst. Frühestens auf diese Zeit deutet aber auch nach ihrem Costüm die seitwärts des Crucifixes auf einer Console kniende Figur eines geharnischten Ritters, den, ungeachtet späterer Legendendichtung<sup>2)</sup> als Donator aufzufassen am nächsten liegt.

1) Kreuser hält (Domblatt Nr. 205 u. Bildnerbuch S. 376) das Kruzifix für eine h. Wilgefortis. Wenn schon der Mangel des Schuhs, des langen Kleides und das Kunstatler von dieser Ansicht abhalten dürfte, so widerstreitet derselben doch vor Allem die wohl von Kreuser übersehene Seitenwunde.

2) Unser verehrtes Mitglied, Herr J. J. Merlo, schreibt darüber: Es freut mich, eine kurze Mittheilung über die neulich mündlich angeregte Sage bezüglich des alten Kruzifixes im Dome und der an der Seitenwand befestigten knieenden Figur machen zu können. Die Sage will nämlich, dass der Knieende in seiner schlichten, geschürzten Kleidung ein dankbarer Bäckermeister sei. Dieser gute Mann soll lange Zeit trotz allen Fleisses mit Noth und Elend zu ringen gehabt, seinen Kummer aber täglich zu dem Dom-Kruzifixe getragen haben, und dadurch sei die Erhöhung seiner Gebete in der Weise erfolgt, dass er beim Nachhausekommen die Speicherräume mit Fruchtvorräthen überfüllt fand. Auf dieser Grundlage sei er dann in raschem Fortschreiten zu einem wohlhabenden Manne geworden und die Dankbarkeit habe die Aufstellung seines Bildes veranlasst. Ich erinnere mich ganz wohl, dass in meiner Kinderzeit diese Sage ziemlich allgemein bekannt war, auch habe ich sie später gedruckt gelesen, namentlich in einer von F. Kreuter herausgegebenen Sammlung von kölner Sagen.

Wenn wir zum Schluss den Versuch machen, aus den vorstehenden Bemerkungen einige allgemeine Resultate zu gewinnen über die Darstellung des Crucifixus besonders in der byzantinisch-romanischen Periode, so meinen wir, der grossen Fülle des Stoffes gegenüber, damit keineswegs die Ikonographie der Kreuzigung zum Abschlusse bringen zu wollen, sondern möchten nur zur weiteren Verfolgung der Untersuchung anregen und würden es für einen Gewinn halten, unsre Aufstellungen von Anderen berichtet und vervollständigt zu sehen.

I. Das Kreuz ist in der romanischen Periode stets von der sogenannten lateinischen Form, die von Lipsius (de cruce I c. 9) so genannte *Crux immissa* (†); erst im Spätmittelalter tritt meist die *Crux commissa* (T) an die Stelle. Das älteste datirte Beispiel des TKreuzes, das wir eben anzuführen vermögen, ist eine Zeichnung auf einer Glocke von 1409 zu Elstertrebnitz bei Pegau (abgebildet im Anzeiger des German. Museums 1867 Taf. zu Nr. 9). Schwerlich waren es symbolische, sondern wahrscheinlich archäologische Gründe, aus welchen diese Aenderung beliebt wurde: man glaubte in dem T das historische Kreuz zu erkennen.

Das Kreuz ist ein breites, rechtwinkelig zugerichtetes Balkenkreuz. Auf der Florentiner Miniatur von 586 sind die Linien der Kreuze nicht gerade und im rechten Winkel. Auf dem Bamberger Elfenbeindeckel von c. 1014 in der Hofbibliothek zu München (Cim. 57) ist das Kreuz zwar breit, aber roh und nicht kantig dargestellt. Im Laufe des 12. Jahrh. nimmt das Balkenkreuz zuweilen vegetativen Charakter an. Auf den korssunischen Erzthüren zu Nowgorod sind die drei Enden als Palmenzweige gebildet, und auf einer Regensburger Miniatur in der Hofbibliothek zu München (Cim. 54) ist das Kreuz an der linken Seite des Stammes mit einem Nebenaste besetzt, dessen Zweige abgehauen sind und aus dessen Ende sich ein Drachenkopf entwickelt, der dem daneben stehenden personificirten »Mors« in den Arm beisst: Zu Anfang des 13. Jahrh. ist das Kreuz in der *Mater verborum* des Museums zu Prag der wurzelständige Baum des Lebens mit grünem Stamm und rothen Narben der abgehauenen Aeste, oben gabelförmig gestaltet und dem entsprechend auch auf anderen Denkmalen Yförmig und geästet gebildet. Auch bei der gewöhnlichen †Form sind bei bemalten Triumphkreuzen die Astnarben roth am grünen Holz, im 14. Jahrh. grün am rothen Holz. Die Farben grün und roth kommen bei minirten Kreuzen übrigens schon im 10. Jahrh. vor, und häufig erscheint das Kreuz in romanischen Büchermalereien von Goldfarbe. —

Die realistische Richtung des Spätmittelalters bildet das Kreuz gern aus runden, nur abgeschlichteten Baumstämmen.

Das Kreuz ist häufig mehr oder weniger stilisirt und verziert, mindestens gerändert. Sehr beliebt sind in der romanischen Periode rechteckige oder trapezförmige Ansätze an den Enden, die Raum zu Nebenbildern (besonders den Evangelistenzeichen etc. etc.) darboten. Diese Ansätze wurden in der Frühgothik als Vierpässe, später als Vierblätter gebildet. Die Kanten des gothischen Kreuzes erscheinen oft mit Weinblättern oder auch nach Art der Dachkämme garnirt.

Das Kreuz erscheint zuweilen und zwar schon auf den ältesten bekannten Malereien durch in die Erde geschlagene Pflöcke oder Nägel vor dem Umsinken gesichert. Bei den Schächerkreuzen in dem florentiner Codex von 586 bilden diese Pflöcke einen förmlichen Kranz rings um den Stamm, und auch anderwärts, wo das Crucifix zuweilen eine stilisirte Basis hat, kann letztere als aus den Pflöcken umgebildet angesehen werden.

II. Der Titulus fehlt in der frühromanischen Periode zuweilen und zwar selbst dann, wenn oben am Kreuze eine zur Aufnahme desselben bestimmte Tafel angebracht ist. Letztere ist zuweilen von so bedeutender Dimension, dass sie einen zweiten, etwas kleineren Querbalken des Kreuzes darstellt, mit welchem dieses T förmig abschliesst. In anderen Fällen steht der Titel nicht auf einer besonderen Tafel, sondern ist auf das Kopfende des Kreuzes selbst geschrieben, und zwar in der romanischen Zeit gewöhnlich vollständig: *Jesus Nazarenus Rex Judaeorum*, zuweilen auch die blosse Namenschrift: IC XC. An den gothischen Crucifixen stehen auf einem Täfelchen oder Spruchbande regelmässig nur die Siglen INRI; das älteste uns bekannte datirte Beispiel dieser Art ist von 1279; im 16. Jahrh. finden sich auch ebräische Buchstaben.

III. Der Crucifixus erscheint in einem zwiefachen Typus.

Entweder **jugendlich** und **bartlos** — oder **bärtig** und **gealtert**; doch erlischt der jugendliche Typus noch innerhalb der romanischen Periode, und an die Stelle des Katakombentypus tritt der Mosaikentypus: ein längliches, mehr mageres Gesicht mit Lippen- und Kinnbart; letzterer ist wie das bis zu den Schultern reichende Haupthaar gewöhnlich getheilt und nicht stark.

Entweder **bekleidet** — oder nur mit einem Lententuche **umgürtet**; beide Typen seit dem 6. Jahrh. nachweisbar; doch bleibt letzterer in der gothischen Periode allein übrig. — Die Bekleidung ist entweder

die einfachste (ein langes Hemd mit oder ohne Aermel) oder zuweilen reicher. Auf der Regensburger Miniatur in München (Cim. 54) ist das Aermelkleid künstlich drapirt, eine Stola um den Nacken gelegt, und die Füsse sind mit Binden umwickelt. Die Umgürtung ist zuerst ein breites, von den Hüften bis zu den Knien reichendes Tuch, gewöhnlich an den Säumen verziert; zuweilen in der Weise eines kurzen Rockes (Herrgottsrock), unten geradlinig endend, oder ein vorn in der Mitte oder seitwärts in einen Knoten geschürztes Tuch, durch welches das eine Bein mehr verhüllt wird als das andere. In der gothischen Periode schlingt sich das Tuch nur noch um die Pudenda und endet oft flatternd. Das älteste uns bekannte Beispiel von einem ganz schmalen, vorn in der Mitte, wo es am schmälsten ist, geknoteten Lententuche findet sich auf einer Bronzethür des Domes von Benevent (Abbild. bei Ciampini, Vet. Monum. II Taf. IX. 37), gehört aber auf keinen Fall, wie Ciampini annimmt, ans Ende des 11. oder den Anfang des 12. Jahrh., sondern frühestens ans Ende des letzteren.

Das Haupt ist mit dem Kreuznimbus versehen, jedoch finden sich Ausnahmen wo der Nimbus entweder ganz fehlt, oder (wie auf dem florentiner Bilde von 586) nur das Kreuz auf demselben. Auch kommt eine Königskrone als Hauptschmuck romanischer (seltener wohl gothischer) Crucifixe vor. Auf der Miniatur (Cim. 54) in der Münchener Hofbibliothek aus dem 12. Jahrh. umgiebt den Kopf ausser dem Nimbus ein glatter ziemlich breiter Reif (Schapel) und an Crucifixen des 13. und 14. Jahrh. ein geflochtener Stirnreif, der wahrscheinlich die Dornenkrone repräsentirt, welche später ebenso zur Regel wird, wie sie früher regelmässig fehlt; die ältesten Beispiele fallen ins 13. Jahrh., das älteste uns bekannte von bestimmtem Datum, auf dem Taufkessel des Würzburger Doms, ins Jahr 1279.

Entweder lebend — oder todt. Die Darstellung des lebenden Crucifixus erscheint als die älteste und bleibt bis ins 13. Jahrh. ebenso vorherrschend, wie sie später nur noch vereinzelt vorkommt. Das Angesicht desselben blickt, namentlich auf den Stationskreuzen und sonstigen isolirten Crucifixen, gerade vor sich hin, oder mit sanfter Neigung des Hauptes liebevoll nach rechts, wo die Mutter unter dem Kreuze trauert, wo der bussfertige Uebelthäter hängt. Diese Neigung des Hauptes und des ganzen Oberkörpers nach rechts findet sich besonders da hervorgehoben, wo der Künstler den Moment veranschaulichen wollte, in welchem der Erlöser sein trostvolles Wort an den reuigen Sünder (z. B. auf der Würzburger Miniatur bei Sighart a. a. O. S. 214)

oder an die trauernde Maria (z. B. noch auf einem Epitaphium in der Marienkirche zu Greifswald von 1462, abgebildet in Otte, Archäologie II, 733) richtete. Auf dem Gemälde in der Dresdener Galerie hat Albr. Dürer mit bewundernswerther Meisterschaft den Augenblick erfaßt, wo der letzte Seufzer Jesu (Luc. 23, 46) über die leise geöffneten Lippen dringt. — Der todte Christus hat regelmässig das Haupt nach rechts geneigt; das älteste Beispiel des sanft Entschlummerten, welches wir nachzuweisen vermögen, ist das Elfenbein auf dem Deckel des Echterbacher Evangeliencodex zu Gotha von c. 990 (Otte, Archäologie I, 133). Entweder mit **neben** — oder mit **übereinander gelegten Füßen**; in ersterer, in der romanischen Periode ausschliesslich herrschenden Weise entweder mit vier Nägeln an Händen und Füßen, oder überhaupt gar nicht angeheftet, also frei schwebend dargestellt. Dieses Schweben erscheint da am deutlichsten veranschaulicht, wo, wie auf den ältesten Beispielen das Kreuz kein Trittbrett für die Füße hat. Letzteres symbolisirt die »Terra«, wie die Inschrift auf dem eben erwähnten Gothaer Elfenbein beweist, und deutet auf Vers 1 des messianischen 110. Psalm. In der frühromanischen Zeit sind die Füße des Crucifixus eng aneinander geschlossen, später oft mehr auseinander gestellt, und statt des schlichten Fussbrettes wird eine verzierte Console beliebt; statt dieser auch ein Kelch. — Der dem ganzen Bilde einen völlig veränderten gewaltsamen Charakter verleihende Typus der gothischen Periode mit übereinander gelegten und mit einem Nagel angehefteten Füßen kommt seit dem Anfange des 13. Jahrh. vor und ist in einigen der ältesten Beispiele bereits oben S. 217 in der Note nachgewiesen. Bemerkenswerth, als den Uebergang bezeichnend, ist ein dem 12. Jahrh. zugeschriebener Kupfer-Crucifixus, abgebildet in den Annales archéol. III, 357, wo die Füße neben einander unbefestigt auf dem Trittbrette stehen; letzteres aber wird durch einen Nagel gehalten, dessen facettirter Kopf mit den durch die Hände geschlagenen Nägeln genau correspondirt: es erscheinen mithin hier drei Nägel und die Füße neben einander, und auf diese Weise beide Typen vereinigt. Dass bei übereinander gelegten Füßen der rechte Fuss immer oben liegt, ist nach Durand schon S. 217 erwähnt. Das letzte bekannte Beispiel eines mit vier Nägeln angehefteten Crucifixus (abgesehen selbstverständlich von der Renaissance und Neuzeit) ist ein Gemälde der böhmischen Schule von c. 1357 im Belvedere zu Wien (I, 106), abgebildet bei d'Agincourt, Peinture pl. CLXIV, 3. Dass dieser Typus in der griechischen Kirche, die statuarische Crucifixe

nicht gebraucht, in malerischen Darstellungen der Kreuzigung schematisch blieb, ist bekannt und z. B. das Relief auf einem byzantinischen Kreuze aus dem 16. Jahrh. im Besitze des evangelischen Capitels zu Hermannstadt zu vergleichen (Abbild. in den Mittheil. der k. k. Central-Commission 1861 S. 152).

Entweder **mit wagerecht ausgebreiteten** (resp. wenig gehobenen) — oder **stark emporgestreckten Armen**. Erstere Darstellungsweise gehört der älteren Periode an, und vollkommen wagerechte Armhaltung ausschliesslich dem Romanismus. Gewaltsam bis über die Kopfhöhe emporgereckte Arme, wie auf der gravirten Rückseite des Lotharkreuzes aus spätest romanischer Zeit im Domschatze zu Aachen, machen den widerlichsten Eindruck. Wohlthuend wirken dagegen bei übrigens ruhiger Körperhaltung im sanften Schwung, gleichsam zum Segnen erhobene Arme, wie bei einem Bronzecrucifixus (ohne Kreuz) des Museums zu Wiesbaden (bei Münz a. a. O. Taf. VIII. 9), der fast ein Yförmiges Kreuz voraussetzen lässt. Die Befreiung des rechten, der Maria dargestreckten Armes auf der Erzthür zu Nowgorod ist ein einzelner Künstlereinfall, welcher indess nicht ohne spätere Analogien blieb. So kommen Bilder vor, wo der sich mit einem Arm losreissende Crucifixus die h. Ludgardis umarmt, oder, wie auf dem Wohlgemuthischen Gemälde (Nr. 80 Rückseite) in der Moritzkapelle zu Nürnberg, den h. Bernhard. — Besonders beachtenswerth und charakteristisch für den geistigen Inhalt ist auch die Haltung der Hände und Finger, wie schon die diesem Aufsätze beigegebenen Abbildungen erkennen lassen specielleres Eingehen auf dieses anscheinend unbedeutende Moment würde jedoch zu weitläufig werden.

Entweder **in gerader ruhiger** — oder **in vorgebogener und verrenkter Körperhaltung**. Erstere Weise charakterisirt die Darstellungen der frühromanischen Zeit, wo das Haupt des Gekreuzigten über dem Kreuzmittel erhöht, oder doch in gleicher Höhe mit demselben erscheint; letztere, mit dem Haupte des Gekreuzigten unterhalb der Kreuzung, wird nach dem Vorgange v. Rumohr's (Ital. Forschungen 1,279) gewöhnlich als byzantinisch bezeichnet, was in solcher Allgemeinheit indess unrichtig ist, da die ältere local-byzantinische Kunst in der Körperhaltung des Crucifixus von der abendländischen Weise nicht abweicht. In einem miniirten byzantinischen Manuscript des britischen Museums von 1066 (Bl. 87 b.) findet sich der in einen langen Purpurrock gekleidete Crucifixus lebend und ganz aufrecht ohne Senkung des Hauptes dargestellt und unterscheidet sich nur in der grossen

Länge und Magerkeit von gleichzeitigen abendländischen Bildern; vergl. Waagen, in der Zeitschr. für christl. Archäol. u. Kunst I, 101. — Der übertriebenen Hervorhebung der Rippen, besonders an byzantinisirenden Crucifixen und deren vielleicht symbolischen Beziehung ist oben gedacht.

Entweder **unblutig** — oder **mit der Seitenwunde und blutend**. Die ältesten Crucifixi, zumal die lebend, bekleidet und ohne Nägel und Nägelmale dargestellten, sind ohne Seitenwunde, was einerseits gegen, andererseits für die geschichtliche Auffassung spricht. Bemerkenswerth ist, dass auf dem florentiner Bilde von 586 Longinus den Lanzenstoss nach der rechten Achselhöhle des Gekreuzigten, wo sich auch auf dem Cölner Domkreuz die Wunde befindet, gegen den Schlitz seines Kleides richtet, wo der Körper entblösst ist. Die Darstellung des Longinus neben dem noch lebenden Crucifixus ist eine völlig im Geiste der mittelalterlichen Kunst liegende und typisch gewordene Licenz; dabei ist es logisch richtig, wenn die Wunde, die der Kriegsknecht erst beizubringen im Begriffe steht, auf den frühromanischen Bildern an dem Körper noch nicht angedeutet ist. Der spätere Typus machte sich jedoch von diesem Gesetze los und liess die Wunde niemals (auch nicht am lebenden Crucifixus) fehlen; die älteste uns bekannte datirte Darstellung, mit der Seitenwunde aus der Zeit zwischen 1195—1215, findet sich in dem Stuttgarter Psalterium aus Weingarten (Kugler, kl. Schr. 1, 73). Durch den gelehrten Streit darüber, gegen welche Seite des Herrn der Lanzenstich geführt wurde, liess sich die Kunst nicht beirren: sie blieb bei der rechten Seite. Eine besondere Licenz hat sich der Bildner des frühromanischen Elfenbeinreliefs im Cabinet Essingh (Katalog Taf. IV) genommen: hier steht hinter Longinus die personificirte Ecclesia mit dem Kelche, in den sie das Blut auffängt, welches ohne sichtbare Wunde eher aus dem Kreuzholze als aus der Seite des bekleideten Christus zu fliessen scheint. Aus den Nägelmalen rinnendes Blut kommt schon auf der alten Florentiner Miniatur und an romanischen Crucifixen ohne Seitenwunde vor; förmlich bluttriefende Darstellungen gehören erst der gothischen Periode an. — An älteren Crucifixen pflegt die Seitenwunde höher angebracht zu sein als an späteren, wo dieselbe überdies zuweilen fast bis zur Mitte des Leibes nach links gerückt erscheint.

Entweder **in idealer** — oder **in realer Auffassung**. Der ideale Typus ist der ältere: hier erscheint Christus nach Ps. 45, 3 als Ephesos, bekleidet, lebend, nach Joh. 12, 32 in liebevoller Hingabe, mit

wagerecht ausgebreiteten Armen, und mit nebeneinander gelegten Füßen, ohne Anheftung und Stützpunkt frei am stilisirten Kreuze schwebend ohne Seitenwunde; auch mit der Königskrone als „*regnans et triumphans in cruce*“. Die reale Auffassung ist die spätere: Christus nach Jes. 53, 2 als Mann der Schmerzen, bärtig und gealtert, nackt und nur gegürtet, todt, gewaltsam aufgehängt, angenagelt, blutend, mit der Dornenkrone und mit der Seitenwunde. Die Betrachtung der Denkmale lehrt, dass beide Typen ineinander spielen, dass aber in der Frühzeit das idealistische, in der Spätzeit das realistische Moment vorherrscht, ohne dass in dieser Beziehung ein determinirter Unterschied zwischen der local-byzantinischen und der abendländischen Kunst nachweislich erscheint. Wenn aber bereits um die Mitte des 11. Jahrh. die orientalische Kirche in der Darstellung des Gekreuzigten dem Realismus huldigte und sich darin immer mehr bestärkte, so hat die abendländische Kunst erst später dem byzantinischen Einflusse oder einer veränderten theologischen Anschauungsweise hierin nachgegeben.

#### Heinrich Otte. E. aus'm Weerth.