

Samstag, 11. April

Exkursionen

1. Kirchenbau in Köln und Umgebung nach 1945
2. Romanische und gotische Schreine in Köln und Umgebung
3. Romanische und gotische Wandmalerei in Köln und Umgebung
4. Romanische Kirchen in Köln
5. Kölner Dom
6. Römisches Köln
7. Industrie- und Siedlungsbauten Krupp u. a.
8. Burg an der Wupper, Bensberg, Godesburg
Burginstandsetzungen im 19./20. Jahrhundert

Tagungsbüro: Kunsthalle Köln, Josef-Haubrich-Hof 1.

Örtliche Leitung: Direktor Dr. Helmut R. Leppien

Ortskomitee: Prof. Dr. Heinz Ladendorf, Generaldirektor Prof. Dr. Gert von der Osten.

Den Verbandsmitgliedern geht Anfang März ein ausführliches Programm mit den Anmeldeunterlagen zu.

Zur Teilnahme an der Tagung berechtigt die Zahlung eines Unkostenbeitrages, für Mitglieder des Verbandes DM 15. -, für Nichtmitglieder DM 25. -, für Studenten DM 5. - .

Dem Verband steht ein begrenzter Betrag zur Unterstützung studentischer Tagungsteilnehmer zur Verfügung. Anträge sind bis zum 1. 4. an das Tagungsbüro in Köln zu richten.

EIN UNBEKANNTER OTTONISCHER KRUZIFIX IN SCHLOSS LICHTENSTEIN

(Mit 5 Abbildungen)

Im Cicerone 1911, S. 693 f., hat Julius Baum eine Ausstellung „Kirchliche Kunst in Schwaben“ in Stuttgart besprochen, auf Abb. 2 einen Holzkruzifix in Schloß Lichtenstein über Honau, Kreis Reutlingen, abgebildet und in das frühe 13. Jahrhundert datiert (Abb. 2). Diese zu Beginn des Jahrhunderts richtig erscheinende Datierung muß heute revidiert werden. Dank der Liberalität der Besitzerinnen, der Prinzessinnen Margarethe und Carola Urach-Württemberg, bestätigte ein Besuch des Schlosses, daß mit dem Lichtensteiner Kruzifix ein außerordentliches Werk der ottonischen Plastik wiedergewonnen ist. Mancherlei Umstände verhinderten bisher seine eingehende Veröffentlichung, doch sei es hier mit den vorzüglichen Aufnahmen, die Herr Dr. Hell, Reutlingen, im Auftrag von Herrn Dr. Anstett, Staatliches Amt für Denkmalpflege Tübingen, machte, der Forschung wenigstens vorläufig bekannt gemacht, zumal es dringend einer Restaurierung bedarf.

Das in Linde geschnitzte Bildwerk mißt vom Scheitel bis zur Fußspitze 90 cm, die Arme spannen sich in ihrem beschädigten Zustand noch 80 cm. Der Kopf und das rechte Knie als die am weitesten vorragenden Körperteile entfernen sich 18 cm von der Grundfläche. Das original erhaltene Krückenkreuz mißt 98 x 130 cm. Über die

Herkunft des Kruzifix gibt es nur die Legende, es sei von Wilhelm, Herzog von Urach, Graf von Württemberg (1810 - 1869), dem bedeutenden Sammler altdeutscher Kunst, in einer Höhle unterhalb des Schlosses gefunden worden.

Der Zustand des Werkes ist besorgniserregend. Vor allem der Kopf ist stark vom Holzwurm befallen und läßt sich nur noch auf seiner rechten Seite in der ursprünglichen Schönheit erfassen (*Abb. 1*). An der Stelle des linken Ohres ist ein tiefes Loch, die Haare sind vom Scheitel bis zum Kinn auf der linken Kopfhälfte weitgehend verloren, die linke Augenbraue und die Nase bis auf den Ansatz abgefallen. Die Finger beider Hände sind fast ganz abgebrochen, doch lassen die Hände den einwärts gedrehten Daumen und die in Richtung des Armes ausgestreckten Finger noch erkennen. Die sicher ursprünglichen Arme haben sich aus ihren Dübeln gelöst und sind jetzt mit zwei Drähten, ebenso wie das linke Bein, am Kreuzbalken befestigt. Ein Loch hinter dem Scheitel, etwa im Schnittpunkt der Kreuzbalkenachsen, bezeichnet die Mitte des verlorenen Kreuznimbus.

Die Bemalung, die dem Körper, vor allem den Armen, erst sein formales Gerüst gegeben haben dürfte, ist leider vollständig verschwunden. Hinter dem Kopf und dem Lententuch hat sich eine rote Färbung des Kreuzes erhalten, der Schurz weist blau-grüne Farbspuren auf, in den Augen sind gleichfalls noch winzige Reste des Malgrundes zu sehen.

Christus ist mit gestreckten, ziemlich kurzen Armen ans Kreuz genagelt. Der Körper hängt so tief, daß der Kopf noch unter den Händen liegt und das Kinn, wie häufig bei ottonischen im Gegensatz zu byzantinischen Kruzifixen, die untere Begrenzung des Querbalkens erreicht. Der Kopf ist so weit nach links gewendet, daß er fast der Neigung des rechten Armes folgt und so tief zwischen die Schultern und auf die Brust gesunken, daß er den Hals verdeckt. Der Kopf, mit weit offenen Augen, ruht genau in der Mittelachse des Körpers. Zwischen Armen und Schultern liegen je zwei lange Haarsträhnen. Die eingefallene Brust schließt nach unten bogenförmig gegen die schmale Rippenzone ab und setzt sich bis in die Oberarme fort. Unter dem Brustbein ist ein rundes Reliquienrepositorium eingelassen, das ein großer, alter Nagel füllt. Unter der Achsel ist in die Rippen eine kleine senkrechte Kerbe, die Seitenwunde, eingeschnitten. Dem doppelten Brustbogen folgen die Rippenkerben, unter denen sich der runde Bauch hervorwölbt. Der Nabel ist durch eine Kerbe mit dem Repositorium verbunden. Eine zweite Kerbung überquert den Bauch in flachem Bogen oberhalb des Nabels.

Das Lententuch ist mit einem schräg nach vorn gefalteten Wulst so um die Hüfte geschlungen, daß der große, leicht aus der Mitte nach rechts versetzte Knoten den Schurz in zwei ungleiche Hälften teilt. Über dem rechten Oberschenkel legt er sich in runden parallelen Falten, die in den treppenförmig sich verbreiternden Saum und von dort in den Wulst und den Knoten führen. Dieser erfaßt den anderen, schmaleren, nach unten zu etwas breiter werdenden Saum, der über dem linken Knie endet und von straff gezogenen Falten begleitet wird. Die Beine stehen mit deutlichem Abstand parallel nebeneinander, sind bis zur Hälfte der Oberschenkel sichtbar und lösen sich

vollplastisch vom Hintergrund. Die Knie sind scharf herausgebildet und unten von einem Sehnenwulst umfaßt, ähnlich dem Gero-Kreuz. Die Füße zeigen keine Nagelsspuren und stehen dicht nebeneinander auf einer Konsole. Diese ist von einem großen Nagel durchbohrt und folgt dem Umriss der Füße.

Dieser Bestand des Werkes ist von einer ungemein sorgfältig abgewogenen Ponderation des halb hängenden, halb stehenden Körpers organisiert: Der linke, länger wirkende Arm ist höher hinaufgeführt als der rechte, ähnlich dem Ringelheimer und dem Gero-Kreuz. Diesem stärkeren Zug des linken Armes folgt die leicht angehobene linke Schulter, ein Kontrapost, der in dem doppelten Brustbogen und der Senkrechten des Brustbeines aufgefangen wird. Aus dieser im Reliquienrepositorium erreichten Mittel-lage verschieben sich Bauch und Hüfte nach links. Dem großflächig angelegten linken Schurzteil antwortet der etwas nach rechts verlagerte Knoten. Die beiden gefalteten Säume bezeichnen eine erneute Richtungsverschiebung der Oberschenkel nach rechts, jedoch nur so wenig aus der Frontalität heraus, daß das Kreuz zwischen den Beinen bis über die Knie in der Vorderansicht sichtbar bleibt. Die Unterschenkel bewegen sich leicht nach links, die Füße etwas nach rechts.

Diese vielfältige Ponderation wird anschaulich in dem bewegten linken Umriss des Körpers und in dem kühnen Profil der Gestalt, die sich stärker vom Hintergrund löst als jeder andere ottonische Kruzifix. Nur das silberne Bernward-Kreuz oder das Gero-Kreuz sind hier vergleichbar. Unter dem vor der Brust liegenden Haupt bewegt sich der Körper wellenförmig von der einwärts gesenkten Brust über den vorgewölbten Bauch vorwärts bis zur Kniespitze und dann wieder rückwärts bis zu den Knöcheln. In dem einwärts gesenkten Oberkörper und den nach vorn gebogenen Beinen wird der zwischen kraftlosem Hängen und mühsamem Stehen sich abspielende Todeskampf Christi sichtbar.

Es ist hier nicht der Ort, ins Einzelne gehende Vergleiche des Lichtensteiner Kreuzes mit ottonischen Kruzifixen zu führen. Die Darstellung des Gekreuzigten ist von einer Ausdruckskraft, die an den silbernen Bernward-Kruzifix, das Gero-Kreuz und seine Nachfolge und an den Kruzifix der Sammlung Fuld in Boston erinnert. Diese Werke stellen Christus in der zwischen Hängen und Stehen erfaßten Agonie dar, mit kräftig seitwärts gesenktem Haupt. Heftige Achsenverschiebungen kennzeichnen jeweils die Körperbewegung, wobei das Gero-Kreuz in einem großen Bogen so ausschwingt, daß die Verbindungslinie zwischen Kopf und Fuß an der rechten Hüfte entlang führt. Die Bostoner und Lichtensteiner Kruzifixe bewegen sich dagegen in kurzen Richtungsveränderungen um eine Mittelachse. Doch ist der letztere mehr für frontale Ansicht konstruiert, während der erstere, vor allem sein Unterkörper, ins Profil zu gleiten scheint. Die vom Grund gelösten Beine und der Abstand zwischen den Knien verleihen dem Lichtensteiner Werk seine eindrucksvolle Plastizität. Seine Körperformen sind schwerer und breiter als die schlankere Gestalt des Kruzifix in Boston. Alle drei Kreuze zeigen zudem eine deutlich unterschiedene Komposition des Lententuchs.

Die drei genannten Werke lassen sich jeweils mit Kruzifixdarstellungen der Kleinkunst verbinden: Das Gero-Kreuz vor allem mit der Leipziger Federzeichnung (Merton,

Tafel 97 b) und dem kleinen Goldkruzifix des Osnabrücker Kapitelkreuzes; das Bostoner Kreuz mit dem Relief auf der Holztür von St. Maria im Kapitol in Köln, aber auch mit dem späteren Kreuz in Kloster Nonnberg in Salzburg (Syndikus, Christus dominator, Tafel 179) und Kruzifixdarstellungen in St. Galler Handschriften (Merton, Tafel 75, 76, man vgl. für den Schurz auch Wien, Nat.-Bibl. 1140, fol. 108). Das Lichtensteiner Kreuz weist dagegen auf zwei Elfenbeine aus dem Umkreis des Echternacher Schnitzers.

Auf dem Buchdeckel der Lütticher Handschrift lat. Ms. 10 der John Rylands Library in Manchester (Goldschmidt, Elfenbeine II, Nr. 29. Steenbock, Pracht einband, Nr. 111) findet sich eine Darstellung des Kruzifix (*Abb. 4b*), die dem Lichtensteiner Werk nahekommt. Die hängenden, walzenförmigen Arme mit der höher angesetzten linken Hand, die Plastizität des Rumpfes mit der Wölbung und Kerbung des Bauches, die Beine, der ungleich geteilte, von einem großen Knoten gehaltene Lendenschurz, die Führung des Saumes über dem rechten Knie, insgesamt die breiten und kurzen Körperformen sind so ähnlich, daß sie, nach unserer Ansicht, die Unterschiede in Details überwiegen.

Dieser Vergleich läßt sich stützen durch ein bisher gleichfalls unbekanntes Elfenbein aus der unmittelbaren Nähe des Echternacher Schnitzers in westdeutschem Privatbesitz (*Abb. 3*; vgl. Museen in Köln, Bulletin, Dezember 1969, S. 814 f.). Der fast vollplastisch gearbeitete Kruzifix ist wie das Elfenbein in Manchester dem Lichtensteiner Werk sehr verwandt, trotz der anderen Armhaltung, die dem Kruzifix des Echternacher Codex Aureus in Nürnberg entlehnt ist. Man beachte den linken Umriss der Gestalt, die Bildung der Beine und Füße, endlich den grundsätzlich vergleichbaren Bau des Kopfes und Gesichtes.

Vor allem die bewegte Führung der Haarsträhnen findet sich nicht, soweit wir sehen, bei ottonischen Großkruzifixen, sondern nur bei Köpfen des Echternacher Meisters. Der vom rechten Ohr zum Kinn geführte Bart des Lichtensteiner Christus ist aus breiten, kurzen, parallel gekerbten Haarbüscheln gebildet, die sich mehrfach überlagern und nicht, wie üblich, gleichmäßig gekämmt sind (*Abb. 1*). Schnurrbart und Kinnbart rahmen einen kleinen spitzen Mund und liegen am Kiefer vierfach übereinander, mit gegeneinander laufenden Haarkerben. Eine tiefe Nasenfalte und die Augenhöhle grenzen die Wangenpartie ab. Diese Gesichts- und Haarbildung scheint uns dem Christus- und Stephaton-Kopf des Nürnberger Codex Aureus eng verwandt (*Abb. 4a*). Nimmt man dazu die auffallende Kerbung des Bauches, die Nähe der Gesamtkomposition des Kruzifixes zu zwei Elfenbeinwerken aus dem Umkreis des Echternacher Meisters, so ergeben sich erste Anhaltspunkte, um zu einer vorläufigen Bestimmung des Lichtensteiner Werkes zu gelangen. Man wird es westdeutsch nennen, um oder bald nach 1000 datieren und dem Werk des Echternacher Schnitzers annähern dürfen. Adolph Goldschmidt hatte schon vermutet (II, S. 5), daß den Elfenbeinkruzifixen in Manchester und München (II, Nr. 30) ein verlorenes Vorbild des Echternacher Meisters zugrunde liegt. Dieser einleuchtende Gedanke wird bestätigt durch das neu aufgetauchte Elfenbein in Privatbesitz und durch den Lichtensteiner Kruzifixus, der nun sogar die Frage aufzuwerfen erlaubt, ob diesen Elfenbeinen etwa

ein lebensgroßes Bildwerk von der Hand des Echternacher Meisters zugrunde liegen könnte, das sich seinerseits in dem Lichtensteiner Werk spiegelt. Jede genauere Datierung, Lokalisierung und Zuschreibung des Lichtensteiner Werkes wird aber von einer kritischen Überprüfung des Oeuvres dieses großen ottonischen Bildhauers abhängen.

Tilmann Buddensieg

REZENSIONEN

CHRISTIAN EWERT: *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. Die senkrechten ebenen Systeme sich kreuzender Bögen als Stützkonstruktionen der vier Rippenkuppeln in der ehemaligen Hauptmoschee von Córdoba*. Madrider Forschungen Band 2. Berlin, Walter de Gruyter und Co. 1968. Textband XII, 85 Seiten, 14 Tafeln, 51 Abbildungen, Tafelmappe mit 11 Lichtdrucktafeln.

Das Motiv des sich kreuzenden Bogens, das in der mittelalterlichen Architektur des Abendlandes im 12. Jahrhundert in Süditalien, aber auch in England, begegnet, gehört ähnlich wie Spitzbogen und Rippenwölbung zu den Lehnformen, die vom Okzident aus der islamischen Welt übernommen wurden. Dort finden sie sich in besonders reicher Verwendung in der Architektur des westlichen Islam, in Spanien und Nordafrika, wo das Motiv zu einem bestimmenden Element architektonischer Gestaltung wurde. Der früheste Bau, an dem es für uns in Spanien in bestimmender Funktion hervortritt, ist die ehemalige große Moschee in Córdoba, an deren verschiedenen Baustapen sich die Entfaltung und Entwicklung des Bogenmotives vom 8. bis zum 10. Jahrhundert verfolgen läßt.

Da in der spanischen Baukunst des Islam wesentliche Vorbilder für Motivübernahmen in die abendländische christliche Baukunst zu suchen sind, ist eine genaue Untersuchung des Auftretens gekreuzter Bögen im spanisch-islamischen Bereich nicht nur für die islamische, sondern auch für die abendländische Architekturgeschichte von großer Bedeutung. Dieser Aufgabe hat sich Christian Ewert in einer Reihe von Veröffentlichungen des deutschen archäologischen Institutes in Madrid angenommen, deren erster Teil den sich kreuzenden Bögen an der Mezquita in Córdoba gewidmet ist.

Ihre endgültige Ausdehnung hat die ehemalige große Moschee in vier Bauabschnitten gewonnen. Die riesige 19-schiffige Gebetshalle läßt auch heute noch, durch den Einbau der christlichen Kathedrale zwar nicht unbeträchtlich gestört, die Wirkung der mohamedanischen Anlage eindrucksvoll erkennen, wozu die sich kreuzenden Bögen sehr wesentlich beitragen. Der Gründungsbau, neun- oder elfschiffig, wurde von 785 – 788 in einer ungewöhnlich kurzen Bauzeit errichtet, nachdem ein geflüchteter Prinz der 750 in Damaskus gestürzten Omayyadendynastie in Spanien ein selbständiges Fürstentum (Emirat) gegründet hatte, das dann in der Folgezeit in ein Kalifat umgewandelt wurde. In diesem Gründungsbau zeichnen sich die Bogenreihen, die auf die Qibla-Wand (Richtungswand) hinlaufen, bereits vor allen gleichzeitigen und früheren islamischen Bauten, so weit sie aus der „ersten islamischen Kunst“ der Omayyadenzeit bekannt sind, durch ihre eigenwillige und neuartige Bogenform aus. Über den