

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

10. Jahrgang

März 1957

Heft 3

DER OTTONISCHE KRUFIFIXUS DES SCHNÜTGEN-MUSEUMS

(Mit 1 Abbildung)

Die Sammlung des Kölner Schnütgen-Museums, die seit 1956 in der romanischen Basilika St. Cäcilien einen ihrer Bedeutung angemessenen Ort erhalten hat, ist um ein Kunstwerk von höchstem Rang reicher geworden. Die Erben des verdienten Kunstsammlers und Mäzens Heinrich Neuerburg haben zur Erinnerung an den Gatten und Vater dem Schnütgen-Museum einen ottonischen Kruzifixus geschenkt. Mit dieser Stiftung soll zugleich der langjährigen Freundschaft, die den Sammler Heinrich Neuerburg mit dem Museumsdirektor, Professor Dr. Hermann Schnitzler, verband, gedacht werden (Abb. 1).

Es bedarf keiner Superlative, um den Wert dieser Schenkung zu unterstreichen. Selbst für das Schnütgen-Museum, das an hervorragenden Kunstwerken wahrlich nicht arm ist, bedeutet diese ottonische Skulptur einen denkwürdigen Gewinn, wie er sich seit Jahrzehnten nicht mehr ereignet hat.

Über die kunsthistorische Stellung des Kruzifixus hat bereits Richard Hamann-McLean in der Zeitschrift für Kunstwissenschaft (Band 4, Heft 3/4, Berlin 1952, p. 115–136) eine eingehende Untersuchung veröffentlicht, so daß für alle näheren Auskünfte auf sie verwiesen werden kann und hier ein kurzes Resümee der Resultate genügen mag.

Der Kruzifixus gehörte ursprünglich der Münchener Sammlung Georg Schuster, bei deren Versteigerung er 1938 in die Sammlung Heinrich Neuerburg übergang; von den Vorbesitzern ist nichts bekannt. Er ist 134 cm hoch, aus Lindenholz geschnitzt und im Rumpf rückseitig ausgehöhlt. An wesentlichen Teilen wurden nur die Hände und der Kreuzbalken (ohne das ursprüngliche Suppedaneum) ergänzt. Von der alten Polychromierung sind größere Spuren erhalten. Diese scheinen noch von späteren Schichten überkrustet zu sein. Ob eine weitere Freilegung lohnend wäre, steht bisher zur Debatte.

In der älteren Literatur, mit der sich Hamann-McLean kritisch auseinandersetzte, wurde der Kruzifixus zu spät datiert. Man hielt ihn für eine spätromanische Arbeit und begründete die Merkmale, die auf eine frühere Entstehung schließen ließen, als

„bayerische Stilverspätung“. Durch ausführliche Vergleiche mit hoch- und spätrömischen Kreuzen konnte Hamann-McLean jedoch nachweisen, daß die weiche naturalistische Körperform des Kruzifixus zu einer Datierung in die ottonische Epoche verpflichtet, genauer gesagt: zwischen das Gero-Kreuz (970) und den Werdener Bronzekruzifixus (1060). Als nächste Stilverwandte nannte er den Kruzifixus der ehem. Sammlung Fuld (heute in Boston) und das Kreuz aus Münstereifel (Frankfurt, Liebighaus), mit denen es zur mittleren Stilstufe zwischen Gero-Kreuz und Werdener Kreuz gehöre. Im Typus stelle der Gekreuzigte des Schnütgen-Museums eines der ältesten Beispiele für den „heroisierten, verklärten“ Christus dar, freilich schon in einer Variation zum „Duldertypus“ hin, so daß Hamann-McLean ihn der höfischen, zeremoniellen und aristokratischen Richtung innerhalb der ottonischen Kunst zuwies.

Der ottonische Kruzifixus hat inzwischen einen ausgezeichneten Platz innerhalb des Museums erhalten. Der eintretende Besucher begegnet ihm fortan als einem der ersten Kunstwerke des Schnütgen-Museums.

Eduard Trier

RADIERUNGEN UND ZEICHNUNGEN VON REMBRANDT

(Mit 1 Abbildung)

Das Kupferstichkabinett auf der Berliner Museumsinsel zeigte von Januar bis März eine 1956 aufgebaute, von Walther Scheidigs sorgfältigem Katalog begleitete Wanderausstellung von Radierungen und Zeichnungen Rembrandts. Wesentlich für die Forschung sind die 24 Rembrandt zugeschriebenen Originale. Die Hauptstücke stammen aus Goethes feinsinnig angelegter Sammlung, die übrigen Arbeiten aus ostdeutschen Museumsbeständen. Rembrandts dreißiger Jahre werden eindrucksvoll repräsentiert. Neben dem Skizzenblatt mit drei Studien nach einer Greisin mit Umhang (Ben. 301, Slg. Goethe) und der frühen „Hütte am Kanal“ gleicher Herkunft (Ben. 470) hängen der Weimarer „Federschneider“ (Ben. 263) und, wieder aus dem Besitz des Goethehauses, die Lot-Zeichnung (Ben. 128), die als Vorlage für das anonyme Gemälde der Slg. Rath-Budapest gedient hat. Ein bisher unpubliziertes Blatt des Leipziger Museums (ex. coll. Speck von Sternburg), „Lot und die Engel“ (Abb. 2), wurde als Original um 1634/35 herausgestellt. Otto Benesch hält die Zeichnung für ein Frühwerk Gerbrand van den Eeckhouts (briefl. Mitt.). Es sei zugegeben, der Kopf Lots erinnert an einen Pharisäertyp der Amsterdamer „Ehebrecherin“ dieses Künstlers. Dennoch erweist sich die Leipziger Darstellung Eeckhouts Zeichnungen (man vergleiche etwa mit der ähnlich komponierten „Verkündigung an Manoah“ im Prentenkabinett des Rijksmuseums) in jeder Hinsicht überlegen und folgenden Nummern in Benesch's Katalog stilistisch eng verwandt: 65, 72, 73, 109, 204a und 220. Besonders nahestehend Ben. 129, „Auszug Lots“ (Wien), und Ben 128, „Lot und die Töchter“ (Weimar, Goethehaus). Die Leipziger Zeichnung bildet mit den eben genannten Arbeiten eine dreiteilige Lot-Folge.

Die „Rückenansicht einer alten Frau in reichem Gewand“ (Ben. 321, Leipzig) gehört in eine zuweilen zu Unrecht angezweifelte Gruppe von Kostümstudien. Da die Zeich-