

## REZENSIONEN

HANS-HERMANN BREUER, *Das Osnabrücker Triumphkreuz* (Osnabrücker Geschichtsquellen und Forschungen IX). Osnabrück 1967, 92 S., 51 Abb. im Text.

Das Triumphkreuz aus dem Dome zu Osnabrück (*Abb. 4*) wurde von Mai bis Oktober 1963 in der Werkstatt des Restaurators Wiegard jun. neu gefaßt. Dabei ergab sich Gelegenheit zu eingehender Untersuchung seines Erhaltungszustandes, vor allem aber für die Anfertigung von Detailaufnahmen. In Breuers Studie werden 34 Photographien von Kreuz und Corpus veröffentlicht. Manche Einzelheit wäre vielleicht entbehrlich gewesen. Bedauerlich ist das Fehlen von Aufnahmen, welche das Corpus nach Abnahme der Fassung von 1892 und vor Auflage der jetzigen, ebenso bunten wie glänzenden Bemalung zeigen. So gewinnt *Abb. 6* erhöhte Bedeutung, weil sie den Zustand vor 1892 festhält. Sie wird durch eine Abbildung auf *Tafel VIII* des von Siebern und Fink bearbeiteten Osnabrücker Inventars ergänzt, welche Einzelheiten schärfer erkennen läßt.

Corpus und Balken sind nach Auskunft Breuers bis auf geringfügige Ergänzungen gut erhalten. 1892 hat der Bildhauer Seling auf der Vorderseite die Evangelistensymbole und auf der Rückseite das Lamm und die vier Engel zugefügt. Von Seling stammt auch die große Zierscheibe auf der Vorderseite, welche aus Gabunholz und nicht, wie Corpus und Kreuz aus Eiche gefertigt ist. Anscheinend stellt sie eine freie Erfindung des Restaurators dar, zu der die Triumphkreuze im Dom und in der Liebfrauenkirche in Halberstadt angeregt haben mögen. Dabei sind die Unterschiede zu beachten. In Halberstadt sind Balken und Zierscheibe jeweils aus dem gleichen Stamm genommen. Im Schnittpunkt gehen die Balken in die Zierscheibe über. In Osnabrück hingegen sitzt die Zierscheibe weit überstehend vor dem Schnittpunkt der Balken. (Vgl. dafür *Abb. 28* bei Breuer mit einer Gesamtansicht der Rückseite des Halberstädter Domkreuzes in Schubertfestschrift, *Abb. 2* nach S. 240.) Auch im Ikonographischen bestehen Diskrepanzen. In Halberstadt gehört die Zierscheibe zu der „Rahmung“, welche den Stamm des Lignum Vitae hinterlegt. Lignum Vitae und Zierscheibe bilden so zusammen den Kreuznimbus um das Haupt des Erlösers. Die Kreuze aus der Kleinkunst, welche Halberstadt das Motiv der Zierscheibe vermittelt haben mögen, zeigen ihrerseits auf der Zierscheibe nochmals gesondert den Kreuznimbus (vgl. etwa das Kreuzreliquiar aus Paraclet in Amiens, *Trésors des églises de France* Nr. 60, *Abb. 117*). Dieser Sinnzusammenhang ist dem Restaurator entgangen, als er die Gabunholzscheibe auf der Vorderseite des Osnabrücker Kreuzes mit einem Muschelnimbus dekorierte. Die Restaurierung von 1963 hat den 1892 von Seling geschaffenen Zustand nicht angetastet. Die Neufassung hat ihn bestätigt. Ob solche Vorgehensweise ungeteilte Zustimmung finden wird, steht dahin.

Offen muß bleiben, ob das Osnabrücker Kreuz sich ehemals auf einem Triumphbalken erhoben hat. Auf S. 23 seines Textes verneint Breuer diese Möglichkeit, schränkt aber diese Verneinung im Restaurierungsbericht auf S. 71 wieder ein. Die alten Aufnahmen scheinen erkennen zu lassen, daß der Kreuzesstamm am Fuße nicht in ein



Halbrund auslief wie an den übrigen Enden, sondern mit einer horizontalen Randleiste schloß. Diese zeigte die gleichen Ornamente, wie sie auch sonst für die Randleiste des Kreuzes verwendet sind. Sie dürfte also authentisch gewesen sein. Unter ihr aber meint man Ansätze für eine Verzapfung zu erkennen. Ist der Befund auf den alten Aufnahmen so richtig gedeutet, muß man annehmen: das Osnabrücker Kreuz war ursprünglich nicht frei aufgehängt, sondern in einen Tragbalken eingepaßt. Die Angleichung des unteren Abschlusses an die Form der drei anderen Enden geht auf Seling zurück.

„Das Osnabrücker Kreuz steht kunsttopographisch an der Nahtstelle zwischen sächsischer Kunst ostwärts und (rheinisch-)westfälischer Kunst westwärts“ (S. 22). Aus Breuers Studie, die vielerlei Probleme streift, soll nur diese These erörtert werden. Die Voraussetzungen für das Osnabrücker Kreuz sucht Breuer unter den sächsischen Triumphkreuzen. Er neigt sogar dazu, das Osnabrücker Kreuz der Folge der sächsischen Kreuze einzugliedern: „als deren wenn nicht gleich das gewaltigste so doch das mit Abstand größte“ (S. 33). Diese Wendung ist aufschlußreich. Anscheinend sind es die ungewöhnlich großen Abmessungen des Osnabrücker Kreuzes gewesen, die Breuer zu seiner Vermutung geführt haben. Von der Typengeschichte und der Stilkritik her läßt sie sich kaum verstehen. Die Mehrzahl der sächsischen Kreuze zeigt bereits den Dreinagelkruzifixus. Die Beispiele stellte Goldschmidt 1915 zusammen: Alfeld, Corvey, Freiberg, Halberstadt/Liebfrauen, Merseburg, Wechselburg und etwas abweichend Naumburg/St. Moritz. 1951 hat Wennig Klosterlausnitz hinzugefügt. Auch ein entfernter Ableger auf westfälischem Boden hat sich gefunden: Bissendorf, nahe Osnabrück, in sehr bedenklichem Erhaltungszustand, von Beenken 1944 im Marburger Jahrbuch besprochen. Goldschmidt vermutete noch für die ganze Gruppe ein verlorenes französisches Urbild. Die spätere Forschung über Entstehung und Verbreitung des Dreinagelkruzifixus hat diese Vermutung nicht unbedingt bestätigt, wobei die Möglichkeit rein stilistischer Beziehungen zu Frankreich natürlich durchaus offen bleibt. (Vgl. K. A. Wirth, Dreinagelkruzifix, RDK IV, Sp. 524 f. und die dort angegebene Lit.) Zu Osnabrück steht diese ziemlich geschlossene Gruppe in unüberbrückbarem Gegensatz. Osnabrück ist ein Viernagelkruzifixus. Er ist von schlanken, ja schwächtigen Proportionen, wogegen an den sächsischen Kreuzen gerade die kraftvoll bewegten Formen beeindruckend. Entsprechend schmiegt sich beim Osnabrücker Kreuz das Lententuch den Schenkeln an. Über das linke Knie ist es tief nach unten gezogen, rechts hochgerafft. Bei dem ganz anders drapierten Perizonium der sächsischen Kreuze ist charakteristisch der freie Fall des sich von den Schenkeln lösenden Tuches, die reiche, unruhevolle Plissierung. Ganz verschieden sind schließlich die Form des Hauptes und die Zeichnung des Antlitzes. So ist Osnabrück mit diesen sächsischen Kreuzen nicht zu vergleichen, und es ist nicht nur anders sondern auch altertümlicher.

„Dem Osnabrücker Kreuz steht örtlich und zeitlich, maßstäblich wie vor allem ikonographisch das Halberstädter Domkreuz am nächsten“ (S. 23). Die altertümlichen Züge an dem Osnabrücker Kreuz hat also auch Breuer gesehen und daher auf jenes sächsische Gegenstück verwiesen, das nach Ansicht von Goldschmidt und Wolters



(Beiträge zur Geschichte der Skulpturen im Halberstädter Dom, Halle 1911) der oben erwähnten Gruppe zeitlich vorangeht und stilgeschichtlich von den Chorschrankenreliefs der Halberstädter Liebfrauenkirche zu ihr überleitet. Das Halberstädter Domkreuz wird seit Wolters vor der Domweihe von 1220 datiert. Breuer stellt die Frage: „Ob nicht doch das Osnabrücker Triumphkreuz, wenn auch nur um ein Geringes, zeitlich vorausgeht?“ (S. 23, hier gekürzt zitiert). Ihre Beantwortung ist kaum sinnvoll, da augenscheinlich beide Kreuze nichts miteinander zu tun haben. Das Triumphkreuz des Halberstädter Domes wirft stilkritische Probleme auf, deren Erörterung zu einer leisen Korrektur der Ansichten von Goldschmidt und Wolters führt. Der Typus: ein toter Christus, welcher mit vier Nägeln an das Kreuz geheftet ist, eine kontrapostisch geschwungene Haltung zeigt und ein in der Mitte geknotetes Perizonium trägt, geht letzten Endes auf Mittelbyzantinisches zurück, wie schon Wolters sah. Ob man diesen Typus als Vorstufe für die späteren sächsischen Dreinagelkruzifixe sehen darf, scheint zweifelhaft. Die Herleitung des Stiles der Halberstädter Gruppe von den Chorschrankenreliefs in der Liebfrauenkirche kann ebenfalls nur teilweise überzeugen. Es ist nämlich nicht zu übersehen, daß zwischen den Chorschrankenreliefs und dem Domkreuz trennend der Einbruch frühgotischen Formengutes liegt. Herkunftsgebiet war am ehesten die Champagne. Besonders vergleichbar scheinen die Reste von den Westportalen der Kirche St. Yved in Braisne (vgl. *Abb. 6a u. 6b*). Braisne wurde 1216 geweiht. Ob das Halberstädter Datum 1220 sich damit vereinen läßt, sei dahingestellt. Zum Stil der anderen Gruppen sächsischer Kreuze führt von Halberstadt kein Weg. Auch deren Formensprache mag partiell durch die Frühgotik angeregt sein. Aber angesichts einer Figur wie der Wechselburger Maria würde man weniger an die Champagne denken als etwa an den Chartreter Salomo und seinen weiteren Umkreis bis hin nach Straßburg. Goldschmidt und Wolters haben die Gruppierung der sächsischen Kreuze wohl zu sehr als ein Problem sozusagen endogener Entwicklungsgeschichte gesehen. Was aber Osnabrück angeht, so ist es von dem mächtigen Kruzifixus des Halberstädter Domes womöglich noch weiter entfernt als von den anderen sächsischen Kreuzen.

So kann der Versuch, das Osnabrücker Kreuz den sächsischen Denkmälern an die Seite zu stellen, nicht überzeugen. Auch der von Breuer übergangene Kruzifixus des Halberstädter Dommuseums, andersartig als die übrigen sächsischen Kreuze, ist unvergleichbar. Es scheint freilich kaum möglich, dem Hinweis auf Sachsen einen plausiblem Gegenvorschlag entgegenzustellen. Man kommt über Andeutungen und Vermutungen nicht hinaus. Sieht man sich zunächst in Westfalen um, so steht der Cappenberger Kruzifixus seinem künstlerischen Rang nach im früheren 13. Jh. an erster Stelle. Hamann-Mac Lean hat ihn 1955 an Hand genauer Vergleiche in den Umkreis des Hildesheimer Taufbeckens gerückt (vgl. Westfalen 33, S. 113 ff.). Breuers Zweifel an dieser Zuordnung sind unberechtigt. Die voraufgehende Ansetzung von Fritz: „Mitte des 12. Jh. in Burgund entstanden“ war offensichtlich unhaltbar (Westfalen 31, S. 204 ff.). Für Osnabrück aber gibt auch Cappenberg, wie schon Hamann-Mac Lean betonte, wenig her. Es ist sogar zu bezweifeln, ob die von ihm beobachteten Ähnlichkeiten der Faltenführung am Cingulum spezifisch genug sind, um





*Abb. 1 Kopie nach Tizian: Mutmaßliches Porträt der Vittoria Farnese. Budapest, Museum der Bildenden Künste*





Abb. 2 a Cima da Conegliano: Christus unter den Schriftgelehrten. Warschau, Nationalmuseum



Abb. 2 b Lorenzo Lotto: Pietà vom Recanati-Polyptychon. Recanati, Pinacoteca Comunale





Abb. 3 Lorenzo Lotto: Heilige Familie mit dem Johannesknaben und den Heiligen Franziskus und Katharina. Krakau, Slg. F. K. Puslowski





*Abb. 4 Triumphkreuz. Osnabrück, Dom (Vor der letzten Restaurierung)*





Abb. 5 Kreuzigung. Sakramentar von Saint-Amand. Valenciennes, Bibl. Mun., Ms. 108 fol. 58 v



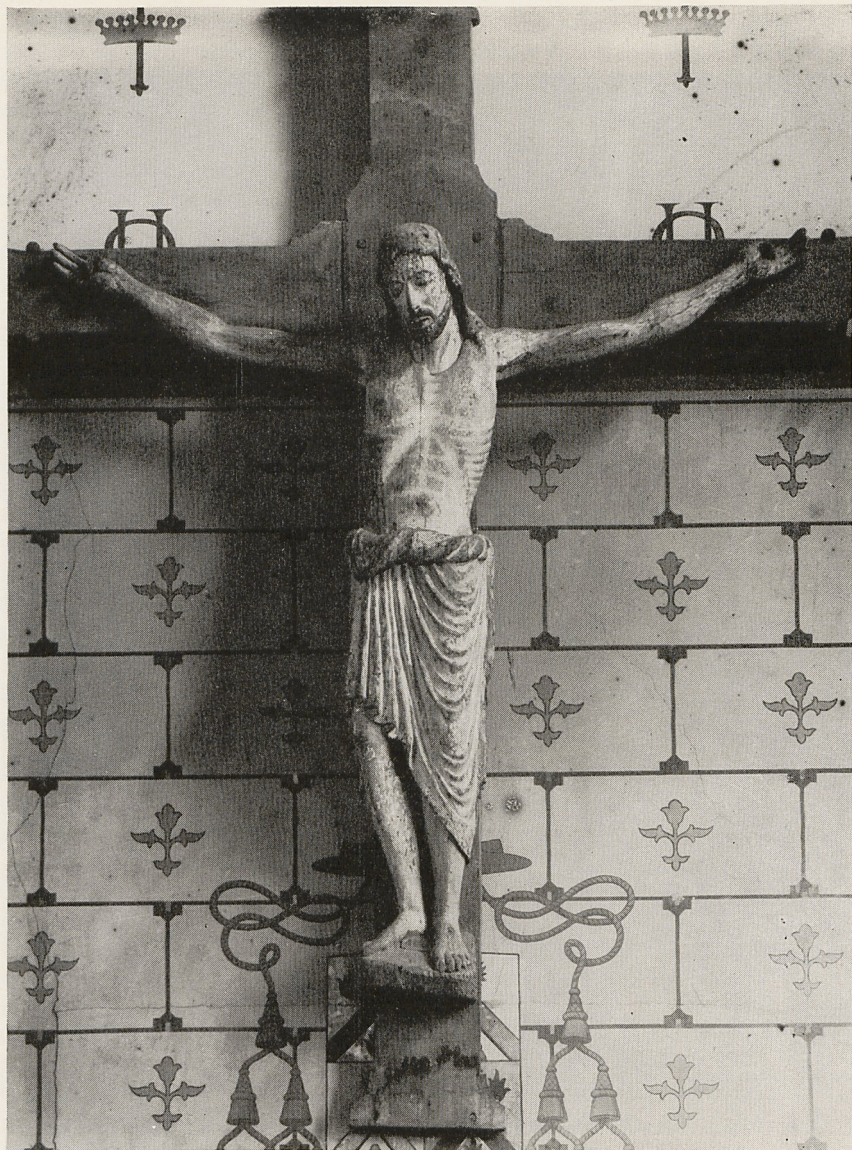


*Abb. 6 a* Konsole mit Engel. Braisne, St. Yved



*Abb. 6 b* Triumphkreuz (Ausschnitt). Halberstadt,  
Dom





*Abb. 7 Kruzifix aus La Bosse. Le Mans, Musée Tessé*





Abb. 8 El Greco: Blindenheilung. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



den Schluß zu rechtfertigen, der Osnabrücker Schnitzer habe Cappenberg gekannt und in dieser Einzelheit nachgeahmt. Die beiden Kruzifixe sind wahrscheinlich unabhängig voneinander entstanden, und selbst die Frage der zeitlichen Priorität ist kaum zu entscheiden.

Für Hamann-Mac Lean war der Cappenberger Kruzifixus eine letzte „Äußerung spätromanischen Formengefühls vor dem Übergang zur frühgotischen Form“. Osnabrück aber entstand für ihn sicher nach Cappenberg, weil es „wie in Sachsen das Triumphkreuz der Liebfrauenkirche in Halberstadt, der kleine Kruzifix im dortigen Domschatz, in Westfalen der Kruzifix von Deckbergen“ bereits den Übergang zur frühgotischen Form zeige. Hier wird also eine andere Möglichkeit für die stilgeschichtliche Ableitung des Osnabrücker Kreuzes erwogen. Kronzeuge für diese Annahme frühgotischer Einwirkung ist ein Kruzifixus in Le Mans (*Abb. 7*). Der nach Auskunft des Kataloges 1,70 m große Kruzifix kam 1861 aus der Kirche von La Bosse bei Bonnétable in den Besitz des Museums in Le Mans. Eine neuere Fassung erschwert die stilkritische Beurteilung. Die Arme scheinen nachgeschnitzt. Gegen Breuers Ablehnung der Ansicht Hamann-Mac Leans ist zu sagen, daß jenes Stück in Le Mans Osnabrück näher steht als die von Breuer herangezogenen sächsischen Kreuze. Mit ihm wird ein Vergleichsbeispiel zur Diskussion gestellt, bei dem gewisse Grundzüge des Typus tatsächlich mit Osnabrück übereinstimmen. Deutlich wird das vor allem an der Stellung der Beine und der Drapierung des Perizoniums. Auch in Le Mans ist das Tuch über dem abgewinkelten Bein rechts hochgerafft und zu Treppenfalten zusammengezogen, während es links bis unter das Knie des gerade stehenden Beines hinabreicht.

Nun bleiben das freilich partielle Übereinstimmungen des Typus, und die Vergleichsmöglichkeiten zwischen Osnabrück und Le Mans scheinen weiter nicht zu gehen. Ein erster, schwerwiegender Unterschied: In Le Mans haben wir einen Viernagelkruzifixus mit Suppedaneum, wogegen Osnabrück bezeichnenderweise ohne Fußstütze auskommt. So wird denn in Osnabrück zwischen den beiden nach unten weisenden Fußspitzen auch nur ganz leise unterscheiden, wogegen in Le Mans überdeutlich ein gerade stehender von einem zur Seite gedrehten Fuß abgesetzt ist (vgl. entsprechend in Nordfrankreich Kreuze von St. Vincent in Laon, Missale von St. Remi, beide bei Thoby, *Crucifix* Nr. 151 u. 208). In Le Mans ist dadurch die Grundlage für einen statuarischen Aufbau geschaffen, der sich ebenso in der Beinhaltung wie in der Raffung des Lendenschurzes zeigt. Das für Osnabrück so charakteristische Einsinken von Cingulum und Schurz in der Mitte, zwischen den Beinen, wäre in Le Mans ebenso undenkbar wie das zarte Herabfließen durchscheinenden Tuches über dem linken Oberschenkel. Diese Vorliebe für fließende Formen aber zeigt sich am ausgeprägtesten beim Haupte des Osnabrücker Kruzifixus. Von der breiten Kalotte her zieht sich sein Umriß nach unten hin schmal zusammen. Stirnflächen und Brauen, Augen und Lippen sind sozusagen sinkend dargestellt. Es ist eine allen gotischen Konventionen fernstehende Stilisierung. Nicht ohne Zierlichkeit gibt sie einen pathetischen Typus der leidenden Physiognomie in abstrahierender Übersteigerung wieder. Wie einförmig erscheint dagegen das Haupt des Kruzifixus in Le Mans mit seinen geschlossenen Um-



rissen, den geraden seitlichen Flächen. Es mochte verlockend erscheinen, für das Kreuz zu Osnabrück einen „Vorläufer“ aus jenem französischen Westen aufzuweisen, in dem man lange auch das Ausgangsgebiet für die späteren westfälischen Figurenportale gesucht hat. Doch bei genauerem Zusehen trägt der Vergleich nicht, und auch die Hypothese eines verlorenen Vorbildes gleicher Art aber höheren Ranges als das zufällig erhaltene Stück aus La Bosse hilft über die fundamentalen Unterschiede nicht hinweg.

Wenigstens für den Typus des Osnabrücker Kreuzes und vielleicht darüber hinaus für bestimmte Grundzüge seiner Stilisierung läßt sich denn auch am ehesten ein Vergleichsbeispiel anführen, das von Gotik noch unberührt ist. Der Kruzifixus des Kreuzigungsbildes aus dem Sakramentar von Saint-Amand (Valenciennes Ms. 108 *Abb. 5*) stimmt in dem Verzicht auf das Suppedaneum, der Drapierung des auf der linken Seite geknoteten Lendenschurzes, der gekurvten Führung des Cingulums, im Kopftypus und auch in der Verteilung der auf den Schultern sich entrollenden Haare mit Osnabrück eng überein. Der gleiche Typus des Gekreuzigten begegnet auch an der Maas, etwa am Tragaltar von Stavelot und in der Bibel von Floreffe (vgl. Usener, *Revue belge* 4, 1934, S. 201 ff.). Die mosanen Beispiele kommen Osnabrück formal nicht so nahe wie die Miniatur aus Saint-Amand. Sie sind jedoch wichtig, weil sie anders als Saint-Amand und übereinstimmend mit Osnabrück den Typus für die Darstellung des lebenden Christus verwenden. Im frühen 13. Jh. begegnet er – nun wieder als Darstellung des toten Christus – im Psalter der Blanche de Castille (Arsenal 1186), ist aber jetzt bereits deutlich ins Gotische übersetzt und mit Osnabrück nicht mehr vergleichbar. Etwa gleichzeitig geht er in England in einer bestimmten Variante des Dreinagelkruzifixus auf (Psalterien aus Peterborough, London, Society of Antiquaries Ms. 59 und Cambridge, Fritzwilliam, Ms. 12) und begegnet mit dieser Abwandlung dann wiederholt unter den skandinavischen Kreuzen des 13. Jh. Ein Vorbild dieses Typus, welches der Miniatur aus Saint-Amand in etwa entsprochen haben muß, ist durch Osnabrück in den fließenden Stil des frühen 13. Jh. übersetzt worden. Die Frage der direkten stilistischen Voraussetzungen für Osnabrück möchten wir mit diesen Erwägungen ausdrücklich offen gelassen haben.

Die ältere Literatur hatte das Osnabrücker Kreuz zuweilen erst um die Mitte des 13. Jh. datiert. Breuer rückte es bis 1220 hinauf und man wird ihm darin zustimmen müssen. Die Baugeschichte des Osnabrücker Domes schließt eine Entstehung des Osnabrücker Kreuzes in den zwanziger Jahren nicht aus, legt sie eher nahe (vgl. H. Thümmler, *Der Dom zu Osnabrück*, 1954, S. 9 ff.). Bald nach Baubeginn am Dom in Münster 1225 macht sich in den Statuenzyklus des Paradieses die Einwirkung der nordfranzösischen Kathedralgotik mit allem Nachdruck bemerkbar, und der Kruzifixus auf der Altartafel aus der Wiesenkirche in Soest, die wohl noch im ersten Jahrhundert-drittel entstand, zeigt schon die Viernagelung.

Willibald Sauerländer