Zeitschrift: Jurablätter : Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde
Band: 12 (1950)
Heft: 8-9

Artikel: Das Altarkreuz von Erschwil
Autor: Loertscher, Gottlieb
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-861185

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Altarkreuz von Erschwil

von Gottlieb Loertscher

Das kleine Dorf Erschwil im solothurnischen Lüsseltal besitzt wohl seit Jahrhunderten ein seltenes und ehrwürdiges Kunstwerk, das bisher unbeachtet blieb. Während langen Zeiten war es jedem sichtbar, doch keinem zugänglich und wurde beinahe nur zufällig «entdeckt» und erkannt: das «Wetterkreuz» vom Chordach der Kirche.

In der vorliegenden knappen Publikation kann es sich nicht darum handeln, dieses frühe Werk der Goldschmiedekunst umfassend zu würdigen. Das muß einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben. Hier soll mit der eingehenden Beschreibung lediglich der Versuch einer vorläufigen Einordnung in den Kunstdenkmälerbestand verbunden werden [1].

Bei einer Außenrenovation der jetzt hundertjährigen Kirche von Erschwil im Herbst 1948 wurde das «Wetterkreuz» auf dem Chordach entfernt und einem Maler zur Neuvergoldung übergeben. Der Schreibende erhielt durch Herrn W. Heizmann, den eifrigen Lokalhistoriker und Kirchenschaffner von Erschwil, davon Kenntnis und konnte nach einem sofortigen Augenschein eine unsachgemäße Überarbeitung dieses wertvollen Kunstwerkes verhindern und den Kirchenrat dazu bewegen, ein neues Kreuz auf dem Kirchendach anbringen zu lassen. Es fehlte freilich nicht an Mahnungen vor dieser Maßnahme, denn das «Wetterkreuz» war seinerzeit auf dem First über dem Chore angebracht worden, damit es den Hagel banne. Seit damals — so wissen alte Leute zu berichten — seien keine schweren Unwetter mehr über die Felder von Erschwil niedergegangen. Hoffen wir, das altehrwürdige Kreuz werde seine segenspendende Wirkung auch fürderhin tun, solange es nur in der Gemeinde bleibt und wieder im Gottesdienst verwendet wird!

Das Historische Museum in Basel hat darauf das kupfervergoldete Kreuz sorgsam von Grünspan, Menningresten und falschem Gold gereinigt und einen schlichten, pyramidenförmigen Holzsockel daran befestigt. Es dient nun an gewissen Tagen wieder als Altarkreuz. Vorsichtigerweise verwahrt es aber der hochw. Pater Bonaventura während der übrigen Zeit im Pfarrhause.

*

Betrachten wir nun das wertvolle Stück aus der Nähe! Es besteht aus einem flachen Metallkreuz und einem daran gestifteten Guß-Korpus. An den Vertikalbalken wurde nachträglich ein langer, eiserner Stachel genietet, dessen oberes Ende durch eine Blechmanschette stösst. Das Kreuz selber ist aus einem massiven, 4 mm dicken Stück Kupfer geschmiedet. Seine Höhe beträgt 27 cm, die Breite 22,5 cm. Die Balken sind ungefähr 3,5 cm breit und so angeordnet, daß sie die Form eines lateinischen Kreuzes bilden (crux oblonga). Die etwas unregelmäßig verlaufenden Kanten und die leicht abgerundeten Ecken geben ihm ein handwerklich solides Aussehen. Leider wurde das Kreuz unten in roher Weise abgeschnitten. Es muß ursprünglich knapp 30 cm gemessen haben (= 1 Fuß)[2]. Das angenehme Verhältnis 3 : 4 von Höhe und Breite ist jetzt also zerstört.

Die *Vorderfläche* des Kreuzes wurde feuervergoldet, mit Ausnahme der vier Enden und des Kreuznimbus' in der Mitte. Den Rändern dieser Vergoldung entlang sind kleine Ringe eingepunzt. Insektenartige Gebilde heben sich von den dunklen Eckstücken ab. Es sind die Evangelisten-Symbole: Stier, Adler und Löwe, welche ebenfalls vergoldet aufgetragen und mit eingestanzten Ringlein verziert worden sind. Diese primitiven, aber dekorativ geformten Tiere mit den dünnen Körpern und den ausgespannten Flügeln gehören derselben Hand an wie die Schriftzeichen auf der Rückseite. Am untern Ende des verkürzten Stammes müßte man sich den Engel, das Symbol des Evangelisten Matthäus, denken. Der Kreuznimbus ist aus der Kreuzesmitte nach oben hin verschoben. Er liegt jetzt etwas über dem Kopfe der Christusfigur, die nachträglich anders angestiftet worden ist.

Auf der Mitte der *Rückfläche* liegt das Agnus Dei, das Lamm Gottes mit dem Kreuz. Auch dieses Symbol — eines der vielen für Christus — wurde golden aufgemalt und mit gepunzten Kreislein verziert.

Das Auffallende der Rückseite ist der lateinische *Spruch* aus einer gemischten Majuskelschrift[3]. Er wurde teilweise leider durch den angehefteten Stachel verdeckt; ein Stück ist, wie erwähnt, schon früher weggeschnitten worden. Die Schrift beginnt beim linken Arm des Querbalkens und verläuft den Rändern entlang. Sie wurde so gestellt, daß der Rand der Kreuzbalken stets oben ist. Die Buchstaben haben am Anfang weite Abstände, sodaß die fünf ersten Worte je die Länge eines Kreuzarmes füllen. Sie stauen sich aber gegen das Ende des Spruches und mussten hier durch Punkte voneinander geschieden werden. Die ungelenke Form der Schriftzeichen läßt auf eine wenig geübte Hand schließen. Der Schreiber muß zwar mit feinem Pinsel seinen «Goldschaum» aufgetragen haben. Und doch sieht es so aus, als wenn eine Radiernadel die Schriftzeichen in ein helles, dunkel überzogenes Metall eingegraben hätte. Das mag daran liegen, daß die Inschrift

zuerst mit der Nadel vorgeritzt wurde, mit mühsamen und zaghaften Strichlein. In diesen Einritzungen blieb das Gold haften, auch da, wo sich die Fläche abgescheuert hat[4]. Der nicht mehr vollständig erhaltene Text lautet ergänzt:

ECCE CRVCEM DOMINI FVGITE PARTES ADVERS(A)E
V[ICIT LEO DE TRI] BV IUDA RADIX DAVID[5]

Das heißt zu deutsch (nach der offiziellen Übersetzung):

Sehet das Kreuz unseres Herrn, fliehet, ihr Widersacher,
es siegt der Löwe aus dem Stamme Juda, der Sprosse Davids.

Dieser Text kommt im Ordensbrevier an je drei Stellen der beiden Feste: Kreuzauffindung (3. Mai) und Kreuzerhöhung (14. Sept.) vor und zwar als 3. Vesperantiphon, als 3. Laudesantiphon und als Responsorium nach der 12. Festlesung (3. Nocturn). Das Breviarium Romanum führt ihn nur im Officium vom 3. Mai an, d. h. als Antiphon zum 3. Psalm der ersten Vesper (am Vorabend) zum Feste der Kreuzauffindung des Herrrn (3. Mai).

In der Heiligen Schrift finden sich dazu verschiedene Belegstellen; einmal in der Johannes-Apokalypse 5, 5: «... ecce vicit leo de tribu Juda, radix David, aperire librum et solvere septem signa cula eius». (Siehe, es hat überwunden der Löwe, der da ist vom Geschlecht Juda, die Wurzel Davids, aufzutun das Buch und zu brechen seine sieben Siegel). Weitere Belegstellen sind: 1. Moses 49, 9; 4. Moses 23, 24; Jesaja 11, 1, 10; Römer 15, 12 etc.

In unserm Zusammenhang weist der Spruch auf die Kraft des Kreuzes hin, durch welches die Macht der höllischen Geister gebannt werden könne. In diesem Sinne wird er auf das Kreuz gekommen sein[6].

Erwähnt seien hier noch die Spuren der Befestigung des Kruzifixes, die auf der Rückseite sichtbar sind. Der Querbalken weist je zwei übereinanderliegende Löcher auf, von denen nur die unteren für die Aufhängung der Figur verwendet werden. Die Löcher für die Fußstütze kann man nicht sehen, da sie durch den später angenieteten Stachel verdeckt werden[7].

Der *Korpus* besteht aus einer Broncelegierung (Mischung von Kupfer und Zinn). Er ist so gegossen, daß Kopf, Arme und Beine vollrund sind, die auf dem Kreuze aufliegende Rückseite von den Schultern bis zu den Knien aber flach blieb und hohl gelassen wurde — ähnlich einer hölzernen Schnitzfigur. Vor der Vergoldung ist der Korpus mit Punzen behandelt worden. So hat der Goldschmied namentlich den Kopf noch feiner herausziseliert. Haupt- und Barthaare zeigen sorgfältige, parallele Rieselung. Eine lange Strähne legt sich beidseits über Hals und Schulter und reicht bis zu den Achselhöhlen, sodaß man sie für eine Gußnaht halten möchte. Augen, Nase und Mund wurden schärfer profiliert. Auch die Finger und die Zehen weisen Spuren von Stichelarbeit auf. Am Lendentuch finden sich

die nämlichen einpunzierten Ringlein wie am Kreuz — ein Hinweis auf die Gleichzeitigkeit beider Teile.

Der Korpus ist nach der Bearbeitung in gleicher Weise wie das Kreuz vergoldet worden. An den exponierten Stellen hat sich seither allerdings ein grosser Teil des Goldüberzuges abgenützt.

Die seltsamen Gamaschen an den Knöcheln sind natürlich eine spätere Zutat und deuten auf eine Bruchstelle hin. Es ließe sich denken, daß sich die Aufstiftung an den Händen einmal löste und der Korpus nur noch an der pultförmigen Stütze haftete, die jetzt mit einem krummen Nagel am Kreuz befestigt ist. Bei einer starken Bewegung mußte die Stelle über den Füßen durchbrechen [8]. Der Korpus ist von den Füßen bis zum Scheitel 15,5 cm hoch. Die ausgebreiteten Arme bemessen die gleiche Spanne. Wenn gleichwohl die Proportionen der Figur sehr seltsam erscheinen, so liegt das am ungewöhnlich großen Kopf und an den langen Armen, zu welchen der Rumpf nach unserem Empfinden viel zu klein geraten ist. Der Kopf ist so breit wie der Körper selber. Die Arme aber würden, herabhängend, bis über die Knie reichen. Ungewöhnlich mutet auch das maßige Lendentuch an, altertümlich die parallele Stellung der Füße.

Wie die ganzseitige Abbildung sehr schön zeigt, stößt der eigenwillig geformte Kopf auf dem schweren Halse jäh in den Raum vor. Von der Seite gesehen führt eine klare, ovale Linie vom Nacken über die Stirn zur Nasenspitze. Erst hier wird sie unterbrochen, um mit Mund und Spitzbart in eine konkave Bewegung überzugehen. Weiter zieht sich, immer im Profil gesehen, eine leicht geschwungene Kante von der Bartspitze über den Unterkiefer bis zum Ohr. Quer dazu verläuft die Abgrenzungslinie der Stirnhaare, unterstrichen von den Augenbrauenbogen. Der schräg abstehende, steife Schnurrbart und die schmale Mundspalte wiederholen diese Bewegung. In der Vorderansicht, die eine umgekehrte, spitze Eiform bildet, treten zu diesen markantesten Linien ein paar schmale Dreiecksformen: Die Augen vor allem bestehen aus dreieckigen, nach außen sich verengenden Schlitzen, wobei die Wangenbeine zur Stirnlinie die Gegenbewegung bilden. Seltsamerweise sind Augapfel und Augenstern kaum flüchtig angedeutet. (Damit begibt sich der Künstler großer Ausdrucksmöglichkeiten. Man denke nur an die seherisch geweiteten Augen auf den Miniaturen der Reichenauer Schule!). Eine spitze Dreiecksform besitzt auch die Nase und darüber die Abgrenzung des Haarscheitels. Die Ohren stehen als kleine, halbrunde Muscheln schwach von den Schläfen ab.

Doch, nicht nur das ernst und forschend vorgebeugte Haupt Christi ist für den Künstler Träger des Ausdruckes, sondern auch andere Körperteile, ins-

Bild rechts: Schrägansicht des Erschwiler Altarkreuzes (Photo Kunstdenkmäler Solothurn, Aufnahme Widmer).

besondere die Arme. Daher ihre überbetonte Länge! Sie sind — wie alles an dieser Figur — nicht anatomisch richtig geformt im Sinne einer Nachbildung der Natur. Aber sie haben dennoch Leben und Spannkraft und mehr Ausdruck als ihre jetzige Haltung verrät. Die Hände, deren Flächen mit Nieten durchbohrt sind, bilden eine festumrissene Form. Vollrund wie die Arme sind auch die an den Gelenken verbreiterten Unterschenkel. Die geschlossenen Füße stehen auf einer schrägen Konsole.

Im Gegensatz zu den schlanken Gliedmaßen erscheint der Torso, trotz seiner kleinen Dimensionen, eher schlaff und schwer. Die Brustmuskeln und der im Profil sichtbar vorgewölbte Bauch geben ihm etwas Schwammiges. Schlaff wie aus nassen Linnen hängt auch der Ledenschurz herab. Er ist fest verknotet. Die Hüftfalten streben zu den bekannten Dreiecksformen auseinander und sind, wie der Gürtel und die Kreuzfläche, mit Ringlein gepunzt.

In der Frontalansicht neigt der Erlöser sein Haupt leicht zu seiner Rechten, Er wurde nachträglich tiefer und etwas schief ans Kreuz geheftet. Anfänglich aber befand sich die Stirne genau vor der Mitte des Kreuznimbus. Die Arme beschrieben zusammen eine zweimal geschwungene Bewegung, statt des jetzigen flachen Bogens. Der nun bestehende Eindruck, daß der Korpus schwer am Kreuze hängt, ist ursprünglich sicher nicht beabsichtigt. Der Körper selber macht keine Ausbiegung oder Drehung, wie es bei den meisten Darstellungen des Gekreuzigten üblich ist. Nur von der Seite gesehen ist er zweimal geknickt: an der Schulter, von welcher sich der Kopf stark abhebt, und an den Knien.

*

Diese genaue Detaibeschreibung erfolgt nicht aus Pendanterie; sie sollte zeigen, daß an diesem packenden Werk der Kleinplastik nichts zufällig oder ungekonnt ist. Nicht künstlerisches Unvermögen drückt dieser so weit von der Naturform entfernte Körper aus, sondern eine andere als die uns geläufige Absicht des Künstlers: alles ist aufs äusserste stilisiert im Dienste einer auch in Einzelheiten monumentalen und expressiven Form.

Die Christusfigur auf dem Erschwiler Kreuz steht mit dieser Absicht natürlich nicht vereinzelt da. Vielmehr nimmt sie teil am Formwillen einer Epoche, welche nicht ein *Ab*bild sondern eher ein *Sinn*bild des Menschen erstrebte. Nicht die «richtige» Proportion und Einzelheit im Sinne einer naturalistischen Wiedergabe des Körpers wurde gesucht, sondern der «Maßstab der innern Proportion», d. h. eine Konzentration auf das Wesentlichste. Was als bedeutend erschien (Kopf, Arme), ist größer, bedeutungsvoller dargestellt. Das Unwichtige ist verkümmert oder weggelassen. Diese abstrakte Gesetzmäßigkeit, losgelöst von der Erscheinungsform der Dinge, kennt keine Raumplastik. Dafür werden Umriss und Linie

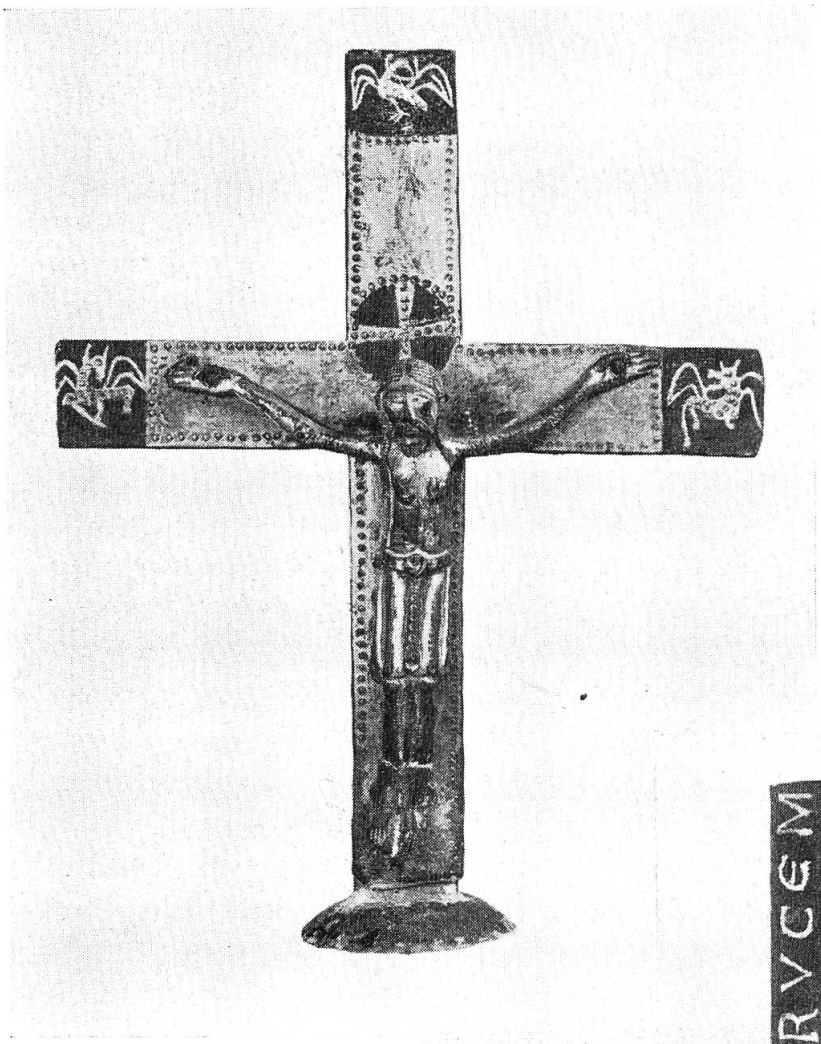
betont, ja überbetont, sodaß man von dieser Gestalt wie von den Reichenauer Miniaturen sagen könnte: «Der ganze Körper wird Gebärde». Die symbolhafte Gebärde macht denn auch das Faszinierende des Erschwiler Kruzifixes aus: Die ausgebreiteten Arme unterstreichen dabei den stummen, ernsten Ausdruck des Gesichtes. Sie scheinen einmal wie flehend und anklagend erhoben, dann wieder glaubt man sie wollen barmherzig alle Leidenden umfangen. Und wiederum möchte man die Arme als Flügel deuten, die der Gemarterte entfaltet, um dem ganzen Jammer zu entschweben. Das jähe Hervortreten des Kopfes fällt beim Erschwiler Kreuz umso mehr auf, als der Rücken ganz in der Fläche bleibt. Dieses rundplastische Herausarbeiten des Kopfes aber kommt von der Reliefkunst her, und wir werden auch dort die nächsten Verwandten zu unserem Werke antreffen. Doch ist auch der Kopf nicht eigentlich plastisch aufgefasst. Seine Wirkung beruht, wie wir gesehen haben, vorwiegend auf linear-abstrakter Gestaltung. Arme und Beine besagen das noch deutlicher: nicht das Volumen sondern die ausdrucksvolle Linie wird gesucht. Demgegenüber hält sich der Rumpf mit dem Lendentuch an eine gewisse malerisch weiche Modellierung. Das Gewand mit den festen Konturen bildet eine geschlossene Masse; die etwas teigigen Faltenfurchen entsprechen den weichen Formen des Leibes und des Nackens. Im Gegensatz zum Kopfe besitzen sie nichts Sehniges, nichts Angespanntes — auch keine ziselierten Binnenformen. Dieser Gegensatz von linearer und malerisch weicher Auffassung kennzeichnet das eigenartige Kunstwerk und könnte einen Hinweis geben auf Zeit und Ort seiner Entstehung.

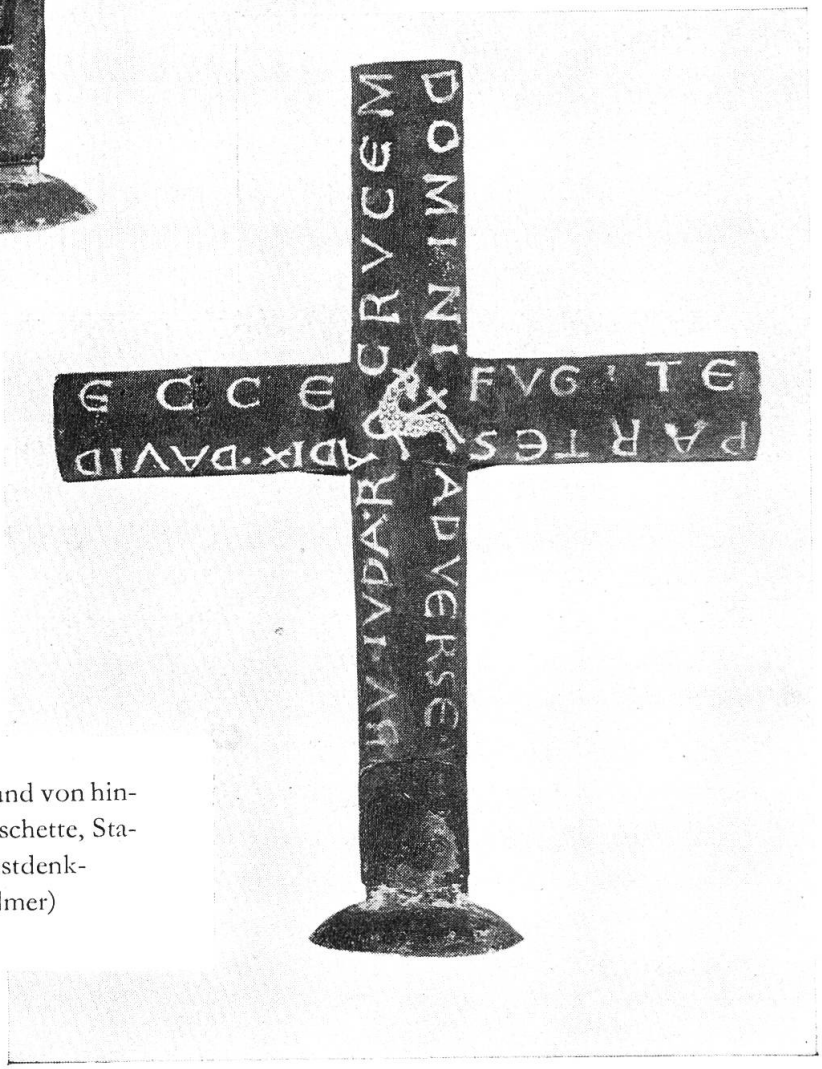
*

Auf den ersten Blick datierten wir: ottonisch, Anfang 11. Jahrhundert, mit Stichwort «Broncetüren von Hildesheim». Doch bald zeigten sich die Schwierigkeiten, die einer überzeugenden Einordnung in den vielgestaltigen, aber doch zufälligen Bestand erhaltener Arbeiten jener Zeit im Wege stehen. Wir können hier die Fragen der Datierung und Lokalisierung nur streifen. Trotzdem ist es nicht zu umgehen, die wichtigsten Vergleichsbeispiele mit ihren stilistischen Merkmalen zu erwähnen. (Die Zeichnungen Seite 128/129, in der Reihenfolge des Textes numeriert, mögen die Vorstellung von den Objekten etwas erleichtern.)

Noch ins 10. Jahrhundert gehört das in Bronce gegossene, lebensgroße *Gerokreuz im Dom zu Köln*[9]. Seine Wucht und Schwere wirkt erschütternd. Die zeitliche Nähe zum Erschwiler Kreuz kommt in der Kopfform, im scharfen Schnitt der Züge zum Ausdruck und in der Anspannung. Es zeigt aber nicht die sehnige Straffheit, den typisierten Gesamtaufbau unseres kleinen Gusses, sondern ein ungelenkes Zusammenfügen realistischer Einzelteile zu einem fast unförmlichen Ganzen.

Das wohl schönste Werk erhaltener ottonischer Goldschmiedekunst, das so unglücklich nach Paris geratene *goldene Antependium*,[10] welches Kaiser Heinrich II. i. J.





Das Erschwiler Kreuz von vorn und von hinten. Zustand 1948, mit Blechmanschette, Stachel wegretouchiert. (Photo Kunstdenkmäler Solothurn, Aufnahme Widmer)

1019 dem *Basler Münster* schenkte, darf nur bedingt aufgeführt werden, da es nicht gegossen, sondern aus dünnem Goldblech getrieben, vor allem aber, weil es von unvergleichlich höherer Qualität ist. Trotzdem lässt sich die Verwandtschaft der Köpfe, in der Form und in gewissen Details, nicht bestreiten. Auch der Ausdruck des tiefernsten Gesichtes verbindet die beiden Werke. Das Basler Antependium ist eine unter stark byzantinischen Einflüssen im Kloster Reichenau oder in Regensburg entstandene Arbeit, welche antike Spätkunst mit ottonischer Verfestigung verbindet.

Ebenfalls in diesen Bereich gehört der *Einband des Perikopenbuches* Heinrich II. [11] (Anfang 11. Jahrhundert). Er ist aus Edelmetall, Schmuckwerk und kostbaren Steinen reich gearbeitet. Die Halbfiguren auf den byzantinischen Zellenschmelzplättchen interessieren uns daran am meisten. Sie scheinen der selben geistigen Auffassung entsprungen, wie unser Kreuz; doch die weit geöffneten Augen verleihen ihnen einen viel suggestiveren Ausdruck. In dem herrlichen karolingischen Elfenbein auf der Mitte des Vorderdeckels aber steckt noch so viel spät-antike Bildillusion, daß an einen Vergleich mit Erschwil nicht zu denken ist.

Stilistisch näher steht unserer Figur der Erlöser auf dem *Kasten des Uta-Evangeliars* [12], einer Regensburger Arbeit aus dem Beginn des 11. Jahrhunderts. Die Ähnlichkeit ist besonders deutlich in der Kopf- und Gesichtsbildung. Auch der vorgewölbte Leib und die parallelen Stoffalten auf den Beinen verraten das nämliche plastische Empfinden. Doch auch hier wurde eine Treibarbeit einem Guß gegenübergestellt.

Bei den Broncetüren von Hildesheim [13] (1007—1015), dem plastischen Hauptwerk der Zeit, dürfte der Vergleich jedoch legitimer sein. Dies umso mehr, als der Erschwiler Korpus, einem Relief ähnlich, auf der Kreuzfläche liegt, aus der sich — wie bei der Broncetüre — das Haupt herausbiegt. Abgesehen von der lebhaften und sprechenden Gestik sind auch die Personen in den einzelnen Feldern verblüffend übereinstimmend aufgefaßt: dünne gelenkige Glieder, große Hände, starke Rundung der Leiber und senkrechte Fältelung des Schurzes. Die Köpfe heben sich vom Reliefgrund frei ab und treten dadurch in besonders nahe Beziehung zu unserem Werk. Am eindrücklichsten ist der Vergleich mit der Kreuzigung auf einem der 16 Bildfelder. Christus wirkt darauf eher schlaffer, andrerseits sind die Details malerischer, belebter. Doch ist der Kopf so ähnlich, der ganze Tonfall, der scheue Ausdruck so nahe verwandt, daß man an dieselbe Werkstatt denken möchte.

Es erheben sich aber gleich Bedenken, wenn man das angeblich ebenfalls aus der Hildesheimer Schule stammende *Bernwardskreuz* [14] im dortigen Domschatz (um 1010) danebenhält. Seine Formen sind weit schwerer, wuchtiger und stärker

durchgebildet, die Arme fast waagrecht ausgespannt. Der ganze gedrungene Körper erscheint rundplastisch und biegt sich, wie von der Last des tiefhängenden Kopfes zur Seite. Insbesondere verbietet die überlegene Kunst des gleich großen Bernwardkreuzes, eine gemeinsame Schule anzunehmen.

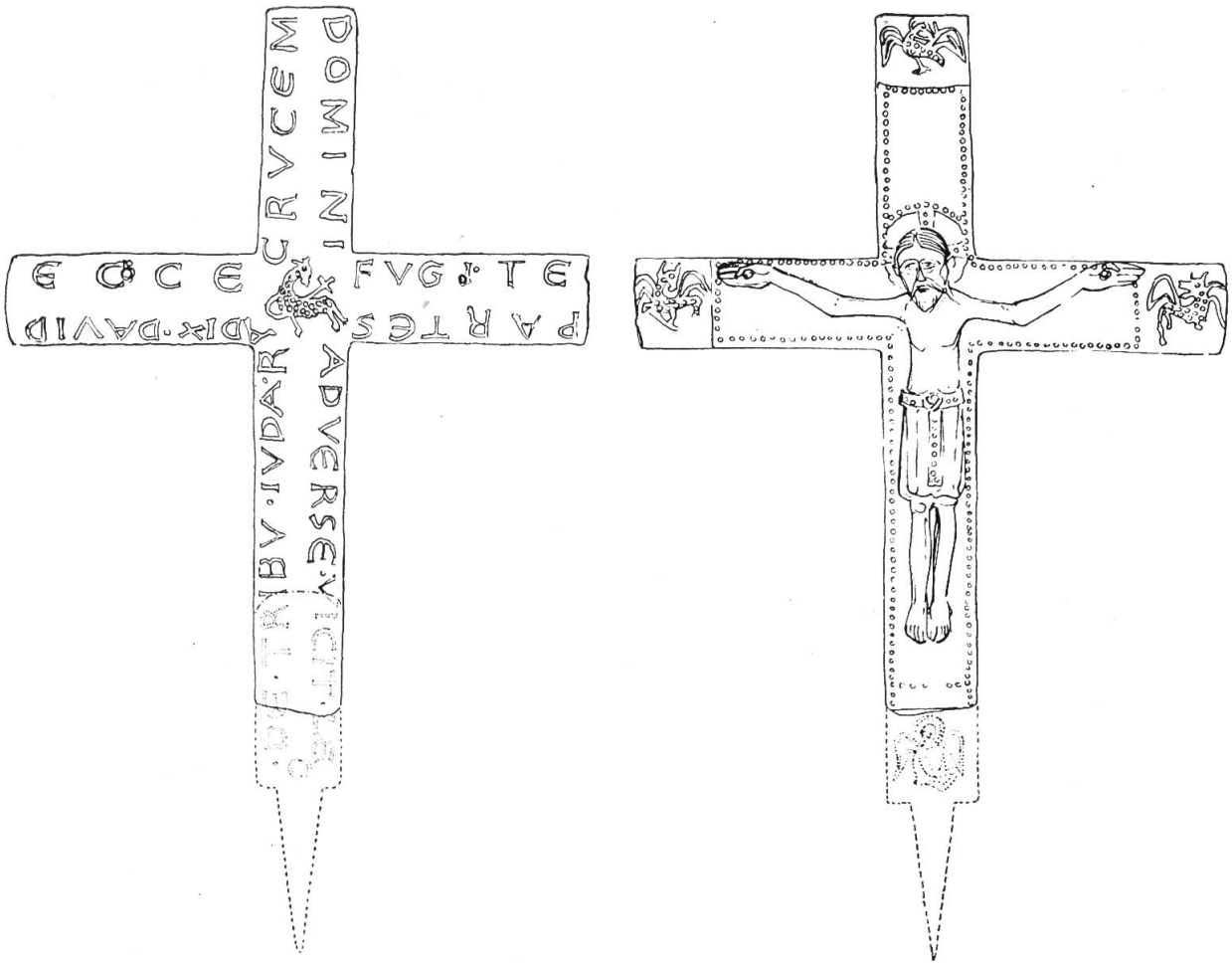
Einige Jahrzehnte trennen dieses vom Essener *Mathildenkreuz* [15] (1039/54). Hier hat der Korpus seine dominierende Stellung verloren. Das Kreuz selber tritt in den Vordergrund: den Rändern entlang ist es mit kostbaren Steinen und Zellenschmelzblättchen besetzt. Der schlanke und fliessend bewegte Körper Christi unterscheidet sich in seiner feineren Gliederung und im stark ausgeprägten plastischen Empfinden von unserem Werk, doch rechtfertigt es im Hinblick auf seine Straffheit und das Proportionsgefühl wohl einen Vergleich: Das Erschwiler Kreuz scheint in derselben Formensprache geprägt, jedoch in kleinerer Münze.

Der berühmte *Kruzifixus von Werden a. d. Ruhr* [16] aus der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts ist zwar wieder ein großer, 1 m hoher Bronceguß; er muß aber dennoch in die Vergleichsreihe aufgenommen werden, da er deutlicher als die andern Werke den Standort und die Tendenzen der Plastik im 11. Jahrhundert erkennen läßt. «Der Übergang zu romanischem Empfinden offenbart sich in der klaren Gegensätzlichkeit der Flächen, in der plastischen Modellierung der Formen — am offensichtlichsten im Gesicht — und in den stilisierten Faltenlinien des Schurzes. Doch ist der Kruzifixus noch ottonisch in dem schönheitsvollen Empfinden des Körpers, . . . in dem tiefen Ausdruck des Gesichtes» [17]. Wie weit rückt da der kaum hundert Jahre ältere Menschensohn vom Kölner Gerokreuz in die Ferne! Seine unförmige, erdennahe Körperlichkeit, die Drastik der Gesichtsbildung, lassen die grosse Wandlung erkennen, welche die ottonische Plastik — mit Hilfe fremder Impulse — durchgemacht hat.

Es scheint geboten, auch ein datiertes Werk dieser Epoche aus einem der südlichen Kunstzentren anzuführen: den romanisch-lombardischen *Einband des Evangeliars von Aribert aus Intimiano* [18] (1018/48). In der Mitte des reich mit Emailfiguren und Edelsteinen besetzten vorderen Deckels befindet sich ein Kreuz in grünem Email und darauf ein ziselierter Christus in massivem Gold. Seine Lage entspricht genau der ursprünglichen Haltung unseres Kruzifixes. Gliedmaßen und Kopf sind ähnlich gebildet — doch wiegen die Unterschiede schwerer. Der Kopf auf dem Aribert-Evangeliar neigt sich stark zur Seite und zieht den Blick auf sich kraft seiner differenzierten, feinen Züge. Der weich modellierte Körper weist winkelförmige Inskriptionen auf. Das Lendentuch liegt flach an und ist in Email gegossen.

Ebenfalls südlicher Provenienz scheint das noch unpublizierte *Vortragskreuz aus Cademario* [19] zu sein (ins 11. Jh. datiert). Wir erwähnen es trotz seiner ge-

Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes, Vorder- und Rückseite: andere Fixierung des Kruzifixes, Ergänzungen am Kreuzesstamm (punktiert). — Zeichnungen des Verfassers.

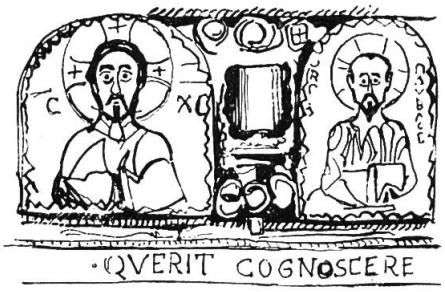


Umstehende Doppelseite: Vergleichsbeispiele zum Altarkreuz von Erschwil, aus der Zeit von ca. 970 bis 1120. (Zeichnungen des Verfassers).

1. Detail des Gero-Kreuzes im Dom zu Köln (um 970). Lebensgrösse.
2. Teil der Christusfigur vom Basler Antependium (um 1018). Ganze Figur ca. 60 cm hoch.
3. Zellenschmelzplättchen, Detail vom Einband des Perikopenbuches Heinrich II. (Anfang 11. Jh.) 4,5 cm hoch.
4. Figur Christi (mit stark verbeultem Kopf) vom Behälter des Uta-Evangeliars (Anfang 11. Jh.). Höhe der Figur ca. 31 cm.
5. Kreuzigung Christi, Broncetüre Hildesheim (um 1007—1015). Höhe der Figur ca. 36 cm.
6. Bernwardskreuz im Dom von Hildesheim (um 1010). Höhe des Korpus ca. 20 cm.
7. Mathildenkreuz von Essen (1039/54). Höhe der Figur 15,4 cm.
8. Kruzifixus aus Werden a. d. Ruhr (2. Hälfte 11. Jh.). Ganze Figur 100 cm hoch.
9. Christus auf dem Einband des Evangeliars von Aribert (1018/45). Höhe des Korpus 12,7 cm.
10. Vortragskreuz von Cademario (11. Jh.)
11. Broncekorpus aus Köln (Anfang 12. Jh.). Höhe 21 cm.
12. Kruzifixus aus Disentis (1. Hälfte 12. Jh.). Höhe 12,7 cm.

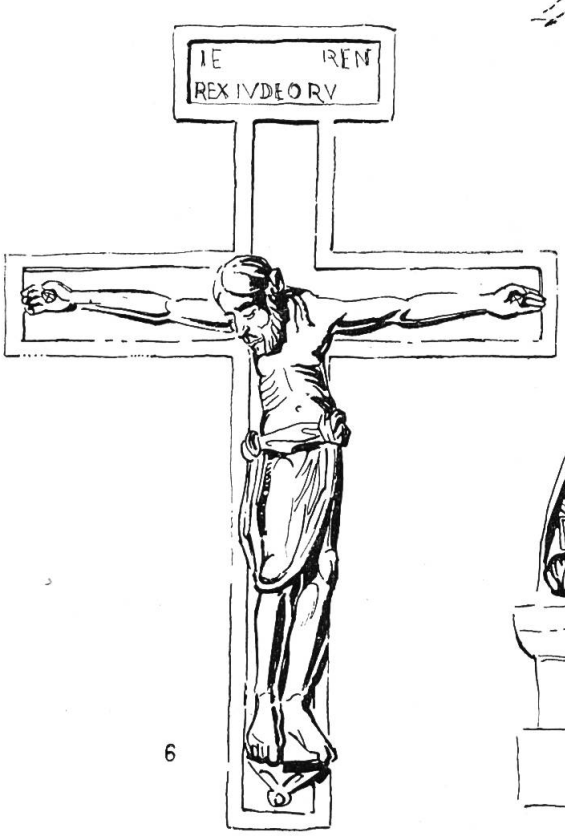
1

2



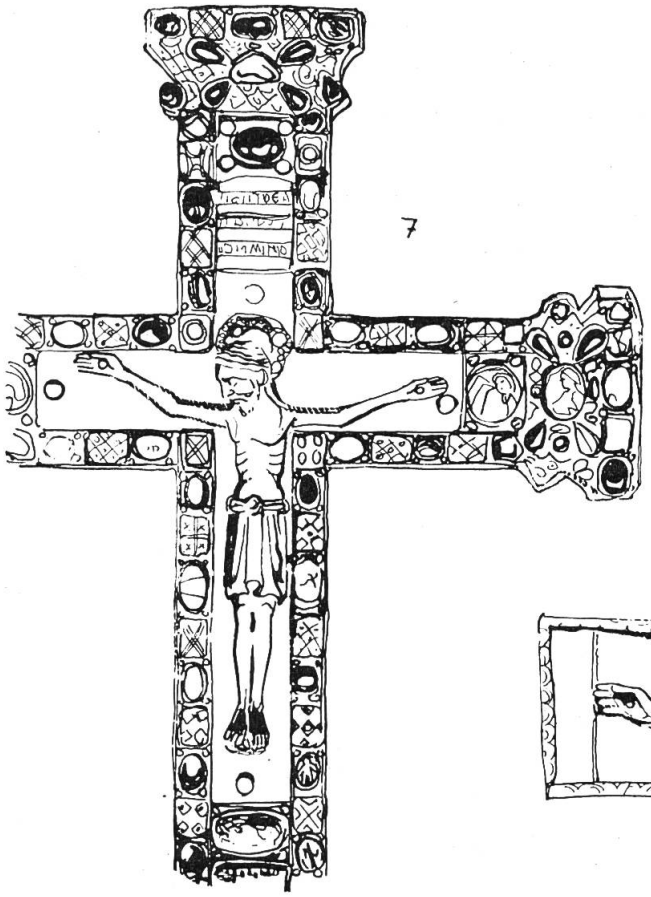
3

5



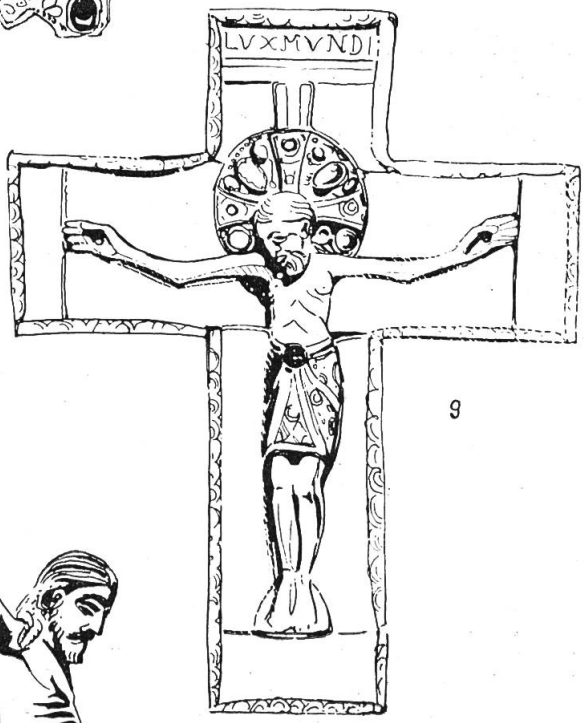
6

4

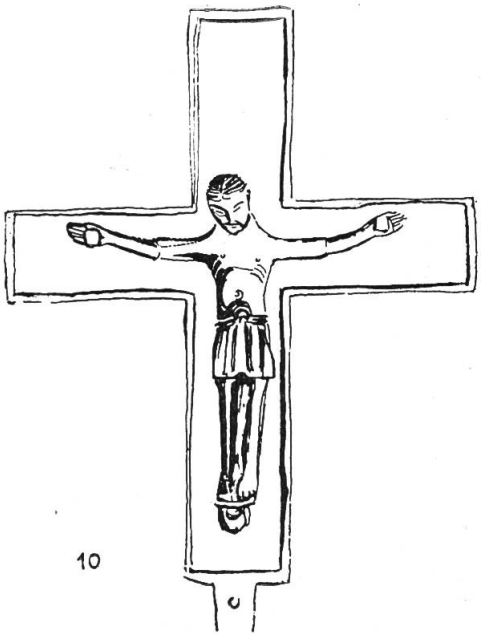


7

8

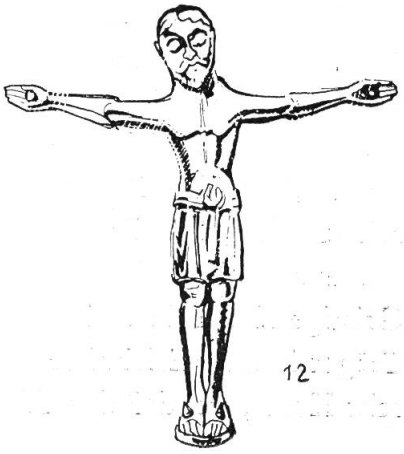


9



10

11



12

ringen Qualität, weil Material und Beschaffenheit dem Kreuz aus dem Lüsseltal sehr ähnlich sind: vergoldetes Kupferkreuz, Evangelistensymbole, Agnus Dei auf der Kreuzesmitte hinten, gegossener Korpus mit vorgewölbtem Leib und senkrecht gefaltetem Lendenschurz. — Die Figur Christi ist aber ein so barbarischer Guß, daß das Erschwiler Kreuz daneben direkt als Meisterwerk erscheint.

Die bis jetzt genannten Beispiele gehören dem 10. und 11. Jahrhundert an. Nachfolgend seien noch zwei kleine Kruzifixe angeführt, die ins 12. Jahrhundert datiert werden.

Da ist einmal der *Broncekorpus aus Köln* [20] aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts. Noch hat sich daran — gegenüber dem zu ergründenden Werk von Erschwil — wenig verändert: der gleiche Kopftypus, die nämliche Feingliedrigkeit, der Rumpf hinten abgeflacht. Nun aber ist ein stärkeres plastisches Empfinden spürbar. Die Haare werden voller, die Lider schwer und geschlossen; der Leib ist herausgewölbt in den Raum; kein Knicken mehr in den Knien, sondern ein Vorwölben in einem Bogen vom Hals bis zu den Knöcheln. Gegenüber diesem Fluß der Formen wirkt unser Korpus direkt spröd und kristallen hart.

Als letztes Vergleichsbeispiel sei noch ein Werk der gleichen Qualitätsstufe erwähnt: das *romanische Kruzifix von Disentis* [21] aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Auch es ist ein vergoldeter Bronceguß, etwas kleiner gebildet und gedrungener als der Erschwiler Korpus, «ein Werk von klarer plastischer Gliederung und stillem Ernst» [22]. Die stärker fühlbare Körperlichkeit, die festeren Gelenke und die weichere Modellierung des Kopfes distanzieren es aber zeitlich von der Christusfigur im Lüsseltal.

*

Der Zeitraum von etwa 150 Jahren (970—1120), den wir mit den erwähnten Goldschmiedewerken durchwandert haben, dürfte genügen, um klar zu machen, daß unser Erschwiler Kreuz in diese Epoche hineingehört. Es sind angesichts der durchgehenden Typisierung der Figur — vor allem der erhabensten, der Christusfigur am Kreuz — nur kleine Nuancen, die es zu unterscheiden gilt. Auch der ernste, strenge Gesichtsausdruck, der aber nie in Schmerz oder Verklärung übergleitet, ist ein gemeinsames Merkmal. Anfang und Ende dieser Zeitspanne berühren sich scheinbar in ihren Tendenzen, und doch vollzieht sich ein steter Wandel des Formwillens. Es ist für die ottonische Goldschmiedekunst bezeichnend, daß sie die körperlich-plastische Erscheinung erstrebt, jedoch nie überzeugend erreichen kann. Der Körper bleibt allgemein noch in der Fläche haften. Geistige Kräfte durchdringen ständig die Wirklichkeitsform und wandeln sie zum Träger innerer Erlebnisse um. In diesem Sinne ist sie abstrakt wie die byzantinische Kunst, nur daß dort Abstraktion Loslösung des Dargestellten vom irdischen

Zusammenhang bedeutet. Der Einfluß oströmischer Kunst mag gerade um die Jahrtausendwende sehr stark gewesen sein. Es haftete ihr damals noch ein starkes plastisches Empfinden an, als Nachwirkung antiker Tradition, sodaß sie auch damit — nicht nur in der raffinierten Technik, in der subtilen Nuancierung — die deutsche Goldschmiedekunst bereicherte. Im 12. Jahrhundert beginnt aber bei dieser erst der Prozeß der körperlich-plastischen Modellierung. Sie erreicht aber nicht mehr die Klarheit und Größe der Kunst um die Jahrtausendwende.

Aus unserer Vergleichsreihe geht hervor, daß keines der erwähnten Monumente als Schwesterwerk zu unserem Kreuze angesehen werden kann und daß man spontan auch keine gemeinsame Schule vermuten möchte. Der Bestand erhaltener Goldschmiedearbeiten aus dieser frühen Zeit ist allerdings sehr zufällig und erlaubt es nicht, kunstgeographische Rückschlüsse zu ziehen. Die wenigen Höchstleistungen überdauerten die Zeiten besser als die vielen geringeren und einfacheren Werke. Und diese sind zudem in der Literatur kaum erwähnt. Wohl mögen da und dort noch ähnliche provinzielle Arbeiten erhalten sein, doch sind sie dem Verfasser nicht bekannt. Doppelte Vorsicht ist geboten bei Vergleichen mit überragenden Werken aus höfischen Werkstätten, auch wenn sie viel Gemeinsames in feinerer Nuancierung aufweisen. Häufig sind es fremde, an deutsche Höfe berufene Meister, die Großes und oft Einmaliges schufen. Das Zweitrangige kommt verspätet und wandelt das Neue in seine einfachere Formensprache um. Andere Unsicherheiten für die zeitliche Bestimmung liegen an der teilweise noch schwankenden oder unrichtigen Datierung verwandter Werke [23].

Bevor wir jedoch, einzig auf Grund stilistischer Vergleiche eine Datierung und Würdigung des Erschwiler Altarkreuzes wagen, müssen wir noch weitere Kriterien heranziehen.

Einige Hinweise kann uns die Form des Kreuzes geben. Es ist eine crux oblonga mit gleich breiten Balken, ohne erweiterte Endstücke — also die typisch romanische Kreuzform [24]. *Vor* dieser Zeit werden die Balkenenden meist schaufelartig verbreitert, später weisen die Abschlußstücke Scheiben-, Dreipaß-, Rauten- und Lilienformen auf. Das erwähnte Bernwardskreuz besitzt noch die rechteckige Verbreiterung am Balkenhaupt für die Kreuzinschrift, während das Kreuz auf der Hildesheimer Broncetüre ringsum seltsam gezackte Ränder zeigt. Sehr breite Kreuzflächen ohne Endstücke erkennt man auf beiden lombardischen Kreuzen. Bei kostbaren Stücken mit Einlegearbeiten (Mathildenkreuz) sind die Balkenenden ausgeweitet und besonders reich geschmückt. Die einfache Kreuzform der Erschwiler Arbeit bedeutet also auch: Schlichtheit des bescheideneren Kunstwerkes.

Die Evangelistensymbole an den vier Ecken der Kreuze sind im Mittelalter überaus häufig. Sie werden allerdings meist auf der Rückseite angebracht

(Mathildenkreuz, Vortragskreuz Cademario). Ihre Anordnung kann wechseln, doch ist der Adler, das Attribut des Evangelisten Johannes, fast immer oben.

Den Spruch auf der Rückfläche des Erschwiler Altarkreuzes haben wir bisher nur noch auf einem Stück gefunden: auf einem angebl. Brustkreuz Karls des Großen, um 800 [25]. Ähnliche Inschriften, die ebenso beginnen (Ecce crucem Domini . . .), trifft man dagegen nicht selten. Die Schriftzeichen endlich können die Datierung ebenfalls nicht weiter einengen. Die gemischte Mujuskelschrift mit Anklängen an die karolingische Unziale (E, G), ist sehr langlebig und kommt neben vielen andern in der Zeit vom 9. bis 12. Jahrhundert vor [26].

Nach Berücksichtigung all dieser Faktoren, die bei einer Datierung mitspielen, dürfen wir es wagen, das beschriebene Altarkreuz zeitlich und geographisch einzuordnen. Es sprechen viele Gründe dafür, daß der Kruzifixus *in einer mitteldeutschen Werkstatt entstanden ist, nicht als einzelne Schöpfung, sondern als wiederholter Guß, zu welchem ein geringerer Meister das Kreuz mit den Vergoldungen schuf.* Die Inschrift auf der Rückseite dürfte im Auftrag des Stifters für den Gebrauch in einem Kloster angefertigt worden sein. Die Ansetzung der Entstehungszeit in die *Mitte des 11. Jahrhunderts* ist nach stilistischen Vergleichen und bei Einrechnung einer provinziellen Verspätung am wahrscheinlichsten.

Dies ist die Zeit der großen Kaiser Konrad II. (der Burgund mit dem Reiche wieder vereinigte) und Heinrich III. (welcher der clunyazensischen Kirchenreform zum Durchbruch verhalf).

Das religiöse Leben nahm damals einen großen Aufschwung und wandelte seine Formen. Kirchen und Klöster befruchteten alle Gebiete der Kunst und wiesen ihr ständig neue Aufgaben zu.

*

Ein Wort muß noch der ursprünglichen Zweckbestimmung und dem Schicksal des Erschwiler Kreuzes gelten. Es wurde im Titel als «Altarkreuz» angesprochen. Das ist nicht unbegründet.

Das Altarkreuz im heutigen Sinne kennt man just seit dem 11. Jahrhundert [27]. Vorher war es unzulässig, ein Kreuz auf den Altar zu stellen. Es wurde im Chore aufgehängt oder auf einem hohen Ständer neben oder hinter der Mensa aufgestellt. (Liturgisches Ausstattungsstück des Altars ist das Kreuz aber erst seit dem 16. Jahrhundert). Seit dem 11. Jahrhundert wird das Kreuz mehr und mehr mit einem Kruzifixus versehen, als Hinweis auf das eucharistische Opfer [28]. Kreuze aus Messing, Bronce oder Kupfer wurden stets versilbert oder vergoldet. Da die Inventarien der Sakristeien die Gegenstände von geringerem Wert meistens nicht aufführen, ist es im einzelnen schwer zu bestimmen, ob die «cruces» eigentliche

Altarkreuze waren oder ob sie den Charakter von Reliquien- oder Prozessionskreuzen, von Pazifikalien oder gar von bloßen Sckmuckstücken besaßen[29].

Nach seiner Beschaffenheit und nach den Schlagspuren oben auf dem Vertikalbalken ist anzunehmen, daß es verschiedenen Zwecken diente und sowohl auf einen Ständer für den Altar, als auch auf eine Tragstange gepflanzt werden konnte. Der Bruch oberhalb der Füße dürfte beim Gebrauch als Vortragskreuz entstanden sein, wo es brüsken Bewegungen ausgesetzt war. Doch läßt die abgegriffene und abgescheuerte Stelle am Fuß des Kreuzes darauf schließen, daß es lange Zeit als Altarkreuz benutzt wurde.

Als es vor hundert Jahren, alt und unansehnlich, dazu bestimmt wurde, auf dem Kirchendach von Erschwil die Unwetter zu bannen, heftete man den unschönen Stachel an, damit das «Wetterkreuz» an einem Rafen befestigt werden konnte. Damals war es auch mit Menning bestrichen und mit falschem Golde neu gefaßt worden. Diese Überarbeitung ist bis auf wenige Spuren wieder verschwunden, und heute hat man die ehrwürdige Patina mit Recht belassen. Es ist ein uralates Heiligtum, und die Spuren dieses Alters sollen ruhig sichtbar sein.

Wann und wie das Kreuz nach Erschwil gekommen ist, wird kaum je zu ergründen sein. Die Gemeinde besaß im 11. Jahrhundert schon eine Pfarrei, die einzige des Lüsseltals. Doch scheint es kaum wahrscheinlich, daß das Kreuz für dieses Kirchlein geschaffen oder bald darauf demselben geschenkt worden ist. Viel eher möchte man vermuten — und der Spruch auf der Rückseite erhärtet diese Annahme — das ehrwürdige Altarkreuz sei für ein Kloster verfertigt worden und irgendwie, am wahrscheinlichsten über Hirsau, in das im Jahre 1085 gegründete Tochterkloster Beinwil gelangt. Hier, im abgelegenen Lüsseltal mag es das wechselvolle Schicksal des so wenig begünstigten Klösterleins überstanden haben und von einem Conventualen einmal nach Erschwil gebracht worden sein. — Doch, das sind Vermutungen!

*

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß das Erschwiler Altarkreuz, wenn es auch keiner höfischen Werkstatt entstammt, doch ein namhaftes Kunstwerk von stiller, ernster Hoheit ist. Mit seinem Alter von 900 Jahren zählt es zu den ältesten Altarkreuzen und zu den ersten mit einer plastischen Figur versehenen Kreuzen überhaupt. Diese so seltenen Goldschmiedearbeiten sind ehrwürdige Zeugen einer Zeit ernsten Frommseins und unbegrenzter Opferfreudigkeit. «Die Religion war der Boden, auf dem sie entstanden; tiefinnerliche Begeisterung für die Mehrung der Ehre Gottes und die Verherrlichung seiner Heiligen war soweit seitens derjenigen, die durch ihre reichen Spenden ihre Herstellung ermöglichten, wie seitens der Meister, deren kunstfertige Hände sie schufen, der

letzte Grund für ihr Dasein, ihre Verwendung beim Gottesdienst der letzte und höchste Zweck, für den sie angefertigt wurden. Sie sind aus dem Kultus und seinen Bedürfnissen herausgewachsen.» [30]

Der Kirchgemeinde von Erschwil und ihrem getreuen Seelsorger gebührt darum der Dank der Gläubigen und der Kunstfreunde, daß sie das unscheinbare — aber unschätzbare — Kleinod pietätvoll aufgehoben und es dem Gottesdienst wieder zugeführt haben.

Anmerkungen zum «Altarkreuz von Erschwil»

[1] Für wertvolle Hinweise danke ich den Herren Hw. Dr. Bannwart, bischöfl. Sekretär, Hw. P. Bonaventura, dem Pfarrer von Erschwil, Herrn Prof. Reinhardt, Konservator des Hist. Museums Basel und meinen Freunden Dr. E. Baumann, Rodersdorf und Dr. A. Reinle, Luzern. [2] Die ursprüngliche Länge kann ziemlich genau ermittelt werden durch Ergänzung des vierten Eckstückes an der Vorderseite, denn am Rand der Schnittfläche ist gerade noch die Abgrenzung der Vergoldung sichtbar. [3] Sie bezieht einige Buchstaben aus der karolingischen Unzialschrift. [4] Diese Feuervergoldung, früher für Metalle ausschliesslich angewandt, ist heute wegen der gefährlichen Quecksilberdämpfe verboten. Im Amalgamierungsprozess wurde das Gold in Quecksilber zu einer Paste aufgelöst und konnte mit dem Pinsel leicht aufgetragen werden. Durch Erhitzen verdampfte das Quecksilber, das Gold aber blieb fest haftend zurück. [5] Bei «adverse» ist die Endung natürlich zu «ae» zu ergänzen (Nom. Plur. f.) [6] Die grosse Bedeutung, die das Ordensbrevier diesem Texte beimisst — indem es ihn sechsmal aufführt — gibt wohl einen Hinweis auf die ursprüngliche Bestimmung des Kreuzes: es dürfte weit eher für ein Kloster als für eine Laienkirche geschaffen worden sein. [7] Doch ist auch die Fusstütze einmal herabgesetzt worden, sodass der Korpus eine andere Stellung zum Kreuz erhielt. [8] Eine Entfernung dieses unschönen und störenden Flickes ist aber nicht ratsam, da er sich im Laufe der Zeit völlig mit dem andern Metall verbunden hat. [9] Vgl. R. Hamann, Geschichte der Kunst. Berlin 1930, Abb. 239. [10] Vgl. R. F. Burckhardt, Kunstdenkmäler Basel-Stadt II, Bd. 4 der Kunstdenkmäler der Schweiz. Basel 1933, Abb. 9—17. [11] Vgl. dazu den Berner Ausstellungs-Katalog zur «Kunst des frühen Mittelalters» 1949, Tfl. 17 und Text zu Nr. 115 mit Literaturangabe. [12] Vgl. J. Braun, Meisterwerke der Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit. München 1922, Abb. 24. [13] Vgl. A. Goldschmidt, Die deutschen Broncetüren des frühen Mittelalters. Berlin 1926. Hildesheimer Tafeln 14, 17, 22a, usw. [14] Vgl. M. Burg, Ottonische Plastik. Bonn und Leipzig 1922, Abb. 48. Einige Autoren sehen das Bernwardskreuz allerdings als lothringische Arbeit an und weisen es einer Giesserschule von Metz zu. [15] Vgl. J. Braun, a. a. O. Abb. 15. [16] Vgl. M. Burg, a. a. O. Abb. 72 und 73. [17] Dieselbe a. a. O. p. 107. [18] Vgl. den Zürcher Ausstellungskatalog der «Kunstschätze der Lombardei» 1948. Nr. 79 und Bilderteil Abb. 33. [19] Photographiert von Theo Seeger, Basel. Neg. Nr. 5051 und 5052. [20] Vgl. M. Burg a. a. O. Abb. 74. [21] Vgl. E. Poeschel, Kunstdenkmäler Graubünden V, Bd. 14 der «Kunstdenkmäler der Schweiz», Basel 1943. Abb 61. [22] Derselbe, Kunstdenkmäler Graubünden I, p. 56. [23] Die Berner Ausstellung von Kunstwerken des frühen Mittelalters hat die Wünschbarkeit einer sorgfältigeren Chronologie besonders deutlich gezeigt. [24] Vgl. J. Braun, Das christliche Altargerät, München 1932, p. 466 ff. [25] Vgl. F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande. Bd. 2. Freiburg im Breisgau 1894, Nr. 482. [26] Von unsern Vergleichsbeispielen zeigen die Umschriften der Evangelisten-Symbole auf dem Einband des Perikopenbuches Heinrich II. die gleichen Buchstaben. [27] Vgl. Anmerkung 24! [28] Frühe Beispiele sind: das Bernwardskreuz, das Mathildenkreuz, das Giselakreuz — und das Erschwiler Kreuz. [29] Zum Altarkreuz, sofern es auf der Mensa stand, gehörte ein Ständer, der mit ihm untrennbar verbunden oder nur lose befestigt war. Im zweiten Falle wurde das Kreuz mit einer Tülle auf einen Stachel gepflanzt, häufiger aber mit einem Zapfen in einem Schlitz des Untersatzes. Auch das Erschwiler Kreuz muss so beschaffen gewesen sein — keineswegs besass es eine Tülle an diesem schmalen Balken! [30] J. Braun, Meisterwerke, a. a. O. p. 1.