

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	33 (1976)
<b>Heft:</b>	4
<b>Artikel:</b>	Der romanische Kruzifixus von Münster im Goms
<b>Autor:</b>	Ruppen, Walter
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-166568">https://doi.org/10.5169/seals-166568</a>

### 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:** 15.01.2026

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

# Der romanische Kruzifixus von Münster im Goms

von WALTER RUPPEN

In der Pfarrkirche von Münster im Goms (Wallis) ist durch glückliche Fügung ein romanischer Messingkruzifixus erhalten geblieben, der von der Forschung bislang nicht beachtet worden ist. Der an einem Vortragekreuz des frühen 17. Jahrhunderts befestigte Korpus wird im Pfarreimuseum des Dorfes aufbewahrt; er ist 15 cm hoch.

Kopf und Gliedmaßen sind kompakt gegossen; der Rumpf ist hohl. Die nur sehr wenig geneigte Suppedaneumplatte ist samt Hals und Öse mitgegossen. Christus steht mit fast parallel gestellten ungenagelten Füßen auf dem Suppedaneum (Abb. 1). Der Körper wirkt frontal symmetrisch, doch ist das Haupt sanft geneigt und die

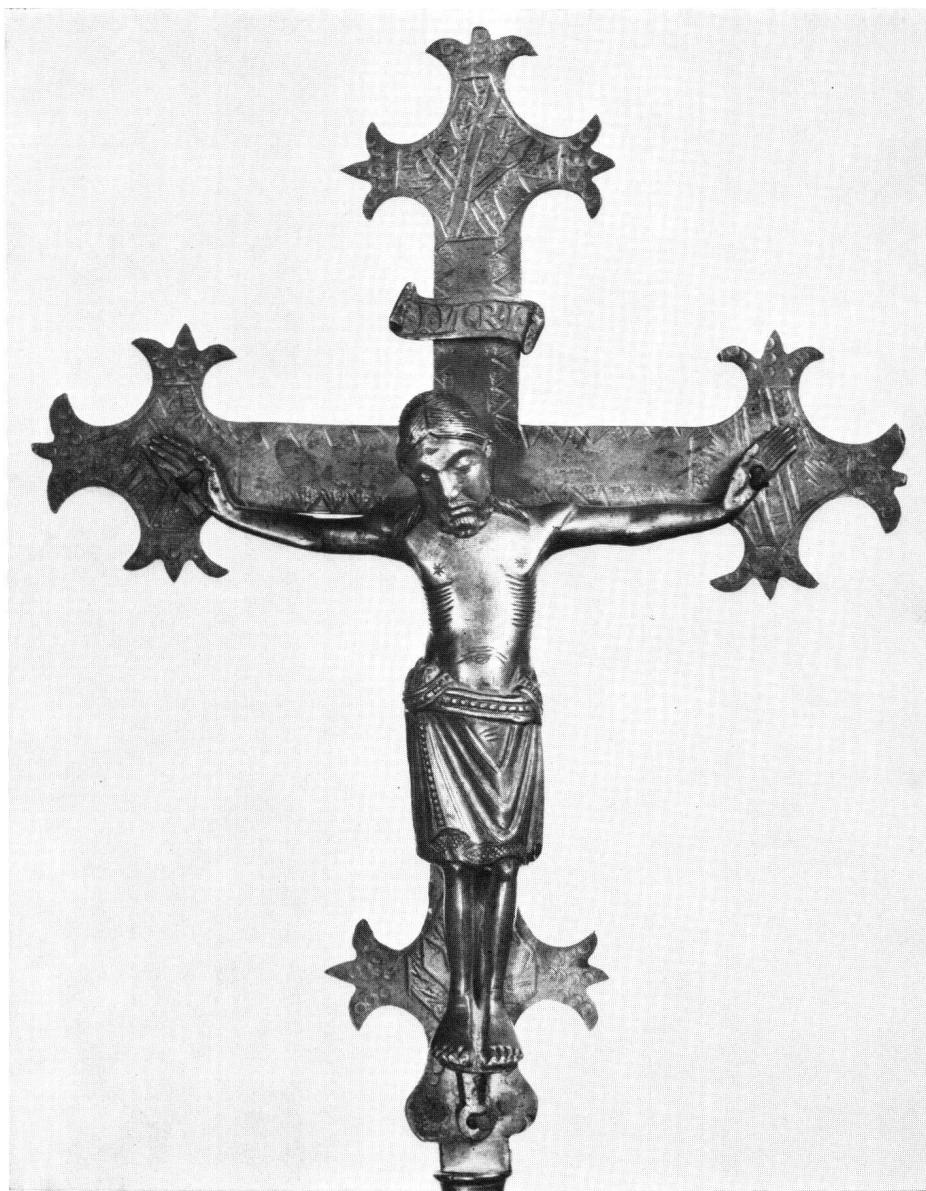


Abb. 1 Messingkruzifix von Münster. Frontalansicht

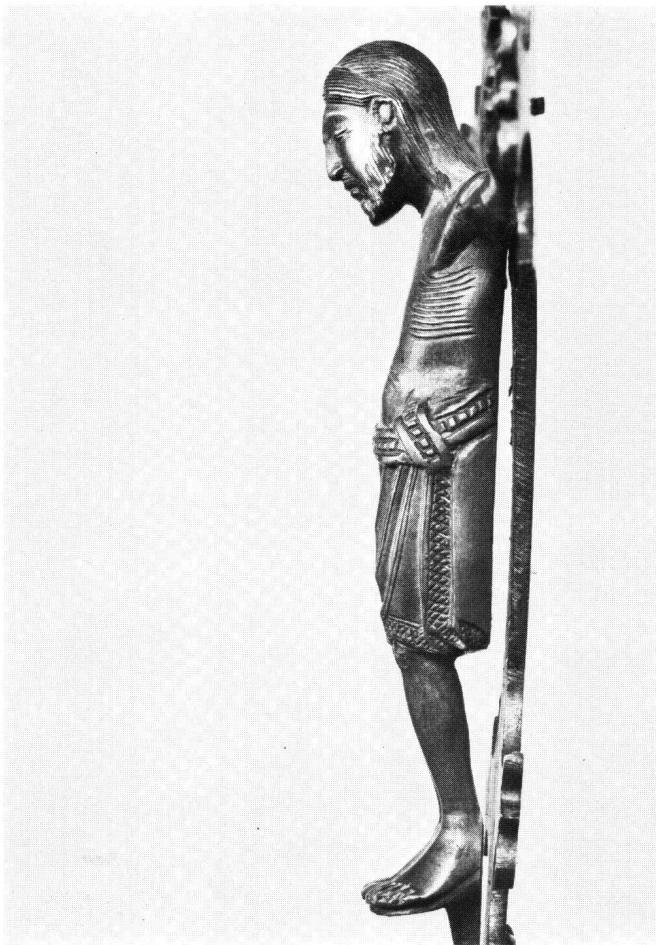


Abb. 2 Messingkruzifix von Münster. Linksprofil



Abb. 3 Messingkruzifix von Münster. Rechtsprofil

wenig ausschwingende rechte Hüfte leicht angehoben. Während der linke Arm ganz waagrecht gehalten wird, knickt der rechte im Ellbogengelenk etwas ein. Die langen, genagelten Hände sind auffallend nach oben gewinkelt. Das breite Oval des Kopfes wird von stilisierten eingerollten Bartbüscheln in symmetrischer Anordnung gerahmt (Abb. 4–6). Das nur vorn gescheitelte Haupthaar fällt beidseits auf die Schultern herab. Die Brust mit den punzierten Warzen ist je als kleine halbrundliche Platte abgehoben, die sich über die Achselhöhle hin bis zum Oberarmrücken erstreckt. Die Rippen sind als gehäufte Kerben gegeben. Gebrochene Kerben über dem Nabel betonen die Rundung des vorstehenden Bauches. Das Perizonium wird von einem Zingulum (Abb. 7) gehalten, das an beiden Hüften geknüpft ist, an der rechten jedoch kräftiger, weshalb hier eine Tütenfalte hochgerafft wird; der kleinere Knoten an der linken Hüfte mutet bei Frontalansicht wie ein überlappendes Ende an. Die Knoten lassen sich logisch nur zu einem kleinen Teil entwirren. Die zwei Zingulumbahnen an der rechten Körperseite (Abb. 3) wird man als Hinweis auf eine kreuzweise Verschlaufung deuten müssen<sup>1</sup>. Über den linken Oberschen-

kel fallen drei spitze oder nur wenig gerundete Schüsselfalten herab. Während das Perizonium an der rechten Körperseite (Profil) von zusammengepreßten Winkelfalten gegliedert wird, erscheint es an der linken wie zufällig gerafft (Abb. 2). Ein Perlstab ziert das Zingulum, ein ähnlicher Astragal mit rechteckigen «Perlen» läuft ungesäumt über den Rücken der Tütenfalte. Unten und an der linken Körperseite wird das Perizonium von einer breiten gravierten Borte mit Rautenmuster gesäumt. Die Faltenkämme der Schüssel- und Winkelfalten werden mehr oder weniger deutlich von gravierten Linien eingefaßt.

Wir sprachen im Rahmen der grob umreißenden Beschreibung von *fast* parallel gestellten Füßen. Blickt man genauer hin, so beobachtet man einen leichten seitlichen Ausfall des linken Knie. Das linke Bein wird zum Spielbein, das sich mit der gegenüberliegenden ausschwingenden Hüfte im Sinne des klassischen Kontrapostes verbindet. Das «Spielbein» ist zudem auch im Profil ausgestaltet, da sich hier die Winkelkämme der Schüsselfalten weiter nach vorne schieben als die in der Frontalansicht illusionistisch vordrängende Tütenfalte vor dem rechten Oberschenkel. Die waagrechten Arme mit den aufwärts



Abb. 4–6 Messingkruzifix von Münster. Kopf in halbem Rechtsprofil; Kopf in Frontalansicht; Kopf in halbem Linksprofil

gewinkelten Händen lassen den Eindruck des Hängens nicht aufkommen; sie wirken vielmehr tänzerisch zur Balance ausgebreitet, vor allem wenn das auf dem Messing spielende Licht sie geschmeidig rundet. Und der zurückhaltende «Kontrapost» schafft mit Hilfe der Tütenfalte bisweilen, ungeachtet der annähernd parallelen Stellung der Füße, sogar die Illusion des Schreitens.

Es sei gleich vorausgeschickt, daß wir in der Literatur bislang kein eigentliches Gegenstück zu unserem Kruzifix auffinden konnten. Das wirft ein Licht sowohl auf die Seltenheit, ja vielleicht Einzigartigkeit des Objektes als auch auf die Schwierigkeit des Unterfangens, das Bildwerk zeitlich und örtlich einzuordnen. In den Ortsarchiven<sup>2</sup> findet sich nicht der leiseste Hinweis; der Basler Heraldiker Emil Wick, der auf seinen Walliser Reisen 1874–1876 mit Wort und Stift ein überraschend vollständiges «Inventar» der bemerkenswerten Kunstwerke erstellt hat, erwähnt den romanischen Kruzifixus nicht. Daraus auf ein Noch-nicht-Vorhandensein oder gar auf eine spätere Entstehung des Kunstwerks schließen zu wollen, wäre unzulässig, da das Kruzifix zu jener Zeit sehr wohl verstaubt in einem Schrank der «oberen Sakristei» oder im Dachraum der Sakristei gelegen haben kann.

Wir stellen dem Münstiger Korpus erst einige Kruzifixe aus dem Zeitraum 890–1200 gegenüber.

Unser Kruzifixus – es handelt sich mit größter Wahrscheinlichkeit um einen künstlerischen Importgegenstand – steht inmitten der romanischen Kruzifixe der Schweiz beinahe isoliert da<sup>3</sup>. Bei den byzantinischen Elfenbeinreliefs finden sich keinerlei Entsprechungen, weder im Körperfbau noch in der Anlage des Lendentuchs. Kaum mehr hat der Münstiger Korpus mit den Bronzekruzifixen aus



Abb. 7 Messingkruzifix von Münster. Lendentuch in halbem Rechtsprofil

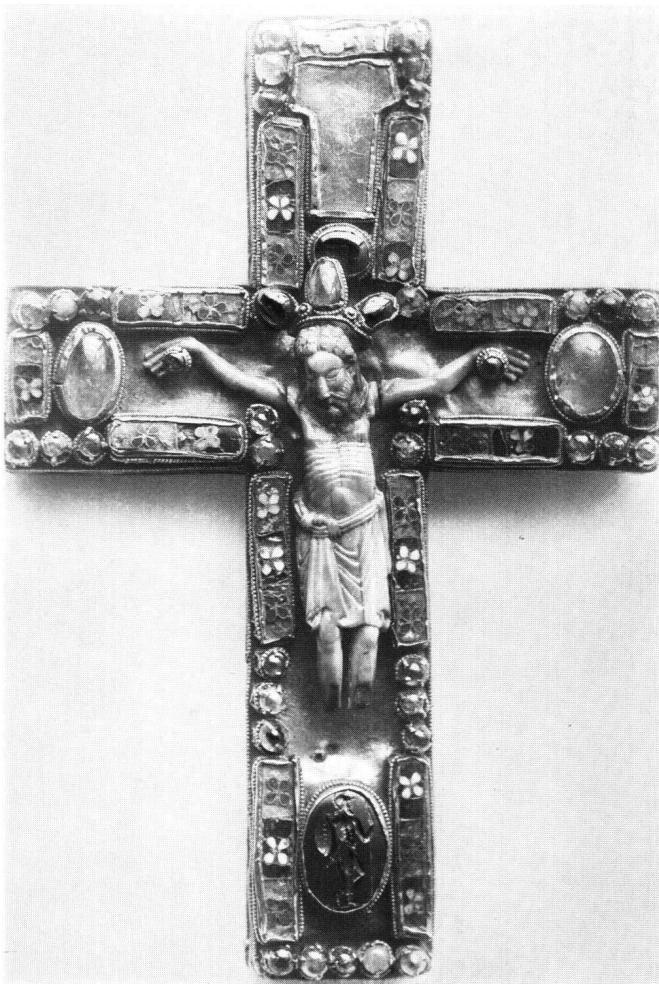


Abb. 8 Sogenanntes Egbert-Kruzifix. St. Servatius, Maastricht

dem schwäbischen Raum gemeinsam, die Georg Himmelheber dem Hirsauer Kreis zuordnet<sup>4</sup>. Einzig der hölzerne Reichenauer Kruzifixus in Oberzell<sup>5</sup>, den Himmelheber an den Anfang der Reihe stellt, zeigt eine etwa vergleichbare Biegung des Rumpfes bei parallelgestellten Beinen. Die Kruzifixe im Umkreis des Reiner von Huy<sup>6</sup> scheiden als engere Parallelen schon deswegen aus, weil ihr unsymmetrischer Überhang vor dem linken Knie bald zu einem eigentlichen Diagonaltypus mit runden Schüsselfalten wird, was auf die Illusion des plastisch gerundeten Körpers abzielt, während das Lendentuch des Münstiger Kruzifixus seine Faltenmotive kontrastreich in der «Bildebene» ausbreitet. Immerhin sind die Tütenfalte vor dem rechten Oberschenkel und das gürtelartige Zingulum mit Knoten an der rechten Hüfte sowie das Motiv der frontalen Winkelfalten bei den frühen Vertretern der Gruppe als leise Anklänge zu werten.

An der Maas findet sich heute denn auch jener Kruzifixus, der die zahlreichsten Entsprechungen in der Drapierung des Lendentuchs aufweist: das sogenannte Egbert-

Kruzifix in der St.-Servatius-Kirche in Maastricht (Abb. 8). Die Perizonien beider Kruzifixe gleichen sich in der hochgezogenen Tütenfalte mit rhomboider Öffnung vor dem rechten Oberschenkel, in den auf den linken Oberschenkel übergreifenden (!) Winkelfalten – häufiger sind schmälere Winkelfalten zwischen den Oberschenkeln – und sogar in den Winkelfalten an der rechten Körperseite (Profil). So sehr diese Entsprechungen bei der Seltenheit vergleichbarer Perizonien ins Gewicht fallen, seien anderseits auch die Unterschiede nicht verschwiegen: beim Egbert-Kruzifix der illusionistisch schlaff herabhängende Gürtel, eine ganz andere Knüpfung über der Tütenfalte, wohl zu deuten als hochgeraffte und dann angepreßte Tuchpartie, beim Münstiger Kruzifix, nach der Form des Knopfs zu schließen, dagegen eher als Teil eines verschlauften hängenden Zipfels; beim Egbert-Kruzifix ferner die gedrückte Tütenfalte mit Überhang an der



Abb. 9 Kreuzchen aus Zedernholz. Halberstädter Domschatz



Abb. 10 Bronzekruzifixus. Schnütgen-Museum, Köln

linken Körperseite, in der Frontalansicht des Münstiger Kruzifixes vielleicht noch als verkümmerte Illusion erkennbar.

Da man beim Egbert-Kruzifix auch schon triersche Herkunft in Erwägung gezogen hat<sup>7</sup>, rückt damit ebenfalls das Moselgebiet ins Blickfeld. In der Anlage des Perizoniums verwandt mit dem Egbert-Kruzifix und daher auch mit dem Münstiger Korpus ist das wohl kölische Zedernholzkreuzchen (vor 1065) im Halberstädter Domschatz<sup>8</sup> (Abb. 9). An dieses letztere reiht sich, nun freilich mit dem bedeutsamen Unterschied, daß die Winkelfalten zwischen (!) den Oberschenkeln liegen, ein Kruzifix (Abb. 10) im Schnütgen-Museum in Köln<sup>9</sup>, für das eine Entstehung im Niedersächsischen (Hildesheim?) um 1230 angenommen wird. Auffallenderweise zeigt dieser Korpus den Ausfall des Spielbeins auch in der Stellung des Fußes.

Weist die Drapierung des Lendentuchs in den Raum von Maas, Mosel und Niederrhein – einzelne Motive wie die Tüten- sowie die Winkelfalten vorn und an der rechten Flanke zeigt ja auch der Kölner Gero-Kruzifixus –, so findet sich für die Biegung des Oberkörpers bei gerade gestellten Beinen die engste Parallelie am Oberrhein. Vom hölzernen Reichenauer Kruzifixus und vom kupfervergol-

deten Korpus in Altdorf war in diesem Zusammenhang bereits die Rede. Der Kruzifixus in Codex 339 der St.-Galler Stiftsbibliothek (Abb. 11) zeigt diese Biegung des Rumpfes noch augenfälliger und gleicht dem Münstiger Korpus ferner in der allerdings verbreiteten Formgebung der Brust sowie andeutungsweise in dem selteneren Motiv der nach oben gebogenen Hände.

Im 10. und 11. Jahrhundert war der kulturelle Austausch dem Rhein entlang rege. Es sei nur an den Egbert-Psalter oder an den Codex Egberti (!) erinnert. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang, daß R. Wesenberg das Kreuzigungsrelief der Kölner Domtür auf Miniaturen des St.-Galler Skriptoriums, u. a. auch auf die oben genannte in Codex 339, zurückführt<sup>10</sup>. Die oberrheinischen Motive vor allem in bezug auf die Stellung des Gekreuzigten brauchen daher nicht gegen eine Entstehung des Münstiger Korpus in den erwähnten nördlichen Kunstlandschaften zu sprechen.

Auf den Norden deuten nämlich noch weitere Motive. So läßt sich das Perlstab-Zingulum unter anderem an einer um 1100 in Belgien oder in den Rheinlanden entstandenen Kreuzabnahme<sup>11</sup> und bei zwei Bildwerken belgischer Herkunft nachweisen, beim Kruzifix der

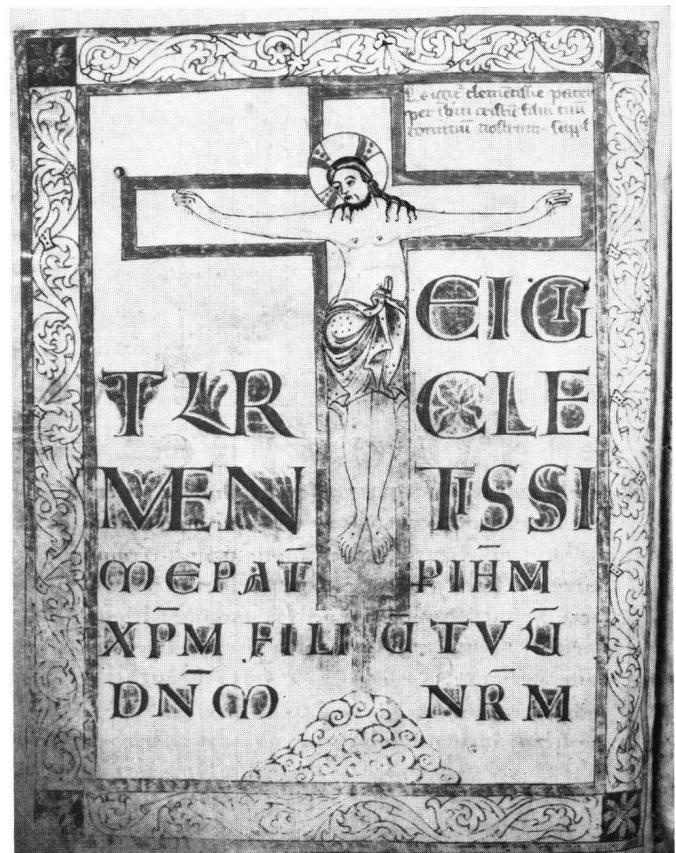


Abb. 11 Kreuzigung. Codex 339. Stiftsbibliothek, St. Gallen

Sammlung M. Vermeylen in Lüttich (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts) und auf einem Buchdeckel im Darmstädtschen Landesmuseum<sup>12</sup> (Mitte des 12. Jahrhunderts). Überhaupt scheint der Perlstab-Dekor im 11. wie im 12. Jahrhundert in den nördlichen Kunstschaften beliebt gewesen zu sein. Aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang die offensichtlich vom Kölner Skriptorium abhängigen Buchdeckel in der Sammlung Lady Ju-les Wernher (London) aus dem 10. oder 11. Jahrhundert und die verwandten Buchdeckel im Essener Münsterschatz<sup>13</sup>. Es sei ferner an die nach 1155 entstandenen Karyatiden-Engel mit Perlstabgürtel am sogenannten Cappenerger Barbarossakopf erinnert, für die Erich Steingräber niederrheinische Herkunft (Aachen?) in Erwägung zieht<sup>14</sup>.

Aufgerichtete oder nach oben gewinkelte Hände, freilich nie so ausgeprägt wie bei unserem Kruzifix, besitzen zum Beispiel das Bronzekruzifix aus Willebadessen (um 1200) im Erzbischöflichen Diözesan-Museum von Paderborn, das entfernt noch in der Nachfolge des Reiner von Huy steht<sup>15</sup>, oder ein kölnisches Reliquiar aus dem späten 12. Jahrhundert im Victoria-und-Albert-Museum (London)<sup>16</sup>. Die bisweilen jäh nach unten gewinkelten Hände auf Kreuzigungsdarstellungen des Kölner Skriptoriums nehmen sich wie Kontrastvariationen zu unserem Kruzifix aus<sup>17</sup>.

Wägt man diese ikonographischen Hinweise gegeneinander ab, so rücken doch vor allem die nördlichen Kunstschaften ins Blickfeld, wir meinen das Maas-, Mosel- und Niederrheingebiet. Unser Korpus dürfte aus einer Werkstatt dieses Raumes stammen, der zur Zeit der Romanik auf dem Gebiet des Metallgusses ja führend war. (Man vergleiche indessen Anmerkung 28.)

Für die zeitliche Einordnung ziehen wir daher zum Vergleich vornehmlich wiederum Kunstwerke aus diesen Regionen heran. Wie wir dargelegt haben, muß die ottonisch-salische Kunst dem Meister unseres Kruzifixes Vorbilder für Körperbau und Drapierung geliefert haben. Die sehr kontrastreiche Faltengebung mit Tüten- und Winkel-falten entsprach durchaus jener auf Expressivität ausgerichteten Epoche<sup>18</sup>. Erst mit der im dritten Viertel des 11. Jahrhunderts einsetzenden Tendenz zu vereinheitlichender Stilisierung wird, vielleicht unter dem Einfluß der «Essen-Werdener Schule<sup>19</sup>», ein neues symmetrisches Drapierungsschema des Lendentuchs beherrschend neben diejenigen der byzantinischen Elfenbeine treten<sup>20</sup>. Ottomisch muten ferner die gebärdereichen langen Hände, der vortretende Bauch und das lebendige große Haupt an.

Einer genaueren Stilanalyse hält eine Datierung ins 11. Jahrhundert<sup>21</sup> indessen nicht stand. Die Drapierung des Münstiger Korpus wirkt einmal formelhafter als ottonische; es sei nur an die dynamisch-exzentrische Gestalt des Perizoniums am silbernen Bernward-Kreuz erinnert. Ein expressiver Zug ist ebenfalls den Gesichtsprofilen des 11. Jahrhunderts eigen. (Es muß nicht gerade das

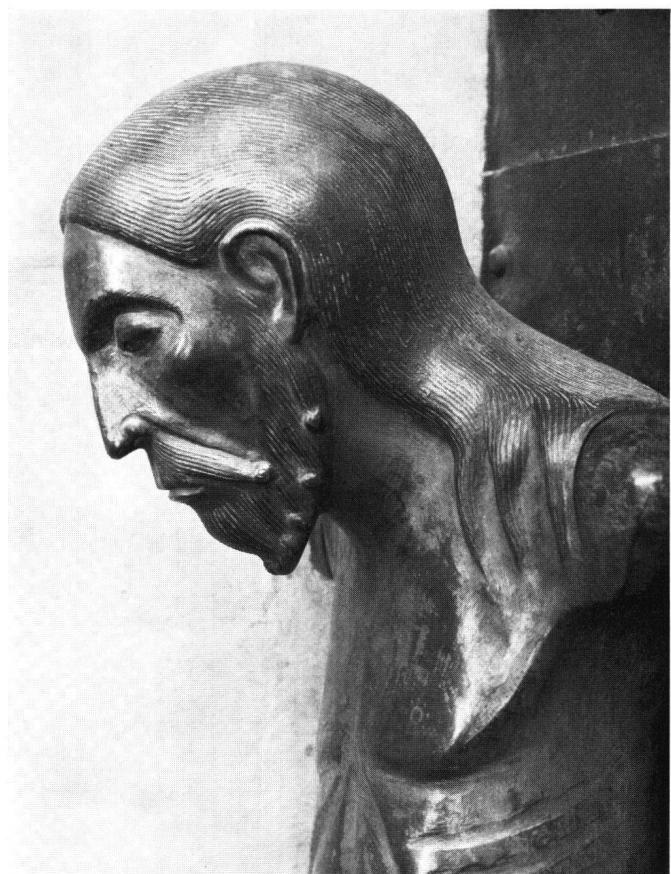


Abb. 12 Bronzekruzifix im Mindener Dom. Kopf

«Maya»-Profil mancher Figuren an den Kölner Domtüren sein.) Das Kinn tritt meist energisch vor. Und wo das Profil demjenigen des Münstiger Korpus gleicht, wie zum Beispiel beim Kopf des Kruzifix im Mindener Dom (Abb. 12), unterscheidet sich das frühromanische Werk durch heftige Akzente. Man beachte am Mindener Kruzifix den vortretenden Backenknochen und den straff herabgezogenen Schnurrbart. Das Profil des Münstiger Korpus wirkt demgegenüber verfeinert mit einem Anflug müder Glätte. Ein weiteres häufiges Merkmal der Kruzifixe des 11. Jahrhunderts, das sich formal sehr wohl dem ausdruckskräftigen, herben Profil einfügt, sind die kugeligen Augen (Abb. 13), seien diese nun geschlossen oder durch die Malerei als offen gekennzeichnet. Bei anderen Bildwerken des 11. Jahrhunderts wiederum sind die Augen doppelt gerahmt<sup>22</sup> oder durch weite Bohrung aufgerissen<sup>23</sup>, was die Bedeutung der Augen nicht weniger hervorhebt. Am Münstiger Kruzifix haben die geschlossenen Augen diese pralle Fülle verloren; sie sind im Vergleich zu den frühromanischen, bildhaft gesprochen, erloschen. Ähnlich verhält es sich mit dem vortretenden Bauch. Während dieser bei den Kruzifixen der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts organisch-expressiv vorquillt – und gleicherweise die Brustpartie –, ist das Motiv am Mün-

stiger Kruzifix nur mehr angedeutet. Trotz den zahlreichen abstrakten Motiven strebt unser Kruzifix aber auch nicht die geometrische Kalligraphie der Linien an gerundeten Körperperformen an wie etwa die Sibyllen (?) und Propheten (?) am Grabmal des heiligen Liudger (um 1058) in Essen-Werden. Im restlichen 11. Jahrhundert mit seiner zunehmend verhärtenden Abstraktion findet das Kruzifix wegen seiner Lebendigkeit keinen Platz. Seine untersetzten Körperproportionen und das breite, große Haupt erinnern zudem eher an Skulpturen des 12. als des 11. Jahrhunderts, da letzteres schlank, ja überlängte Korpusfiguren bevorzugte.

Bei einer zeitlichen Einordnung des Stückes darf man doch wohl das klassische Motiv des Kontraposts nicht ganz außer acht lassen. R. Wesenberg äußerte sich zum Ringelheimer Holzkruzifix folgenderweise: «Hier nun sieht man das Bemühen um die Fühlbarmachung des Körperlichen im antikischen Sinne von Stand- und Spielbein, d. h. man kann nicht entscheiden, ob es ‹Bemühen› oder ‹Mißverständen› ist<sup>24</sup>.» Von «Mißverständen» kann bei unserem Kruzifix kaum die Rede sein, da der Kon-

trapost bis auf die Stellung der Schultern konsequent durchgeführt erscheint. Es müßte sich denn um eine zufällige Verbindung älterer Motive handeln, wie sich z. B. das Ausschwingen der Hüfte aus dem frühromanischen Motiv des gebogenen Rumpfes (siehe oben) ergeben konnte. Das 11. und das 12. Jahrhundert pflegten den Gekreuzigten in anderen Körperstellungen zu zeigen: symmetrisch gerade wie beim verbreiteten Typ der byzantinischen Elfenbeine; zur Seite gebogen mit dem «Bogenscheitel» an der Hüfte oder am Kniegelenk wie bei jenem anderen byzantinischen Typ, der den Kontrapost gleichsam in vertrackter Körperhaltung weiterpflegte<sup>25</sup>; seltener mit gebogenem Rumpf auf geraden, parallelgestellten Beinen. Da dürfte der schüchtern, aber richtig vorgetragene Kontrapost unseres Kruzifixes auf das «klassische» 13. Jahrhundert (voraus-)weisen. Mit der Neuheit des Kontrapostmotivs kontrastiert nun aber sonderbar das zähe Festhalten an frühromanischem Formengut. Rückgriffe des 12. Jahrhunderts auf das vorhergehende sind zwar bekannt. So übernimmt das von Ursmar Engelmann in das 2. Viertel des 12. Jahrhunderts datierte Holzkruzifix aus Reichenau-Oberzell eine ganze Reihe von Motiven von dem fremdartigen kupfervergoldeten Altarkruzifix in Buggensegel aus dem Ende des 11. Jahrhunderts<sup>26</sup>, und der um 1200 geschaffene Kruzifixus in der Pfarrkirche von Forstenried<sup>27</sup> verändert den Brustbeinsporn des Gisela-Kreuzes. Aber ein eigentliches «Revival» der ottonisch-salischen Kunst im ausgehenden 12. Jahrhundert ist uns nicht bekannt.

Ähnlich wie im Ikonographischen konnten wir auch im Stilistischen keine eigentlichen Parallelen aufzeigen. Dennoch möchten wir die Hypothese einer Entstehung des Kruzifixes im ausgehenden 12. Jahrhundert in Erwägung ziehen<sup>28</sup>. Die offenkundige Tendenz, abstrakte, ja formelhafte Motive mit Leben zu füllen, dürfte der damaligen Stilsituation entsprechen. Da auf solchen Stilschwellen Ende und Anfang sich verschränken, würde auch die müde, etwas ausdrucksarme Glätte im Profil des Antlitzes und im (Bogen-)Profil des Körpers hierher passen. Kunsthistorisch verdiente der spätromanische Korpus von Münster besondere Beachtung wegen der Verschmelzung ottonisch-salischer Motive mit dem klassischen Kontrapost zu einer Zeit, da es die abstrakten Formen mit neuem organischem Leben zu füllen galt. Diese außerordentliche Synthese wiese ihrerseits wiederum auf eine Entstehung des Kruzifixes in einer Kulturlandschaft, wo das Ottonisch-Salische zum angestammten Erbe gehörte, die Romanik tiefe Wurzeln geschlagen hatte und neueste Einflüsse, vielleicht aus dem nahen nordfranzösischen Raum, stark hereinströmten.

Wenn es uns auch nicht gelungen ist, das Objekt richtig ins «Kreuz» der suchenden Scheinwerfer zu fassen, so hoffen wir, in diesem Beitrag doch wenigstens die «crux» der Probleme aufgezeigt und das Kruzifix zur wissenschaftlichen Diskussion gestellt zu haben.



Abb. 13 Holzkruzifixus in der Abtei Liesborn. Kopf

## MATERIALUNTERSUCHUNG

durchgeführt vom Chemisch-physikalischen Laboratorium des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich

Meßstelle: Stirne rechts

Angabe in %: Antimon 0,05, Zinn 3,1, Silber 0,1, Blei 1,25, Zink 15,6, Nickel 0,02, Kobalt <0,003, Eisen 1,25, Kupfer Rest.

Die Meßfehler betragen etwa  $1/5$  bis  $1/10$  der gemessenen Werte.

Wir möchten an dieser Stelle den Herren Dr. B. Mühlethaler und A. Voûte für die in zuvorkommender Weise kostenlos ausgeführte Analyse danken.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Ein beim Knoten kreuzweise verschlungenes Zingulum besitzen das Altarkreuz (Ende 11. Jh.) in der St.-Laurentius- und St.-Margareten-Kapelle von Buggensegel (Kreis Überlingen) und in seiner Nachfolge das Holzkruzifix von Reichenau-Oberzell (URSMAR ENGELMANN, *Christus am Kreuz. Romanische Kruzifixe zwischen Bodensee und Donau*. Bemon o.J., Taf. 1 und 5).

<sup>2</sup> Die Pfarrei ist erstmals 1247 erwähnt, die Kirche 1235 (JEAN GREMAUD, *Documents relatifs à l'histoire du Valais I*. Lausanne 1875, S. 399 und 532).

<sup>3</sup> Einzig mit einem kupfervergoldeten Korpus im Historischen Museum Altdorf (Uri) verbinden ihn eine Reihe von Motiven: die Biegung des Oberkörpers, die das geneigte Haupt in den Bogen miteinbezieht; der Aufbau des Perizoniums aus Winkelfalten über dem linken Oberschenkel und Tütenfalten über dem rechten, die hier allerdings gehäuft auftreten und daher die Winkelfalten gegen die Flanke des linken Oberschenkels abdrängen – eine ganz ungewohnte Drapierung; der gürtelartige Reifen; der Perlstab. Verglichen mit dem Münstiger Kruzifixus wirkt das provinziellere Bildwerk von Altdorf freilich unartikuliert, was gleicherweise wie die eigenwillige und eher bewegte Drapierung für eine frühere Datierung sprechen dürfte. Den Hinweis auf den Altdorfer Kruzifixus verdanke ich Dr. L. Wüthrich, Zürich, der die Skulptur in ZAK, Band 27 (1970), Heft 3, S. 134 und 135, mit Abbildungen vorgestellt hat. – Umfassende Übersicht über die romanischen Holz- und Metallkruzifixe der Schweiz mit zahlreichen Neudatierungen bei ALFRED A. SCHMID, *Zum Torso eines Kruzifixes im Museum von Freiburg i. Ü. Der Mensch und die Künste*. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag. Düsseldorf 1962, S. 386–388.

<sup>4</sup> GEORG HIMMELHEBER, *Bildwerke des Hirsauer Kunstkreises*. Zeitschrift für Kunstgeschichte, XXIV (1961), Heft 1.

<sup>5</sup> Vgl. Anm. 1.

<sup>6</sup> PETER BLOCH, *Bronzekruzifixe in der Nachfolge des Reiner von Huy. Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400*, 2. Köln 1973, S. 251–262.

<sup>7</sup> RUDOLF WESENBERG, *Bernwardinische Plastik*. Berlin 1955, S. 33.

<sup>8</sup> RUDOLF WESENBERG, *Frühe mittelalterliche Bildwerke. Die Schulen rheinischer Skulptur und ihre Ausstrahlung*. Düsseldorf 1972, Kat.-Nr. 16.

<sup>9</sup> HERMANN SCHNITZLER, *Der Meister des Dreikönigen-Schreins. Ausstellung im erzbischöflichen Diözesan-Museum in Köln*. Köln 1964, S. 82, Abb. 26, Text S. 42. Kat.-Nr. 28.

<sup>10</sup> WESENBERG (vgl. Anm. 8), S. 42.

<sup>11</sup> ANTON VON EUW, *Aus den Nachkriegserwerbungen des Schnütgen-Museums. Miscellanea pro arte*. Düsseldorf 1965, Taf. II. Kat.-

Nr. 2. Der Altdorfer Kruzifixus zeigt das Motiv zwar auch ausgeprägt (vgl. Anm. 3).

<sup>12</sup> ADOLPH GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit 11.–13. Jahrhundert*, Bd. III. Berlin 1923, Taf. XLVI, Nr. 131, und Taf. VII, Nr. 23. Das Motiv tritt allerdings auch in Spanien auf, so an einem Reliquiar (1162–1175) in der Camera Santa der Kathedrale von Oviedo (ebenda, Bd. IV, Berlin 1926, Taf. XXI, Nr. 79a).

<sup>13</sup> ADOLPH GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser 8.–11. Jahrhundert*, Bd. II. Berlin 1918, Taf. XXIX, Nr. 87–90.

<sup>14</sup> ERICH STEINGRÄBER, *Deutsche Plastik der Frühzeit*. Königstein i. T. 1961, Legende zur Abb. S. 61. Vgl. Übersicht über den Stand der Forschung an Rhein und Maas (vgl. Anm. 6), S. 215–217, mit Abb. S. 214.

<sup>15</sup> BLOCH (vgl. Anm. 6), S. 471, Abb. 7.

<sup>16</sup> GOLDSCHMIDT (vgl. Anm. 12), Taf. XIV, Nr. 48b.

<sup>17</sup> Vgl. die Sakramentare aus Mönchengladbach (Freiburg, Univ.-Bibl. Cod. 360a, fol. 15v) und aus Tyniec (Warschau, Bibl. Narod. BOZ 8, S. 36), beide abgebildet bei WESENBERG (vgl. Anm. 8), Nr. 465 und 466.

<sup>18</sup> Die vierzehn Bildnisse einheimischer Bischöfe in dem auf der Reichenau entstandenen Egbert-Psalter (Ende 10. Jh.) geben z. B. stereotyp eine große «Tüte» an einer Körperseite und Schüsselkaskaden an der Kasel oder vor dem gegenüberliegenden Oberschenkel (A. HASLEOFF und H. V. SAUERLAND, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus in Cividale*. Trier 1901). Variiert lebt das Motiv in all den thronenden Figuren der Ottonik fort, wo sich vor dem aufgerichteten Knie eine tütenartige Falte öffnet, während Schüsselfalten in reichem Fächer über das fallende Knie streichen.

<sup>19</sup> RUDOLF WESENBERG, *Der Werdener Bronzekruzifixus und eine Essen-Werdener Schule des 11. Jahrhunderts. Bewahren und Gestalten*. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Günther Grumann. Hamburg 1962, S. 157–163.

<sup>20</sup> Dieser neue, im Bronzekruzifixus (um 1060) der katholischen Propsteikirche St. Liudger, Essen-Werden, ausgebildete Perizonientyp steht mit seinen kantigen, platten Tütenfalten bezeichnenderweise Perizonien des lyrisch-malerischen Kölner Skriptoriums nahe.

<sup>21</sup> Der Autor war bei der ersten Begegnung mit dem Kruzifix so sehr von den ottonischen Reminiszenzen beeindruckt, daß er zu einer Datierung ins frühe 11. Jahrhundert neigte. Frau Prof. Dr. Margarete Kühn, Berlin, betonte dann die hochromanischen Elemente und regte dadurch zu einem erneuten Studium des ganzen Problemkreises an. Zu einer späteren Datierung riet auch Prof. Dr. Karl-August Wirth, München,

der sogar die Mittelalterlichkeit des Kruzifixes in Zweifel zog. Beiden Wissenschaftern fühlt sich der Autor zu Dank verpflichtet.

<sup>22</sup> Z. B. an einem Apostel des Trierer Landesmuseums, siehe WESENBERG (vgl. Anm. 8), Abb. 258–259.

<sup>23</sup> Sehr ausgeprägt am Kopf von Cherubinen im Lapidarium der katholischen Pfarrkirche St. Nikolaus, Braunweiler (ebenda, Abb. 186).

<sup>24</sup> RUDOLF WESENBERG, *Das Holzkruzifix von Ringelheim*. Harzzeitschrift, 3 (1951), S. 70.

<sup>25</sup> Es sind jene besonders im 11. Jahrhundert beliebten Darstellungen, bei denen das «Spielbein» vortritt. Vgl. die Elfenbeintafel (10./11. Jh.) New York, Metropolitan Museum (PAUL THOBY, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*. Nantes 1959, Abb. Nr. 114) oder den Evangelialdeckel im Schatz von St. Klemens von Ochrida (Jugoslawien) (ebenda, Abb. Nr. 109). Vgl. ebenda alle Abb. 92–126, außer 94, 95, 110–112, 116, 118.

<sup>26</sup> Vgl. Anm. 1. Wir denken an folgende Entsprechungen: Körperhaltung außer der Neigung des Kopfes; gekreuzte Knüpfung; überlappender Lendentuchzipfel; Haar in je zwei Strähnen über die Schultern herabfallend; je eine Tütenfalte über den Oberschenkeln.

<sup>27</sup> GEORG LILL, *Zwei bayerische romanische Kruzifixe*. Die Kunst und das schöne Heim, 49 (1950), Heft 1, S. 6, 8 und 10, mit Abb. Hermann Beenken datierte es um 1150–1160 (ebenda, S. 7).

<sup>28</sup> Prof. Dr. Alfred A. Schmid, Freiburg (Schweiz), neigt wegen der ottonischen Reminiszenzen zu einer Datierung eher noch in die erste Jahrhunderthälfte, Dr. Rudolf Schnyder, Zürich, in das dritte Viertel des Jahrhunderts. Beide Wissenschaften, denen wir uns zu Dank verpflichtet fühlen, schließen eine Entstehung im süddeutschen Raum nicht aus.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–7: Heinz Preisig, Sitten (Sion)

Abb. 8: Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 9: Institut für Denkmalpflege. Außenstelle Halle

Abb. 10: Rheinisches Bildarchiv. Kölnisches Stadtmuseum

Abb. 11: Carsten Seltrecht, St. Gallen

Abb. 12: Landesdenkmalamt Westfalen-Lippe, Münster

Abb. 13: Fotostudio Rudolf Paulus, Ahlen