

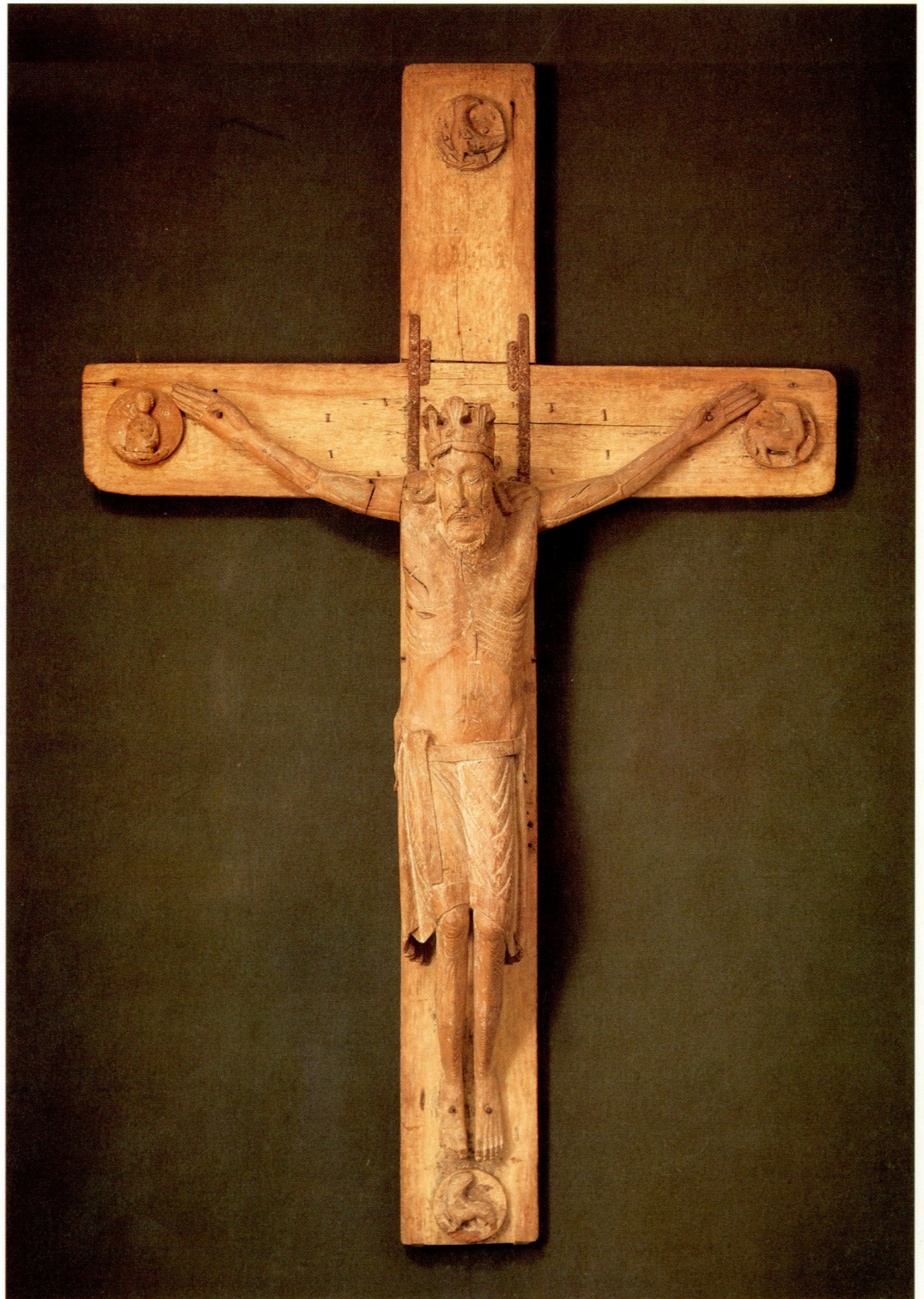
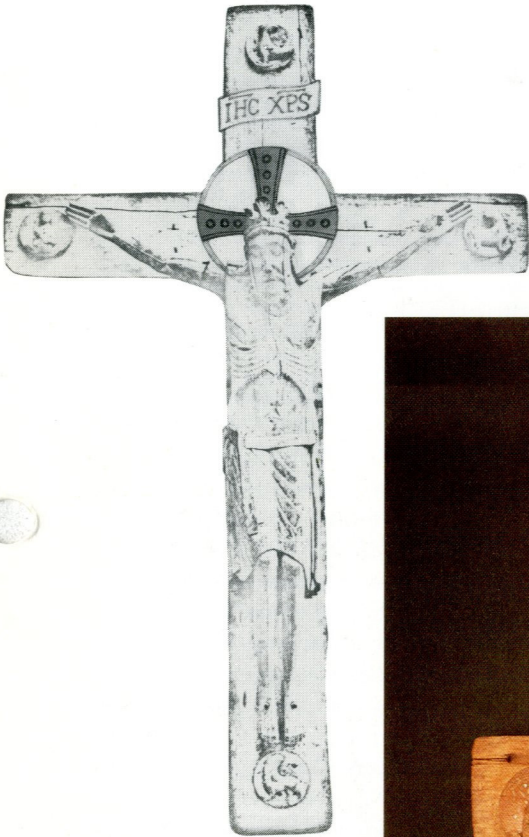
# Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster  
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

## Das Kunstwerk des Monats

April 1985

E 10 LM





# Das Bockhorster Triumphkreuz in Münster

Das Werk gehört zu den berühmtesten, weit über die Grenzen Westfalens hinaus bekannt gewordenen Bildwerken des Westfälischen Landesmuseums. Bereits 1894 – also lange vor der Eröffnung des ersten Museumsbaues (1908) – gelangte es in die Bestände des Museums. Um so überraschender ist die Feststellung, die man nach der Prüfung der zahlreichen, mehr als zwei Dutzend zählenden kunsthistorischen Literaturangaben macht, daß nämlich weder die Inventarisierung, noch die allgemeine Kunstgeschichte noch die Spezialforschung mit diesem Werk viel anfangen konnten. Ausnahme bilden nur die Studien von Eduard Trier und Edgar Hürkey, die das Bockhorster Triumphkreuz in einem größeren Rahmen erörtert haben (Lit. Nr. 5, 15). Oft diente das Werk lediglich als Füllmaterial für die Bearbeiter der deutschen Kunst der Romanik.

*Der erste Eindruck:* Christus ist mit vier eisernen Nägeln auf das Kreuz genagelt dargestellt. Mit halbkreisförmig weit nach oben ausgebreiteten Armen scheint der Gekreuzigte vor dem flachen Balken des Kreuzes zu schweben, erschütternd erschöpft, mit halb offenen Augen. Sein mächtiges gekröntes Haupt ist stark nach vorne geneigt, zwischen die Schultern gesunken, und ganz wenig nach rechts gewandt. Doch aufrecht gehalten beherrscht es die auf dem Kreuz erhöhte Gestalt.

*Erhaltungszustand und Rekonstruktion:* Kreuz und Corpus sind aus Eichenholz gearbeitet. Ursprünglich waren beide farbig gefaßt. Die Höhe des Kreuzes beträgt 350 cm, die Breite 220 cm. Breite des Kreuzbalkens: 39-41,5 cm; Stärke der Bohlen: 2-5 cm. Spannweite der Arme: 176 cm, Höhe der ganzen Figur (von der Kronenspitze bis zu den Zehen): 224 cm. Die Durchmesser der auf den Balkenenden platzierten Rundreliefs betragen 22/23 cm. Der Kruzifixus gehört also zu den monumentalsten seiner Art.

Die Balken des Kreuzes sind aus zwei Eichenholzbohlen zusammengesetzt. In der Mitte jeweils so vertieft, daß sie im Kreuzungsbereich deckend und hinterfangend übereinandergelegt sind. Vier kürzere (innen) und zwei längere (außen), über die ganze Breite des Querbalkens gespannte Eisenschienen halten die beiden Balken zusammen. Die Schnittflächen der drei oberen Balkenenden sind ursprünglich. Das untere Balkenende (unterhalb der Füße des Gekreuzigten) wurde später (zu einem unbekanntem Zeitpunkt) etwas verkürzt. Hier fehlt ein Streifen von etwa 7 bis 10 cm (s. Rekonstruktion).

Die Balkenenden des Kreuzes tragen die Rundreliefs der vier apokalyptischen Wesen mit Menschen-, Stier-, Löwen- und Adlergesicht. Sie gehören zum originalen Bestand des Kreuzes. Das wird auch durch die originalen Farbreste dieser Reliefs bestätigt. Ausgenommen die Scheibe mit der Halbfigur eines Jünglings bzw. Engels auf einer Wolkenkonsole (ursprünglich mit Flügeln), die ganz erneuert wurde. Die neue, maschinell geschnittene Scheibe mit dem aufgesetzten Relief des Engels ist mit vier Schrauben befestigt, im Gegensatz zu den anderen, aus einem Stück gearbeiteten Rundreliefs, die mit geschmiedeten Nägeln an den Balkenenden des Kreuzes befestigt sind. Von Christus rechts ist also die Scheibe mit der Halbfigur eines Engels ange-

bracht. Seine Flügel, in Analogie zu den anderen himmlischen Wesen, waren wohl frei gearbeitet und als Reliefs angesetzt. Er hält eine Schriftrolle in seiner linken Hand, seine rechte weist nach unten, zu Christus hin. Auf der linken Seite des Gekreuzigten sieht man das Rundrelief mit dem geflügelten Stier. In seinen Klauen hält er eine Schriftrolle, mit zurückgewandtem Kopf, d. h. zu Christus gewandt. Auch seine Flügel waren frei gearbeitet und als Flachreliefs an der Schulterpartie des Stieres und an dem Reliefgrund der Scheibe angesetzt. Unterhalb der Füße des Gekreuzigten ist das Rundrelief mit dem geflügelten Löwen zu sehen. Auch der Löwe hält mit seinen Pfoten eine Schriftrolle. Sein Kopf ist nach oben (zu Christus hin) gerichtet. Seine beiden Schwingen waren – ähnlich wie beim Stier – frei gearbeitet und angesetzt. Die Spuren der Ansatzstellen sind überall deutlich zu erkennen. Am oberen Balkenende ist zuletzt das Relief mit dem Adler angebracht, in seinen Krallen mit einer Schriftrolle. Hier können wir noch den Rest des vorderen Flügels beobachten. Der Adler richtet seinen Kopf etwas nach oben, gegen den Himmel.

Am oberen Kreuzesbalken, unterhalb des Rundreliefs mit dem Adler, erkennt man die in die Kreidegrundierung eingedrückten Spuren des Kreuztitulus. Weitere Spuren hinter dem Haupt des Gekreuzigten – Nägel- und Dübellöcher für Befestigungen – weisen eindeutig darauf hin, daß der Kreuzungspunkt der Balken mit einem etwa 60 cm Durchmesser großen Kreuznimbus geschmückt gewesen war, um das Haupt des Gekreuzigten formal wie inhaltlich hervorzuheben. Damit waren aber auch die zu der Befestigung der Kreuzesbalken verwendete Eisenschiene und die Fugen der übereinandergelegten Balken verdeckt, die das Bildwerk heute unnötig beeinträchtigen (s. Rekonstruktion).

Nicht nur die Balken des Kreuzes, auch der Corpus erlitt manche Beschädigungen: mehrere Risse, starke Spaltungen und Schrumpfungen durchziehen die ganze Skulptur. Ursprünglich war der ganze Corpus – zusammen mit den ausgebreiteten Armen (!) – aus einem Stück Eichenholz gearbeitet. Eine höchst seltene, urwüchsige bildhauerische Lösung, die bei der Schaffung des Corpus das natürliche Wachstum des Baumes berücksichtigte! Der rechte Arm Christi ist leider stärker beschädigt. Er ist ab- bzw. ausgebrochen, später abgesägt, angestückt, ergänzt und wieder angesetzt. Die später eingesetzte Armpartie, 10 cm breit an der Schauseite, 30 cm an der hinteren Partie des Armes, zeigt ungefaßte Oberfläche und gröbere Oberflächenstruktur. Zwischen Armgelenk und Handteller sieht man hier eine weitere Bruchstelle, die mit sechs Holzdübeln zusammengehalten wird. Die Gestaltung der Arme mit Ellbogenkerben und Graten auf den Unterarmen, die Sehnen bedeuten sollen, ist ausgesprochen von parzellierender Natur. Die Handteller sind nach vorne ganz geöffnet, nur die Daumen sind nach innen gekrümmt.

Der Gekreuzigte ist mit vier eisernen Bolzen an das Kreuz geheftet, so, daß seine Hände und Füße die Scheibenreliefs berühren. Das Scheibenrelief mit dem Adler – im Sinne der obigen Beobachtungen – war durch den mächtigen Kreuznimbus und den Kreuztitulus darüber mit dem Corpus optisch viel stärker verbunden, nicht so abgerückt wie heute. Der Corpus selbst ist verhältnismäßig gut erhalten geblieben. Fehlstellen kann man nur vereinzelt beobachten, wie z. B. bei dem bereits erwähnten rechten Arm, den Zacken



der Krone, dem Daumen der linken Hand. Die Rückseite der Skulptur (bis zu den Knien) ist stark ausgehöhlt. Die Rückseite des Oberkörpers war jedoch mit einem Brett geschlossen. Der Verlauf der Nuten für das Brett reicht von der Schulterhöhe bis zur Gürtellinie des Lententuches.

Durch die strengere Prüfung des heutigen Erhaltungszustandes sind wir also zu wesentlichen Ergänzungen gelangt, die bisher überhaupt nicht beachtet wurden. Dieses Überprüfen des plastischen „Urtextes“ hatte uns auf Schritt und Tritt an die verlorene farbige Fassung dieses Triumphkreuzes erinnert. Dabei haben wir folgende Beobachtungen gesammelt: Die Balken des Kreuzes waren weiß grundiert und dunkel moosgrün bemalt, die Ränder der Balken rotbraun überfaßt, ebenfalls bei den Scheibenreliefs der vier himmlischen Wesen. Die Krone Christi zeigt weiße Grundierung, sie ist wohl vergoldet gewesen. Die Innenseite der Krone ist rot bemalt, die Haare schwarz. Das Gesicht und die anderen unbedeckten Körperteile wie Oberkörper, Arme und Beine weisen ebenfalls eine weiße Grundierung und eine blasse fleischfarbene Bemalung auf – mit dunkelroten Farbresten bei den fünf Wunden Christi. – Das Lententuch war weiß grundiert und dunkelblau bemalt, rot (dunkelrot-violett) gefüttert. – Die Bemalung der Rundreliefs läßt sich nicht mehr genau rekonstruieren.

Der Vergleich dieses farbigen Fassungsbefundes mit der Farbigkeit einer Darstellung des Gekreuzigten auf dem Kanonbild einer Sakramentarhandschrift, um 1160/70 entstanden, ist erstaunlich: Die Miniatur (Westf. Landesmuseum, Inv. Nr. BM 1745) aus dem Skriptorium des Benediktinerklosters Helmarshausen zeigt genau dieselbe Farbigkeit in allen Einzelheiten (vgl. Kunstwerk des Monats August 1982).

Auch nach diesem „rekonstruierenden“ Sehen des Erhaltungszustandes bleibt der erste Eindruck weiterhin bindend: Mit halbkreisförmig weit ausgebreiteten Armen scheint der Gekreuzigte vor dem Kreuz zu schweben, von Erschöpfung gezeichnet, doch er hält sich aus eigener Kraft aufrecht. Das ganze Volumen des Körpers bleibt in den strengen Linien der Kreuzbalken eingebunden. In Vorderansicht sind nur die unteren Kreuzwinkel durch die Arme und die rechte Seite des unteren Balkens durch das leichte Ausladen des Lententuches unterbrochen.

Das Haupt des Gekreuzigten (etwas überdimensioniert) ist von einem kräftigen Hals getragen: Er ragt unorganisch aus dem flachen, kaum gegliederten Brustkorb hervor, *dem Beschauer zugewandt*, mit offenen Augen, die durch die Bemalung ursprünglich deutlich zu sehen waren. Ein Phänomen, das wir das erste Mal beim Gero-Kreuz des Kölner Domes (Ende 10. Jahrhundert) beobachten können. Die hohe Stirn ist von Haarsträhnen umkränzt, die unter dem Kronreif hervortreten. Dicke Strähnen lagern auf den Schultern wie gebündelt und lassen die heute durch Dübel angesetzten Wangen und Ohren frei. Dem gesenkten Blick antwortet der schmerzvoll geöffnete Mund, von Lippen- und Backenbart gerahmt, als würden die beiden Gesichtszüge die Waage halten zwischen Leben und Tod.

Die Krone zeigt vorne in der Mitte eine ein wenig höherragende fünfblättrige Palmettenzier zwischen zwei kleineren dreiblättrigen Palmettenzacken. An den beiden Seiten der Krone vermitteln zwei niedrige spitze Zacken zu den wiederum höherragenden hinteren Zacken der Krone, die dreiblättrig und lilienförmig gebildet sind. Ihre Rückseite ist abgeflacht. Der Reif der Krone ist an der Stirnseite durch drei Vierpaßvertiefungen verziert, die bemalt als Imitationen von Edelsteinschmuck gedacht waren.

In dem 12 cm tiefen und 4 cm breiten Scheitelloch des Kopfes, das durch ein viereckiges eisernes Plättchen verschlossen ist, befanden sich ursprünglich

„zahlreiche Reliquien mit Beischriften meist aus dem 13. Jahrhundert“. Die Inhalte des Reliquienrepositoriums wurden leider nicht registriert. Der Aufbewahrungsort der Reliquien ist unbekannt. So müssen wir uns mit dem obigen, wenig verbindlichen Zitat von B. Meier begnügen.

Der Oberkörper zeigt kaum Relief: Brust, Brustkorb mit leicht hervortretenden Rippen, Bauch mit Nabel sind parzellierend einander zugeordnet. Die rechte Brustseite trägt zwei Wundmale. Die von vorne nicht sichtbare Seitenwunde ist die ältere, die ursprüngliche. Die von vorne sichtbare Seitenwunde ist größer und hat einen harten Schnitt, sie ist sicherlich später entstanden, in einer Zeit, die das „Sichtbarmachen“ der Seitenwunde gefordert hat.

Das Lententuch ist unterhalb der Gürtellinie, unterhalb der plastischer geformten Beckenknochen angesetzt. Die seitlichen Enden des Tuches lappen den Gürtel rechts und links über. Der schmale Gürtel ist oberhalb des rechten Oberschenkels einfach überworfen, ohne geknotet zu werden. Die spitzen Dreiecksfalten der linken Lententuchseite greifen auf die rechte Seite über. Das Lententuch läßt das rechte Knie ganz, das linke nur halb frei. Kleine Wellenfalten bilden sich rechts und links in der Nähe des Balkens in schroffer Stofflichkeit.

Die Beine, kaum plastisch gegliedert, stehen steif nebeneinander. Die Füße, jeweils durch eiserne Nägel durchbohrt, sind ganz steil nach unten gerichtet. Sie liegen nur mit ihren Fersen auf dem Kreuzbalken auf (ohne Suppedaneum). Die Zehen treten plastisch stärker hervor. – Durch all diese Merkmale wird das Prinzip des romanischen Reliefs, die „architektonische Einschmelzung“ der Skulptur (E. Panofsky), die Rückbindung der Skulptur in die Fläche, in die Masse der Mauer immer wieder deutlich.

*Zur Deutung:* Den formalen Gestaltungselementen entsprechen inhaltliche Werte: Christus ist halb lebend, halb tot auf dem Kreuz erhöht gekreuzigt dargestellt. Er trägt bereits die Krone des Himmels als Triumphzeichen. Im Zeichen seines letzten Triumphes erscheinen auch die vier himmlischen Wesen der apokalyptischen Vision mit Menschen-, Stier-, Löwen- und Adlergesicht, ja, seine Thronwächter, die uns aus den zahlreichen Darstellungen der Majestas Domini so vertraut sind. Etwas zugespitzt könnte man die Komplexität des Bildtypus folgenderweise zum Ausdruck bringen: Es ist eine Montage zweier Bildvorstellungen, – ein „Zusammensehen“ der Bilder des Gekreuzigten und des Triumphators. Erlösungstod und Parusie, die Wiederkunft Christi zum Weltgericht, sind hier formal wie inhaltlich miteinander verknüpft. Das Ende der tiefsten Erniedrigung (in der Kreuzigung) ist zugleich der Beginn der himmlischen Erhöhung des Gottessohnes.

Dazu gesellt sich eine weitere symbolische Bildvorstellung: die des grün bemalten Kreuzesholzes als Sinn-



bild des Erlösungswerkes, ja, als Lebensbaum. Es ist ein endzeitliches Zeichen im Sinne von Apokalypse 2,7; 22,2 14 19. Der gekreuzigte Christus auf dem „immergrünen“ Baum weist symbolisch auf den unsterblichen Logos hin.

Die vier himmlischen Wesen der Apokalypse werden gewöhnlich als Symbole der vier Evangelisten bezeichnet, wie sich diese Tradition etwa seit dem 3. Jahrhundert – durch Hieronymus angeregt – Form gewonnen hat. Das Mittelalter deutete sie jedoch primär christologisch, wie es durch Irenäus von Lyon formuliert wurde: auf die vier heilsgeschichtlichen Ereignisse des Neuen Bundes, nämlich auf die Menschwerdung Gottes (Mensch), seinen Opfertod (Stier), seine Auferstehung (Löwe) und seine Himmelfahrt (Adler), vgl. Irenäus, Adv. haer. II 11.8. – Damit sind die wichtigsten symbolischen Aspekte in aller Kürze angedeutet.

*Zur Herkunft des Werkes:* Die Frage nach der Herkunft des Bockhorster Triumphkreuzes müssen wir erneut stellen. Es ist einfach zweifelhaft, daß das monumentale Werk ursprünglich für die kleine Dorfkirche zu Bockhorst bestimmt gewesen war: Die Dimensionen der kleinen romanischen Saalkirche mit Westturm sprechen gegen eine dortige Unterbringung des Kreuzes. Die Tatsache, daß das Kreuz gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf dem Dachboden der Bockhorster Kirche aufgefunden wurde, ist noch kein Beweis für den ursprünglichen Bestimmungsort. Es ist eher anzunehmen, daß das sogenannte „Bockhorster Triumphkreuz“ für einen größeren und bedeutenderen Kirchenbau bestimmt war.

*Zur Entstehungszeit:* Das Bockhorster Kreuz wird allgemein „um 1200“ datiert. Eine strenge stilkritische Untersuchung stützt diese Datierung nicht. Im Gegenteil: Es wurde sogar erwogen, das Kreuz etwas später (um 1230) zu datieren. Eduard Trier formulierte die entscheidende Frage folgenderweise: „Ob man aus der Krone mit den Palmettenaufsätzen, die an die des Kopfes auf dem Kruzifixus aus St. Maria im Kapitol erinnert, auf eine spätere Entstehung des Bockhorster Kreuzes im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts schließen darf?“ (op. cit. S. 41). Palmetten-Ornamente in der Art der Kronenzacken des Bockhorster Corpus lassen sich seit dem 10. Jahrhundert in Buchmalerei und Bauornamentik mehr als reichlich nachweisen. Die Fragestellung ist in dieser Form grundsätzlich abzulehnen. Es sollte stets das ganze Werk in den Mittelpunkt unserer Analyse gestellt werden, um uns durch die Zufälligkeiten der Übereinstimmungen mancher Details nicht irreführen zu lassen.

Auch die wahlverwandte Bemerkung von Edgar Hürkey blieb ohne überzeugende Begründung: „Die hohe Palmettenkrone und der geöffnete Mund lassen eine frühe Datierung nicht zu, obschon das Werk sehr archaisch erscheint . . .“ (op. cit. S. 97). Sieht man von diesen beiden Einzelheiten vorerst ab, zeigt sich bald ein überraschendes Ergebnis: Das Bockhorster Kreuz steht in der Nachfolge spätottonischer Kruzifixe vom Typ Benninghausen. Gerade in Westfalen, aber auch im ansonsten Köln sind noch verwandte Werke erhalten, die uns eine frühere Datierung doch ermöglichen. Ich denke hier an folgende Werke (nach ihrem

Aufbewahrungsort): Benninghausen (um 1080/1100), Elspe (um 1100), Herzfeld (ohne Kreuz, 1100/30), Metelen (ohne Kreuz und Arme, um 1110/30), Bockhorst/Münster (um 1150), Frauenberg (ohne Kreuz, um 1160) und Köln (ohne Kopf, um 1160). Allen diesen Kruzifixen des 12. Jahrhunderts sind folgende Merkmale eigen: 1. die Spannkraft der unorganischen Leiblichkeit, 2. die monumentale Stilisierung, 3. die zeichenhaft gesetzte Parzellierung der Körperteile und 4. der zeitentrückte Gesamtcharakter – der letztere auch konkret in der ikonologischen Kombination von Erlösungstod und siegreicher Wiederkunft. – Zwischen den Kruzifixen von Benninghausen und Köln (St. Maria im Kapitol) spannt sich der Bogen. Eine größtmögliche Verwandtschaft zeigen auch die Proportionsverhältnisse dieser Christusgestalten untereinander. Weitere Charakteristika: Wie harte Schalen, wie Insektenflügel (meist mit spitzen Dreieckfalten, die besonders in der Kölner Buchmalerei des 11./12. Jahrhunderts verbreitet sind) „verdecken“ die Falten der Lendenschurze den Unterkörper des Gekreuzigten. Alle sind ausgezeichnet durch die „neue Erbärmlichkeit der passio humilissima“ (H. Sedlmayr), die vom Gero-Kreuz herrührt, die das Bockhorster Triumphkreuz durch den schmerzvoll geöffneten Mund besonders prägt. Es ist der wesensbestimmende Charakterzug dieses Werkes, welches André Malraux als „grandiose Abstraktion des Barbarischen“ bezeichnet hat.

Das wohl um 1150 entstandene Bockhorster Triumphkreuz ist nicht nur eines der monumentalsten Kreuze des 12. Jahrhunderts, es ist gleichwohl das am vollständigsten erhaltene Großkreuz dieser Zeit, zugleich mit den symbolreichsten inhaltlichen Bezügen. – Alles andere soll einer späteren ausführlicheren Studie vorbehalten bleiben.

*Literatur:* (1) Burkhard Meier, Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster I – Die Skulpturen, hg. von M. Geisberg, Berlin 1914, Nr. 123 (Lit.); (2) Paul Wember, Die westfälische Stein- und Holz-Plastik des 13. Jahrhunderts, Dresden 1941, S. 56 ff.; (3) André Malraux, Stimmen der Stille, Baden-Baden 1956, S. 250 f.; (4) Georg Wagner, Volksfromme Kreuzverehrung in Westfalen von den Anfängen bis zum Bruch der mittelalterlichen Glaubenseinheit, Münster 1960, S. 42, Abb. 27 f.; (5) Paul Pieper, Das Westfälische in Malerei und Plastik, Münster 1964, S. 186-188; (6) Eduard Trier, Das Triumphkreuz in St. Severus zu Boppard: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXX, Köln 1968, S. 19-56 (Lit.); (7) Reiner Hausscherr, Triumphkreuz: Lexikon der chr. Ikonographie IV, Freiburg/Br. 1972, Sp. 356-359; Géza Jászai, Werke des frühen und hohen Mittelalters, Münster 1976; (9) Reiner Hausscherr, Triumphkreuzgruppen der Stauferzeit: Kat. „Die Zeit der Staufer“ V, Stuttgart 1979, S. 131-168 (Lit.); (10) Rainer Budde, Deutsche Romanische Skulptur 1050-1250, München 1979, S. 86 f.; (11) Géza Jászai, Mittelalterliche Kunstwerke: Zs. Museum – Westfälisches Landesmuseum Münster, 1981, S. 16 ff.; (12) Paulus Hinz, Deus homo, Bd. II, Von der Romanik bis zum Ausgang der Renaissance, Berlin 1981, S. 21 ff., Abb. 63/64; (13) Géza Jászai, Rez. zu R. Budde, Deutsche Romanische Skulptur (Lit. Nr. 10): Zs. Westfalen 60, 1982/1, S. 261-266; (14) Anton Legner, Deutsche Kunst der Romanik, München 1982, Nr. 266; (15) Edgar Hürkey, Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter, Worms 1983, Nr. 276 (Lit.); (16) Peter Tångeberg, The Crucifix from Hemse: Maltechnik, Jg. 90, 1/1984, S. 24-34 (zum Thema Fassung und Polychromie).

Géza Jászai

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte  
Domplatz 10, 4400 Münster  
Fotos: Rudolf Wakonigg, Gestaltung: D. Gehrs  
Druck: Druckhaus Cramer, Greven  
© 1985 Landschaftsverband Westfalen-Lippe