

Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 1 (1894)

Artikel: Die St. Peterskirche zu Treffels (mit 6 Abbildungen mittelalterlicher Holzsculpturen)
Autor: Effmann, W.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-328083>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.11.2024

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

Die St. Peterskirche zu Treffels.

(Mit 6 Abbildungen mittelalterlicher Holzsculpturen).

Von

W. Eßmann.

Die Zeiten, in welchen man bei geschichtlichen Untersuchungen die Volksüberlieferung kurzer Hand bei Seite schob und dem Grundsatz huldigte: quod non est in actis non est in mundo, sind lange vorüber. Je weiter die gründliche Forschung geführt hat, desto klarer hat sich gezeigt, daß die mündliche Ueberlieferung nicht entfernt jenes willkürliche Produkt der Phantasie, als welches man es zu betrachten pflegte, sondern eine oft unersehbare Ergänzung der für gewisse Zeiträume so seltenen urkundlichen Ueberlieferungen ist. So ist es eine ganz eigenthümliche Erscheinung, daß in den verschiedensten Gegenden um die dem Apostel Petrus geweihten Kirchen und Kapellen das Volk überall den gleichen Sagenkreis gewoben hat: überall sollen es die ersten Kirchen der Gegend, die ersten kirchlichen Mittelpunkte eines weiten Bevölkerungskreises gewesen sein. Die Sagen haben sich ganz unabhängig von einander gebildet; daß sie aber im Wesentlichen gleich ausgefallen sind, hat seinen Grund darin, daß es in ihrem Kern eben keine Sagen sondern geschichtliche Thatfachen sind.

Es ist nämlich nachgewiesen, daß in den dem Christenthum neu erschlossenen Gegenden die ersten Kirchen mit besonderer Vorliebe dem h. Petrus geweiht wurden und in ihnen die Mutterkirchen der umliegenden zu erblicken sind.¹ Weil man innerhalb eines und desselben Distriktes dann nicht mehrere Kirchen demselben Patron widmen wollte, sind in späterer Zeit Peterskirchen nur seltener entstanden, und gehen deshalb die vorhandenen alten Peterskirchen in die erste Zeit der Christianisirung der betreffenden Gegend zurück.

¹) Vgl. Kampfschulte, Die westfälischen Kirchen-Patrocinien, Paderborn, 1867, S. 32.

Das ist eine wissenschaftlich so fest begründete Thatsache, daß man Peterskirchen, soweit es sich bei solchen um alte Gründungen handelt, auch beim Fehlen alles urkundlichen Materials allein schon auf den Namen hin als die ältesten Kirchen der Gegend betrachten darf.

Freilich ist nicht bei allen Peterskirchen mit ihrem Alter auch ihre Bedeutung gewachsen, manche von ihnen sind vielmehr zu unbedeutenden Kapellen herabgesunken. Zu diesen gehört auch St. Peter zu Treffels, das für die Landgemeinde, zu der es jetzt gehört, seine Bedeutung als Pfarrkirche schon seit Jahrhunderten so gut wie ganz verloren hat. Ihr, wie so mancher anderen ihres Namens haben die karolingischen Pfarrumschreibungen, spätere Abpfarrungen und andere Umstände ihren ehemaligen Charakter genommen. Wie weit dieser Rückgang zurückreicht, das beweist der Bericht über die Visitationsreise, die von dem Generalvikar Franz de Juste und dem Abte des Klosters Filly, Heinrich von Alibertis, im Auftrage des Diözesanbischofs Georg von Saluzzo (1440—1460) im Mai 1453 vorgenommen wurde. In diesem Visitationsprotokoll heißt es:

„Am selben Wittwochen (6. Juni 1453) besuchten die gleichen Visitatoren die Pfarrkirche St. Peter vor Arconciel, die Mutterkirche von Treffels (*ecclesiam parochialem S. Petri ante Arconcier matricem ecclesiam de Trevane*); dort (in qua) oder in der Nähe wohnte seit Menschengedenken Niemand außer einem frommen Weibe, einer sogenannten Recluse. In selbiger Pfarrkirche wird weder der Leib Christi aufbewahrt, noch werden irgendwelche Sacramente in der Kirche gespendet, sondern nur 20 oder ungefähr so viele Messen gelesen. Sie (die Visitatoren) verordneten dort eine gute Fahne machen zu lassen, die Verglasung der Chorfenster wieder herzustellen, die Mauer zwischen Chor und Kirchendach bis zum Dache hochzuführen, so daß keiner durch dasselbe in die Kirche selbst eindringe, daß vier Kreuze auf die vier Ecken des Kirchhofes gesetzt werden und daß das Kirchendach immer in gutem Zustande gehalten würde.“

Auch über die Kapelle *beatae Mariae* zu Treffels äußert sich der Visitationsbericht. Er bezeichnet sie ausdrücklich als Tochterkirche der Pfarrkirche von St. Peter (*capellam beatae Mariae de*

Trevane filiolum et membrum praedictae parochialis ecclesiae sancti Petri). In ihr (St. Maria) sei von Alters her (ab antiquo) der Leib Christi aufbewahrt, hier seien die Taufe und die übrigen Sakramente den Pfarrkindern gespendet worden. Es wird dann unter anderem verordnet, daß eine der Glocken aus der Mutterkirche von St. Peter in die Marienkapelle gebracht werden solle.¹

Es geht hieraus hervor, daß 1453 das Verhältnis der beiden Kirchen in Treffels zu einander im Wesentlichen schon dasselbe war wie jetzt, also St. Peter nur dem Namen nach, in Wirklichkeit aber St. Maria Pfarrkirche war, man auch in Treffels nicht mehr wußte, daß es je anders gewesen, wie auch die Angabe, daß es von Alters her so gehalten worden sei, darauf hinweist, daß die alte Pfarrkirche schon lange Zeit ihre Bedeutung verloren hatte.

Die Urkunden freilich vermelden nichts darüber, wann und wie sich dieser Vorgang vollzogen hat. Die älteste Nachricht über die Kirche von Treffels gibt eine Urkunde aus dem Jahre 1173, mittels welcher der Bischof Landrich von Lausanne dem Abte Wilhelm von Altenryf und seinem Kloster die ganze Kirche St. Peter von Treffels sammt allen ihren Besitzungen zugleich mit dem Rechte des Patronates auf ewige Zeiten überträgt.² Unter den Zeugen erscheint auch ein Priester Peter von St. Peter, offenbar der damalige Inhaber der Pfarrpfürnde. Das Kloster, das in dem Besitze von St. Peter durch eine Reihe von Urkunden bestätigt wurde,³ besetzte aber die Pfürnde nicht mit seinen eigenen

¹) Visitationsprotokoll mitgetheilt in: Archives de la Société d'Histoire du canton de Fribourg, I^{er} vol., Fribourg 1850. (Visites pastorales de l'évêque Georges de Saluces, par M. Meyer) S. 200.

²) Abgedruckt bei Haméan, Gallia Christiana XV, 153; im Regest bei Hidber, Schweizerisches Urkundenregister Nr. 2286 und François Forel, Régeste soit Répertoire chronologique relatifs à l'histoire de la Suisse Romande (in Mémoires et Documents publiés par la Société d'histoire de la Suisse Romande, vol. 19), N^o 632. Die Zusammenstellung der Urkunden verdanke ich der Güte des Herrn Staatsarchivars Schneuwly in Freiburg.

³) Freiburger Staatsarchiv, Hauterive Fondation N^o VIII, Cures V et N^{os} 1, 2, 3, 9. Litterae episcopales p. 3, 14, 20, 25, 28, 31. Bullarium Altaripae f. 6. Hauterive, Treyvaux N^{os} 2, 3, 4, 6. Die Be-

Mönchen, sondern verlieh sie weiter; im Jahre 1269 hatte sie ein Magister Aubertus inne gegen einen jährlichen Zins von 40 Gulden, den schon sein Vorgänger bezahlt hatte.¹ Für die spätere Zeit finden sich in den Akten des Archivs eine Reihe von Pfarrern genannt, die alle von Altenryf eingesetzt wurden.² Im Jahre 1512 war Johann Ludwig von Englisberg, Chorherr aus Solothurn, Pfarrer von St. Peter, derselbe verzichtete, als in diesem Jahre das Chorberrnstift von Freiburg errichtet wurde, auf seine Pfründe³ und diese wurde dem Kapitel einverleibt.⁴ Im Jahre 1515 wurden dem Kloster Altenryf die Kirche von Treffels und die damit verbundenen Rechte zurückgegeben, doch nur für kurze Zeit verblieb es dabei: 1519 wurden Altenryf mit St. Nicolas gemeinsam in die Patronatsrechte eingesetzt und 1521 wurde die Kirche von Treffels ausschließlich dem Kapitel von St. Nicolas abgetreten.⁵

Dies das wenige, das uns an Nachrichten über St. Peter in Treffels überkommen ist, sehen wir nun zu, wie sich zu ihnen das Bauwerk selbst verhält.

stätigungen erfolgten in den Jahren 1181, 1201, 1227 (1226 ?) 1228, 1245, 1246 (durch Berchtold von Neuenburg als Herren von der Glane) 1263.

Collectio diplomatica Altaripensis p. 61, 62. Hauterive Tit. V. Onnens N° 1.

In der Bestätigungsurkunde von Papst Lucius im Jahre 1181 werden die Kirchen von Onnens, Escuwillens und St. Peter (in Treffels), die die Bischöfe Guido (1129—43), Amadeus (1144—58) und Landrich dem Kloster Altenryf übertragen haben, diesem neuerdings zugesprochen. Wir sind hieraus indes nicht berechtigt zu schließen, daß die Kirche schon unter den genannten Vorgängern des Landrich an Altenryf gekommen sei, da frühere Nachrichten mangeln und hier nur eine unklare Zusammenziehung verschiedener Schenkungen vorliegt.

¹) Staatsarchiv Hauterive, Treyvaux, N° 6.

²) D. Wilhelmus de Marly (1263), D. A. (1270), D. Aymon (1314, 1332), D. Humbert de Ballens (1348), D. Girard Gibelles (1362), D. Christine (1401—1407), Pierre Autel (1424), D. Pierre Anselmi de Payerne (1425), D. Petergastale Vicar (1426), D. Jean Verderici (1436), D. Pierre Pitteti (1444, 1451).

³) Staatsarchiv, Bistum, Nr. 152, Nr. 12.

⁴) Die Berichtigungsbulle ist am 23. Dezember ausgestellt. Abgedruckt Berchtold, Histoire de Fribourg, II, 396.

⁵) Staatsarchiv, Geistliche Angelegenheiten, Nr. 13—18, 21.

Kein Bautheil der Peterkirche reicht über jene Zeit hinaus, in der sie dem Kloster Altenryf einverleibt wurde, wenigstens deutet kein Merkmal auf eine frühere Zeit zurück. Die Inkorporation scheint aber auf das Kirchengebäude nicht ohne Einwirkung geblieben zu sein.

Die Kirche, die im Inneren wie im Äußeren in ihrer rohen Ausführung sich nur wenig von den schlichten Landkapellen des vorigen Jahrhunderts unterscheidet, besteht aus einem oblongen Langhause von 14,40^m innerer Länge bei einer Breite von 5,30^m, dem sich nach Osten zu ein ebenfalls rechteckig gestaltetes, gerade schließendes Chor anfügt. Dasselbe ist im Inneren 5,50^m lang und 4,30^m breit. In Chor und Schiff sind die Längachsen derart gegeneinander verschoben, daß auf der Südseite die Außenwand des Langhauses mit der des Chores in einer Flucht liegt, so daß also auf der Nordseite die Seitenwand des Schiffes vor die des Chores um den ganzen Unterschied der beiderseitigen Breitenabmessungen vortritt. Die Bogenöffnung, welche Schiff und Chor verbindet, mißt 2,10^m in der Breite. Der Umstand, daß diese Oeffnung und ebenso die Eingangsthür im Westen nach Süden hin aus der Mitte verschoben sind, weist in Verbindung mit einigen Merkmalen technischer Art darauf hin, daß diese Nordmauer an Stelle einer anderen getreten und dabei etwas nach Außen herausgeschoben worden ist. Nach den Fenstern zu urtheilen, welche sich jetzt, je zwei an der Zahl, in der Langhausmauer zeigen, scheint der Umbau im vorigen Jahrhundert vorgenommen worden zu sein. In der Südmauer sind im Äußeren noch die Spuren von zwei älteren, kleinen jetzt vermauerten Fenstern zu erkennen.

Macht somit das Schiff einen völlig modernen Eindruck, der noch durch die ganz flach gewölbte Holzdecke verstärkt wird, so entbehrt dagegen das Chor nicht eines altertümlicheren Gepräges. Man betritt dasselbe vom Langhause aus durch die schon erwähnte Bogenöffnung. Dieselbe ist mit einem Rundbogen überdeckt, dessen Kämpfer auf einem einfachen aus Platte und Schmiege gebildeten Gesimse aufsetzt. Während die Durchgangsbreite zwischen den senkrechten Leibungen 2,10^m beträgt, hat der Bogen einen Durchmesser von 2,40^m, so daß das Kämpfergesims vor dem Bogen also kräftig vorspringt. Das Chor selbst ist mit einem Steingewölbe versehen

und zwar mit einem in der Form eines stumpfen Spitzbogens gebildeten Tonnengewölbe, das an den Seitenwänden ebenfalls auf einem schlichten, wieder aus Platte und Schmiege bestehenden Kämpfergesimse aufsetzt. Das Kämpfergesims liegt $2,05^m$ über dem Fußboden, die Scheitelhöhe des Gewölbes beträgt $4,70^m$. Kämpfergesims und Gewölbe werden jetzt auf der Südseite durch zwei, auf der Nordseite durch ein Fenster in roher Weise durchbrochen: dieselben gehören sicherlich der nach Licht suchenden Zeit an, die auch die jetzigen Fenster des Langhauses geschaffen hat. Dagegen hat sich in der Ostwand des Chores noch die alte Fensteranlage erhalten: es sind zwei schmale Schlitzenfenster, die in einem Achsenabstand von $2,50^m$ angebracht sind. Dieselben sind nach Innen hin mit starken Abschrägungen versehen; während sie im Äußern bei einer Höhe von $1,32^m$ nur $0,20^m$ breit sind, sind die inneren Abmessungen $1,75$ zu $0,90^m$. Wie das Tonnengewölbe des Chores, so zeigen auch die Fenster einen stumpfen spitzbogigen Schluß.

Bildet die Choranlage in ihrem hier geschilderten Bestande den ältesten Theil des Gebäudes, so weist nun schon das Auftreten des Spitzbogens darauf hin, daß das 12. Jahrhundert die früheste Zeit ist, die hier in Frage kommen kann. Für diese sprechen dann allerdings gewichtige Momente. Im Jahre 1173 wurde, wie oben mitgetheilt, die Kirche von St. Peter dem Kloster Altenryf einverleibt. Es wird allseitig angenommen, daß in der noch jetzt wohl erhalten aufrecht stehenden Kirche dieses Klosters jener Bau zu erblicken ist, der um 1162 vollendet war. In diesem Bauwerke hat der Spitzbogen eine weitgehende Anwendung gefunden:¹ das mächtige das Mittelschiff überdeckende Tonnengewölbe zeigt seine Form, ebenso die Mittelschiff-Arkaden, die Gewölbe der

¹) Zur Baugeschichte von Altenryf vgl. Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 16. Jahrg. 1880, S. 472). Grundriß von Kirche und Kloster dortselbst mitgetheilt auf Taf. XXXIII; Grundriß der Kirche allein bei Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich, 1876, S. 350, Fig. 117, darnach bei Dehio und Bezold, die kirchliche Baukunst des Abendlandes, I. Band, Stuttgart, 1892, Taf. 193, Fig. 4. Schnitt durch das Querschiff bei Rahn, Die mittelalterlichen Kirchen des Cisterzienser-Ordens in der Schweiz. Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft, XVIII. Band, Zürich 1872, S. 74 (12) Fig. 2.

Seitenschiffe, die Ueberdeckungen des Eingangsportals wie der Fenster, soweit sie dem alten Baubestande angehören.

Man wird deshalb annehmen dürfen, daß die Errichtung des Chores von St. Peter mit der Zeit der Inkorporation so ziemlich zusammenfällt, bezw. ihr nur wenig später nachgefolgt ist.

Die nächste Kunde, die uns nach jener Zeit über St. Peter wird, verdanken wir dann jener Visitationskommission, die im Jahre 1453 die Kirche besuchte. Was sie in baulicher Hinsicht bestimmte, geht kaum über die Anordnung von Ausbesserungsarbeiten hinaus. Die Kirche wird, weil für die Pfarrzwecke außer Benutzung gekommen, lange Zeit hindurch einer pflegenden Hand entbehrt haben. Von Interesse ist dagegen die von den Visitatoren gegebene Vorschrift, daß die Verglasung der Chorfenster wieder hergestellt werden solle. Es ist damit die Beschaffung der noch jetzt vorhandenen Chorfenster zeitlich festgelegt. In Holzrahmen eingefast, zeigt das der Nordseite ein Bandmuster in Blau und Weiß, das der Südseite ein Kautenmuster in Gelb und Weiß. Das Mittelstück der Fenster bilden kleine weiße Scheiben mit Figuren, die nur in schwarzen Umrißlinien ausgeführt sind. Wo diese Linien noch gut erhalten sind, liegen sie der Glasfläche emailleartig auf. Die Figurenparthien haben zwar sehr gelitten, anscheinend aber steht zwischen den schwarzen Umrißlinien das helle Naturglas. Es ist eine rein zeichnerische Darstellung in einfacher Linienmanier. Die Figur auf der Nordseite stellt die Muttergottes mit dem Jesukinde, die auf der Südseite den h. Petrus dar. Beide sind schön gezeichnet in der flotten Manier des 15. Jahrhunderts.

Der Besuch der Visitationskommission scheint aber auch den Anstoß gegeben zu einer Ausschmückung der Kirche, die über die gegebenen Vorschriften herausging. Davon geben noch jetzt einige Figuren Kunde, die dem Umstand, daß sie in dem Aufbau des zopfigen Hochaltars Verwerthung gefunden haben, ihre Erhaltung verdanken. An erster Stelle ist hier eine Statue aus Holz zu nennen, die den h. Petrus als Papst mit der Tiara auf dem Haupte darstellt. Wird man diese Figur mit den Ausschmückungsarbeiten in Verbindung bringen dürfen, welche jene Visitation im Gefolge hatte, so gilt dasselbe von einer Rochusfigur und ebenso von einer kleinen Antonius-Figur. Die auf dem südlichen Seitenaltare ange-

brachte schöne, größere Statue des h. Apostels Andreas und eine kleinere der h. Margaretha gehören der gleichen Stylperiode an und ebenso eine Magdalena auf dem nördlichen Seitenaltar. Ein Temperabild, das auf der Nordseite des Hauptaltars hängend in roher Ausführung neben dem h. Garinus, einem Benediktiner mit einem Schlüssel als Attribut, den Eremit Antonius darstellt, scheint ebenfalls noch in die gothische Zeit zurückzureichen. Dagegen gehören zwei Figuren auf dem Hochaltar, die den h. Wolfgang und den h. Garinus darstellen, sowie eine größere Pieta auf dem nördlichen Seitenaltar dem Zopfstyl des vorigen Jahrhunderts an.

Dies die Kunstwerke, wie sie dem Besucher von St. Peter zu Treffels vor Augen stehen. Ein Besuch des Dachbodens hat nun aber noch ein weiteres Kunstwerk an's Licht gebracht, ein Skulpturwerk, welches selbst die frühesten Theile der Kirche an Alter noch überragt und damit über jene Zeiten hinausreicht, von denen uns die Urkunden berichten.

Es ist das der hier in den Figuren 1—2 zur Abbildung gebrachte Crucifixus, ein Holzbildwerk, dessen Entstehung wohl noch in den Anfang des 12. Jahrhunderts gesetzt werden darf. Wie allerwärts so gehören auch in der Schweiz romanische Holzsculpturen zu den Seltenheiten und es bedarf deshalb keiner weitem Rechtfertigung, wenn demselben an dieser Stelle eine eingehendere Besprechung gewidmet wird: ist es doch das älteste christliche Kunstdenkmal dieser Art, welches der Kanton, dessen Erforschung diese Zeitschrift gewidmet ist, besitzt.

Leider ist das Bildwerk nur in sehr verstümmelten Zustande erhalten, es fehlen Kopf und Arme.¹ In ihrem gegenwärtigen Zustande mißt die eigentliche Figur des Crucifixus 1 Meter in der Höhe, wonach sich die ursprüngliche Gesamthöhe auf etwa 1,20^m ergibt. Es entspricht dies einer Ausführung in $\frac{2}{3}$ Lebensgröße. Das zugehörige Kreuz wird demnach bei einer Quer-

¹) Diese Theile haben trotz der dieserhalb angestellten Nachforschungen nicht aufgefunden werden können. Wie der Augenschein ergibt, sind sie nicht durch äußere Gewalt, sondern durch Wurmfraß abgetrennt worden. Der mit der Figur aus einem Stücke gearbeitete Kopf ist also wahrscheinlich vermodert, während die Arme herausgefallen und so in Verlust gerathen sind.

balkenlänge von etwa 1,40^m ungefähr 2^m hoch gewesen sein. Es sind das zwar bescheidene Abmessungen, aber in Anbetracht der Raumverhältnisse der Kirche, der es angehört hat, erscheinen sie — zumal die ursprüngliche Kirche sicher nicht größer war als die gegenwärtige — genügend groß, um in ihm das Triumphkreuz erblicken zu dürfen.



Fig. 1. Vorderansicht



Fig. 2. Seitenansicht

des Crucifixus.

In der ganzen Haltung der Figur erscheint nicht so sehr die des festen Stehens als die des Hängens ausgeprägt; es zeigt sich das in dem leichten Vortreten des Unterleibes, in der eingesunkenen Brust und besonders in den scharf hervortretenden, nach den Armhöhlen verlaufenden Rippen. Die Füße, die neben einander gestellt und nicht angenagelt sind, setzen auf einer in der Form

eines menschlichen Kopfes gebildeten Console derart auf, daß sie sich mit den Spigen berühren, während sie nach rückwärts aus einanderstehen. Die Kniee sind nach vorne ein wenig durchgebogen, und ebenso macht sich auch im Ganzen eine leichte Durchbiegung des Körpers nach links und nach oben hin bemerkbar. Es läßt dies darauf schließen, daß das Haupt etwas nach rechts geneigt war. Daß die Arme etwas schräg nach oben gerichtet waren,



Fig. 3. Vorderansicht der Fußconsole.

wird bekundet durch den noch vorhandenen Zapfen, der den rechten Arm mit dem Kumpfe verband; derselbe zeigt diese Schrägstellung unverkennbar.

Von den Hüften bis zu den Knieen hängt das Lendentuch herunter. „Die Befestigung des Lendentuches“ so heißt es in dem die Kreuzigung Christi behandelnden Werke von Forrer und Müller, „ist bald so bewirkt, daß die Zipfel zusammengebunden sind, bald hält ein Strick, der vorne gebunden ist, das Tuch zusammen. In vielen Fällen hat auch der Künstler nicht weiter nachgedacht und

zeigt das Bild keine die Knüpfung definirenden Details."¹ Auf den ersten Blick scheint dieser letzte Fall für unser Bildwerk zuzutreffen. Bei genauer Besichtigung zeigt sich aber, daß ein Strick vorhanden ist, derselbe wird aber dadurch verdeckt, daß das Tuch, welches er um den Leib des Gekreuzigten zusammenhält, nach Innen hin über ihn geschlagen ist. An den Seiten ist, wie Fig. 2 dies erkennen läßt, der innere Ueberschlag des Tuches nach vorne heraus-



Fig. 4. Seitenansicht der Fußconsole.

gezogen, so daß er hier in kurzen Zipfeln herunterhängt. Hierbei ergibt sich naturgemäß eine tiefer ausgehöhlte breite Längsfalte, in der dann das Tuch in Quer- und schwachen Längsfalten niederfällt. Sonst hängt das Tuch in enger, schlichter, senkrechter Parallel-Fältelung herunter.

Der schon erwähnte das Suppedaneum vertretende Kopf, der als Console unter den Füßen angebracht ist, hat in den Fig. 3—4

¹) Forrer und Müller, Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung. Straßburg i. E. und Bühl i. B. 1894. S. 29.

eine besondere Illustrirung und zwar in graden Ansichten gefunden, weil er in Verbindung mit der Figur in Folge der Schrägstellung des Gesichtsprofilcs und der dadurch bewirkten theilweisen Verkürzung nicht recht zu erkennen ist. Die Darstellung ist äußerst schlicht, fast roh zu nennen, besonders das Ohr, das aus zwei gleichartigen sich gegenüberstehenden Voluten gebildet ist, ist hierfür bezeichnend. Dennoch entbehrt die Gesichtsmaske mit dem rund oberhalb der Ohren abgeschnittenen Haupthaar, der niedrigen Stirn, den stark geschwungenen Augenbrauen, den weit geöffneten Augen, der schmalen geraden Nase, dem kleinen aber dicklippigen Munde, dem rundlichen Rinne, den breiten Backenknochen nicht des Charakters; ohne un- schön zu sein zeigt sie den Mangel höheren geistigen Lebens.

Auf die kunstgeschichtliche Entwicklung des Kreuzes und der Kreuzigung, über welche in wichtigen Punkten die Ansichten noch immer abweichen, braucht hier nur in zwei Punkten eingegangen zu werden, es sind das die Annagelung und der Fußpflock, das Suppedaneum.

Das älteste von einem christlichen Künstler hergestellte Bild der Kreuzigung Christi in realer geschichtlicher Darstellung ist das auf den Thüren der Kirche von S. Sabina zu Rom: ein Werk, das von der Mehrzahl der Kunstcritiker jetzt spätestens dem 6. Jahrhundert zugeschrieben wird. Christus, ohne Nimbus, mit langem Haare, nur mit einem schmalen Lendengurt bekleidet, hängt oder steht dort am Kreuze, die Füße nebeneinander. Im Gegensatze zu der Angabe von de Waal¹ und Berthier², daß außer den Händen auch die Füße angenagelt seien, erklärt Grisar, der das Bildwerk neuerdings einer genauen Untersuchung unterzogen hat, daß in den Füßen „keine Nägel, auch keine Spuren von ihnen oder Wunden zu gewahren“ seien.³

Auch das neben S. Sabina älteste Beispiel einer reliefirten

¹) de Waal, Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern. Freiburg i. B. 1891. S. 19.

²) Berthier, La porte de Sainte-Sabine à Rome, Fribourg 1892. S. 27.

³) Grisar, Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thür von S. Sabina in Rom, Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und Kirchengeschichte, 8. Jahrg. Rom 1894. S. 8.

Kreuzigungsdarstellung, eine der Mitte des 5. Jahrhunderts angehörige Elfenbeintafel im Britischen Museum, zeigt das Fehlen der Nägel in den Füßen,¹ wie denn die älteren Bilder des ersten Jahrtausends die Füße meist nicht angenagelt, die jüngern aber die Nägel darzustellen pflegen. Immer aber sind die Füße nebeneinandergestellt, niemals übereinandergeheftet. Die romanische Periode bildet Christus ebenfalls mit nebeneinandergestellten Füßen, aber die Annagelung derselben wird jetzt zur Regel. Eine entscheidende Aenderung bringt erst der Uebergang zur Gothik: die Füße werden nicht mehr nebeneinandergestellt, sondern übereinandergelegt und mit einem Nagel durchbohrt. Als erstes Beispiel dieser Darstellungsart, die dann für die gothische Periode vollständig typisch wird, gilt gegenwärtig eine etwa der Zeit von 1180 angehörige Pergamentminiatur im Museum zu Hannover, während bislang ein aus Soest stammender, jetzt im Berliner Museum befindlicher, der Zeit von 1225 angehöriger Krucifixus als die älteste Darstellung mit drei Nägeln betrachtet wurde.² Der Krucifixus von Treffels zeigt dem in der romanischen Periode geltenden Brauche gemäß die Füße nebeneinandergestellt, jedoch ungenagelt.

Dieses Fehlen der Annagelung steht wohl in Zusammenhang mit der Kopfform des Suppedaneums. Ueber Zweck und Bedeutung des Fußbrettes gehen die Ansichten ebenfalls auseinander. Müller nimmt, hauptsächlich gestützt auf das bekannte Spottkrucifix vom Palatin, an, daß das wirkliche Marterwerkzeug eine solche Vorrichtung besessen habe.³ Das Fußbrett ist, so meint dagegen Schönermark, niemals an einem wirklichen Straßkreuz vorhanden gewesen, also ein von den Verfertignern der Abbildungen eigenmächtig zugefügtes Stück. Das Brett, auf dem Christus steht, ist ein Mittel, um den Eindruck des Leidens von dem gekreuzigten Sohne Gottes abzuwehren, ein Ausdrucksmittel der Würde und des Ansehens des mit schmerzlosem Angesichte, offenen Auges auf erhöhtem Tritte vor dem Kreuze stehenden Heilandes. In dieser symbolischen Auffassung

¹) Gute Abbildung bei de Waal a. a. O. Fig. 15.

²) Mitgetheilt von Schönermark, Die Bedeutung des Fußbrettes am Kreuze Christi. Zeitschrift für christliche Kunst, Jahrg. III, 1890. Sp. 121, 122.

³) Forrer-Müller a. a. O. S. 25.

sieht sich Schönermark bestärkt durch das Fehlen des Fußbrettes auf der Sabina-Thür.¹ Müller hebt der Anschauung von Schönermark gegenüber, der unterscheidet zwischen den „historischen“ und den „liturgischen“ Bildern, welche letztere dem Heiland allerlei Auszeichnungen, so auch das Fußbrett geben, hervor, daß das Spottcrucifix ein für allemal den realhistorischen Untergrund des Suppedaneums in monumentaler Art beweise.

Den Darlegungen Schönermark's über den symbolischen Charakter des Trittbrettes entzieht Grijar eine bedeutsame Stütze, indem er in seiner neuerlichen Veröffentlichung über das Sabina-Bild das Vorhandensein eines Fußpflockes bei diesem, dem ältesten „realhistorischen“ Bilde feststellt.² Darin wird man aber immerhin Schönermark beistimmen können, daß besonders in der byzantinischen Kunstperiode das Fußbrett zum Ausdruck der Auszeichnung gedient, mit dem Schwinden des byzantinischen Wesens diese seine ursprüngliche Bedeutung aber eingebüßt hat, daß dann ferner auch andere Bedeutungen ihm andere Formen geben, die nicht selten, wie in der Regel bei den mittelalterlichen Schöpfungen, außerordentlich tiefsinnig sind und meist weit mehr wie das ursprüngliche Trittbrett besagen. Es wurde, besonders bei den plastischen Crucifixen, zur Konsole und diese bildete sich aus zu einem Anthiere, zum Kelche, in welchen des Heilandes Blut herabfließt u. s. w. Das sind die Formen der romanischen Zeit.³

Eine bekannte schon früh aufgekommene Form ist z. B. der Todenschädel, eine Anspielung auf die Legende, daß das Kreuz sich über dem Grabe Adams, des Stammvaters des Menschengeschlechtes, erhoben habe.⁴ Für die Anbringung eines lebend gebildeten Kopfes, wie das Kreuz von Treffels ihn zeigt, kommen auch anderwärts vereinzelte Beispiele vor.⁵ Daß solche Gesichtsmasken als rein ornamentaler Schmuck in der romanischen Kunst

1) Schönermark a. a. D. Sp. 123.

2) Grijar a. a. D. S. 8.

3) Schönermark, a. a. D. Sp. 128.

4) So am Tympanon des Kirchenportals von Eugen in Baden aus dem 13. Jahrhundert. Forrer-Müller a. a. D. Taf. VIII. Fig. 9.

5) Herr Domecapitular Schnütgen in Köln besitzt in seiner Sammlung ein Crucifix mit Kopfkonsole aus Metallguß.

nicht selten sind ist ja bekannt. So findet man sie besonders häufig an Taufbecken romanischer Zeit, wo man ihnen aber meistens eine symbolische Bedeutung zu geben sucht, indem man z. B., wenn sie in der Vierzahl vorkommen, darin eine Personification der vier Paradiesesströme erblicken will. Hat der Künstler dem Kopfe eine symbolische Bedeutung beilegen wollen, so könnte der Gesichtstypus zu der Annahme leiten, daß hier der Heiland als Sieger über Sünde und Heidenthum dargestellt werden sollte. Die Art seiner Anbringung läßt aber, wie schon erwähnt, vollständig die Möglichkeit offen, daß an eine Symbolik gar nicht gedacht ist und der Kopf lediglich eine ornamentale Console bildet.

Der Crucifixus dürfte, wie bemerkt wurde, einem Triumphkreuz angehört haben. Freilich nicht in der bei größeren Kirchen typisch gewordenen Anordnung, bei der das Kreuz innerhalb des Chorbogens auf einem Querbalken aufsteht oder an einer Kette vom Scheitel des Bogens herunterhängt; das ist bei der geringen nur gegen $4\frac{1}{2}$ m betragenden Höhe der Kirche ausgeschlossen. Ebenjowenig ist bei den genannten Abmessungen des Kreuzes anzunehmen, daß es mit einem Altare in Verbindung gestanden hat. Auch eine freie Aufstellung dürfte nicht in Frage kommen. Bei den räumlichen Verhältnissen der Kirche — das Chorgewölbe hat, wie gesagt, eine Höhe von $4,70$ m — ist es für wahrscheinlich zu erachten, daß das Kreuz an der Chorwand, also hinter dem Altar und oberhalb desselben einen seiner Bedeutung entsprechenden Platz hatte.

Die Zahl der Triumphkreuze aus der Zeit, welcher der Crucifixus von Treffels seiner ganzen Gestaltung noch angehört, ist eine recht geringe. Was wir an solchen aus der Frühzeit noch besitzen, gehört zumeist erst dem 13. Jahrhundert an. Doch ist die Zahl derer, die weiter hinaufreichen, sicher eine ganz beträchtliche gewesen. Das für die Triumphkreuze vorwiegend benutzte, dem allmählichen Verderben so leicht ausgesetzte Holzmaterial hat in Verbindung mit der veränderten Geschmacksrichtung und vielen anderen Umständen zusammengewirkt, um die Zahl der romanischen Triumphkreuze zusammenschmelzen zu lassen. Als ein dem Kreuze von Treffels besonders ähnliches Werk dieser Art mag hier ein aus der Dorfkirche von Wallstede stammendes, jetzt im bischöflichen

Museum zu Münster aufbewahrtes Kreuz erwähnt sein, das aber, wie dies besonders die kräftigere Faltenbehandlung des Lententuches wahrscheinlich macht, etwas jünger sein und erst der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören dürfte.¹



Fig. 5. Vorderansicht der Christusfigur.

Im Rücken des Krucifixus zeigt sich eine Vertiefung, die 15 $\frac{1}{m}$ lang, 8 $\frac{1}{m}$ breit und gegen 4 $\frac{1}{m}$ tief ist. Ihre scharfkantige Bearbeitung weist darauf hin, daß dieselbe zur Aufnahme eines Kästchens oder einer Büchse mit Reliquien, vielleicht einer Partikel

¹) Abgebildet bei Ludorff, Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens-Kreis Lüdinghausen. 1892. S. 103. Taf. 99.

des h. Kreuzes gedient hat.¹ Die früher sicher vorhanden gewesene Verschlussvorrichtung ist wegen der an dieser Stelle sehr weitgehenden Zerstörung des Holzes jetzt nicht mehr zu erkennen.

Außer diesem Krucifixus hat sich in Treffels noch ein zweites



Fig. 6. Seitenansicht der Christusfigur.

Holzbildwerk erhalten, welches, wenn es auch nicht in der Peterskirche selbst, sondern in dem nebenanstehenden Hause sich befand, doch ohne Zweifel auch aus der Kirche stammt. Dasselbe ist in Fig. 5 und 6 in Vorder- und Seitenansicht dargestellt. Diese Ab-

¹) Vgl. Otte-Wernicke, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. 5 Aufl. I. Bd. Leipzig, 1883. S. 202.

bildungen zeigen eine auf einem Sessel sitzende Figur, die in der Linken ein Buch hält; der rechte Arm ist nicht mehr vorhanden. Die ganze Höhe des Bildwerkes beträgt 55 $\frac{1}{m}$.

Trotz der schlichten Behandlung macht das Gesicht einen recht edelen Eindruck, der auch durch die Beschädigung der Nase kaum beeinträchtigt wird. Nur die gleich ovalen Scheiben vom Kopfe abstehenden Ohren verrathen ein gewisses Ungeschick des Künstlers. Die Rückseite der Figur ist roh gelassen, was wohl damit zusammenhängt, daß die Figur mit dem Rücken an eine Wand gelehnt war; daß auch die Schoßfläche unbearbeitet ist, weist auf einen hohen Standort der Figur hin, bei dem jener Theil von unten nicht mehr sichtbar war. Der Thronstuhl, auf dem sie sitzt, ist von schlichtem alterthümlichem Typus, da er aber gar keine charakteristischen Profile zeigt, so ist er für eine genauere Zeitbestimmung nicht anzuziehen. Wenn in der Figur ein Christusbild zu erblicken ist, so ist an die Darstellung des Weltenrichters zu denken. Der jetzt fehlende rechte Arm war dann segnend erhoben. Das Buch des Weltenrichters ist bei Christusdarstellungen dieser Art, besonders bei den ältern Darstellungen gewöhnlich aufgeschlagen so z. B. auf einem Seitenportal des Mainzer Domes.¹ Aber auch das geschlossene Buch kommt vor, wie an der Kanzel zu Wechselburg, wo Christus das geschlossene Buch auf die Kniee aufstützt;² es liegt deshalb hierin kein Moment, das davon abhalten könnte, in dem Bilde eine Christusfigur zu erblicken. Der kennzeichnende Nimbus fehlt jetzt, ein Nagelloch im Hinterkopf der Figur deutet aber darauf hin, daß ein solcher früher vorhanden war.

Es bleibt somit auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß in dem Bilde eine Apostelfigur hat dargestellt sein sollen, in welchem Falle dann der fehlende Arm mit einem entsprechenden Attribut zu ergänzen wäre. Es bleibt dies indeß ein Punkt, der Mangels jeden weiteren Anhaltes über den Ort, an dem die Figur angebracht, über den Zweck, dem sie zu dienen bestimmt war, unsicher bleiben wird. Ihr Alter dagegen ist mit ziemlicher Wahr-

¹) Abbildung bei Schneider, Dom zu Mainz, Berlin 1886, Sp. 85, 86.

²) Abbildung bei Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887,

scheinlichkeit anzugeben. Trotz des alterthümlichen Gepräges, den sie an sich trägt, trotz der einfachen technischen Mittel, die bei ihrer Herstellung zur Anwendung gekommen sind, ist es doch nicht möglich, in ihr eine Altersgenossin des Krucifixus zu erblicken. Daran hindert besonders die Behandlung der Falten des über die Kniee herabhängenden Mantels. Die Knickung derselben zeigt Motive, die schon entschieden gothisch sind und damit auf den Anfang des 14. Jahrhunderts, frühestens auf das Ende des 13. Jahrhunderts als Entstehungszeit hinweisen. Die hohe Stirn, die mandelförmigen Augen, die nur leicht geschwungenen Augenbrauen, die lange Nase, der kräftige Mund, der das rundliche Profil umrahmende, spitz zugespinnene nicht zu lange Vollbart, sowie das zu beiden Seiten auf die schmalen Schultern lang herabwallende Haupthaar: alles dieses sind weitere Momente für die angegebene Zeitstellung.

Die beiden besprochenen Figuren sind aus weichem Holze hergestellt. Bei dem sehr verrotteten wurmförmigen Zustande hat sich die Art des Holzes, nicht mit Bestimmtheit feststellen lassen. Das bei Arbeiten dieser Art sonst viel verwendete Lindenhölz ist es nicht, es scheint, daß das Krucifixusbild aus Birkenholz, die sitzende Figur aus dem Holze der Arve, der Zirbeltanne, hergestellt ist. Es sind dies zwar beides Holzarten, die in der Jetztzeit in hiesiger Gegend nur selten, besonders nicht in solcher Stärke, vorkommen, wie sie zu diesen Arbeiten erforderlich war, die früher aber wohl häufiger gewesen sein werden.

Wie schon erwähnt sind die Arme des Krucifixus eingezapft, und das Gleiche ist der Fall bei dem Arm der sitzenden Figur.

Ist das bei der ersten Figur wohl erklärlich, da man einen größeren Krucifixus mit ausgestreckten Armen nicht aus einem Block herausarbeiten wird, so wäre der vorgestreckte Unterarm der sitzenden Figur bei Anwendung von Hartholz wohl aus einem Stücke geschnitten worden, das in der Längsfaser leicht spaltende Arvenholz ließ aber eine solche Bearbeitung nicht zu. Es ist demnach das Dollenloch für den fehlenden Arm als ursprünglich zu erachten.

Die Figuren zeigen, wenn auch schwache, so doch deutliche Spuren einer früheren Bemalung. Daß dieselben von vornherein bemalt und auch auf Bemalung gearbeitet waren, dafür spricht bei

der Krucifixusfigur schon der Umstand, daß sie mittels zweier kräftigen durch die ganze Figur in der Nähe des Lententuches durchgetriebenen Holzstifte an dem Kreuze befestigt war. Ebenso war, wie dies an der rechten Schulter noch sichtbar ist, durch den Zapfen der eingesetzten Holzarme eine Holzstift durchgetrieben. Die Zwischenräume zwischen den Wandungen der Zapfenlöcher und des Zapfens sind mit einem Gipskitt ausgefüllt. So konstruktiv richtig diese Befestigung war, so ließ sich die schlicht derbe Ausführung derselben nur durch den geglätteten Kreidegrund verdecken. Die Bemalung auf Kreidegrund ist eine altgeübte Technik, sie wurde bei weichen wie bei harten Holzarten angewendet; daß sie auch auf Stein im Äußern angewandt wurde, zeigen die Steinfiguren am westlichen Lettner des Domes zu Raumburg, wie die sog. goldene Pforte zu Freiberg. Hauptsächlich aber diente die Polychromirung auf Kreidegrund, wie heut zu Tage auch noch, dazu, die weichen Holzarten gegen Temperatureinflüsse zu schützen, außerdem aber sollte sie die Arbeit des Holzschnitzers ergänzen und verschönern. In den weichen Holzarten, die mehr geschnitten wie geschnitzt werden, lassen sich feinere Details nur sehr schwer ausführen, wie denn in dieser Hinsicht schon bei der sitzenden Figur die Behandlung der Ohren hat hervorgehoben werden müssen. Beachtung verdient aber auch noch die schlichte Behandlung des Haares, besonders des Haupthaares bei der zweiten Figur. Hier mußte eine Nachhilfe durch die Bemalung unbedingt eintreten.

Die sitzende Figur scheint in dem bäuerlichen Heim, in dem sie sich befand, gelegentlicher Reinigung mit Bürste und Soda unterworfen worden zu sein, die von der Bemalung nur noch wenige Reste übriggelassen haben. Der Thronstuhl zeigt seitwärts Spuren einer dünn aufgetragenen dunkelrothen Farbe, in den Ecken der Gewandung finden sich die Spuren eines dickeren Kreidegrundes mit hellrothem Ueberzuge, der wahrscheinlich die Unterlage einer Glanzvergoldung gebildet hat. Es ist dies die in der spätern gothischen Zeit so beliebte Art der Polychromirung, wie sie die Eingangs erwähnten Statuen trotz späterer vielfacher Ueberschmierung noch aufweisen.

Deutlich gibt sich dagegen die ursprüngliche Bemalung bei der Christusfigur zu erkennen, sie ist nur stellenweise abgeblättert,

verschmutzt oder verdunkelt. Sie liegt dem sehr dünnen Kreidegrund unmittelbar auf und kennzeichnet sich so als ursprünglich. Der Körper zeigt einen zarten gelblich röthlichen Fleischton. Die Seitenwunde ist nicht geschnitten sondern nur in Farbe durch das ausfließende Blut gekennzeichnet. Die äußere Farbe des Leidentuches ist schwer erkennlich, anscheinend ist es ein grünliches Weiß; im Innern ist die Farbe carminroth. Am untern Rande ist das Leidentuch außen mit einem schmalen Goldsaume, innen mit einem hellgrünen Saume eingefasst. Ganz charakteristisch gefärbt ist der Kopf der Fußconsule; Haupthaar und Augenbrauen sind dunkelschwarz, ebenso der Vollbart, der nur aufgemalt ist. Die Augen zeigen gleichfalls schwarze Pupillen im Weißen. Die Lippen sind auch ganz realistisch carminroth gefärbt.

Die romanische Technik hat in der Kleinkunst Elfenbein und Edelmetalle, bei größeren Werken Stein oder doch Eichenholz bevorzugt, Werke dieser Art sind deshalb auch in größerer Zahl erhalten. Die Seltenheit von Bildwerken, die in weichem Holze gefertigt sind, liegt aber auch daran, daß dieses Material schon seiner Natur nach nicht von so langer Dauer ist, wie dies ja der jetzige Zustand des Crucifixus deutlich zeigt. So verbinden sich in diesem Crucifixus von Treffels alte Traditionen, romanische Formensprache, gothische Technik, um dem anspruchslosen Werke eine weitergehende Bedeutung zu verleihen.

St. Peter zu Treffels zeigt, wie auch kleine unscheinbare Kirchen der Forschung Ausbeute gewähren.

Berichtigung.

- Seite 86, Zeile 20, von oben: Lies „Mittwochen“ statt Wittwochen.
„ 87, Num. 2: Lies « Hauréau » statt Haméan.
„ 88, Num. 4: Lies „Errichtungsbulle“ statt Berichtigungsbulle.