Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
Herausgeber: Bernisches Historisches Museum
Band: 34 (1954)

Artikel: Das Venezianer Kristallkreuz im Bernischen Historischen Museum
Autor: Hahnloser, Hans R.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1043180

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: 17.07.2025

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

DAS VENEZIANER KRISTALLKREUZ IM BERNISCHEN HISTORISCHEN MUSEUM

HANS R. HAHNLOSER

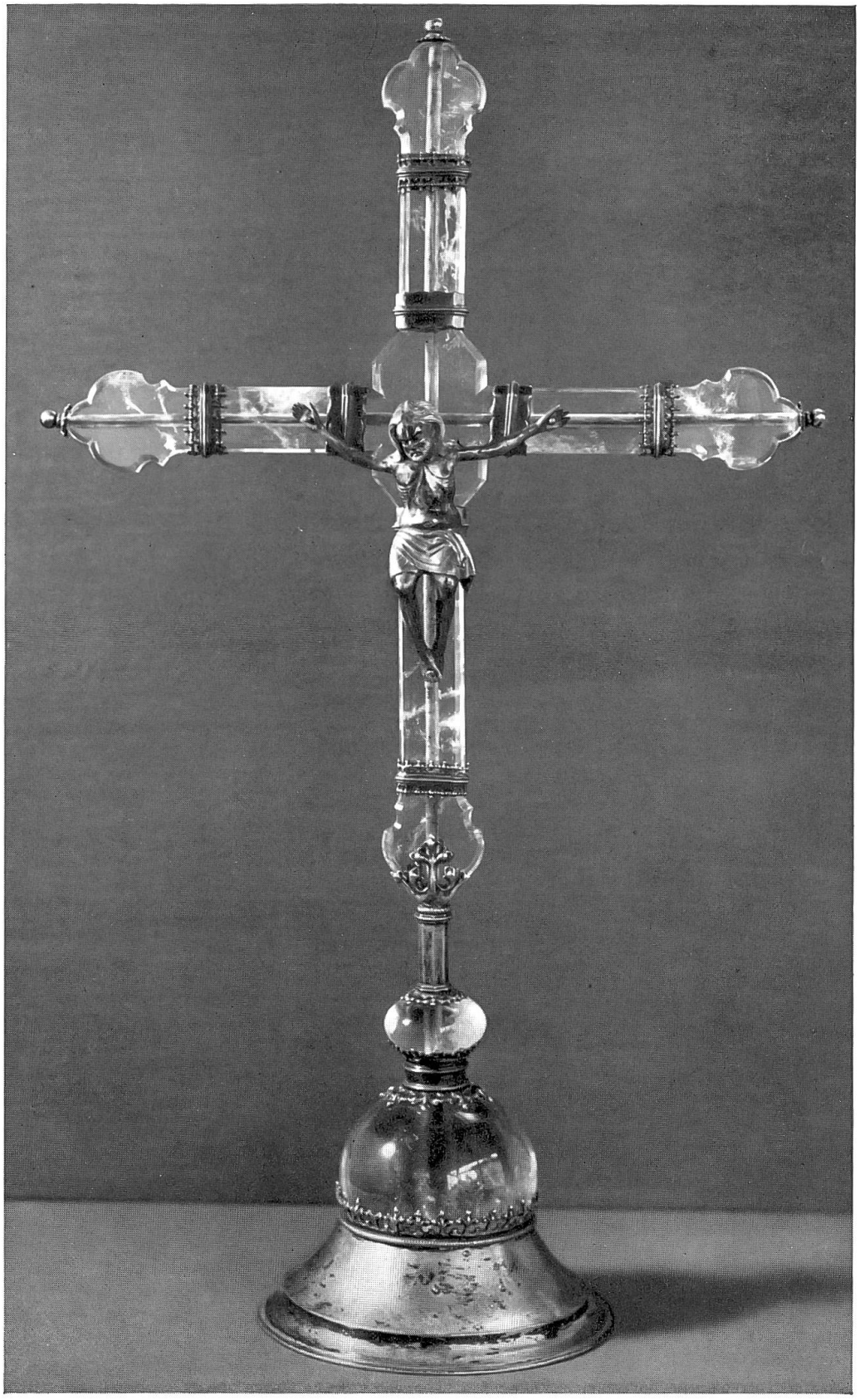
Bergkristall in seiner so klaren und doch so rätselhaften Gestalt hat von jeher auf die Menschen eine fast magische Wirkung ausgeübt. «Gefrorenes Wasser» nannten ihn die Alten, ein schönes Bild seiner Durchsichtigkeit, das aber seinem geometrischen Aufbau nicht gerecht wird. «Reinheit und Feuer» verehrte in ihm die Kirche des Mittelalters, wenn sie gebot, zum Feste der «Reinigung Mariae» Feuer aus dem harten Kristall zu schlagen und anzufachen. Das mochte die damaligen Ärzte bewegen, sein Pulver als «reinigendes» Heilmittel, seine «Wärme» zum Ausbrennen von Wunden zu verwenden. Seit dem späten Mittelalter überbieten sich weltliche und geistliche Fürsten im Sammeln von kostbarem Tafelgeschirr und Meßgerät aus Kristall und Jaspis. «Vom Blitzstrahl gezeugt», so deuten die Etymologen des Barocks die Herkunft des Kristalls, um den Namen, den der harte Beruf der «Strahler» in unseren Alpen trägt, zu erklären. Die Menschen der Renaissance jedoch verehrten in ihm das Wunder der Natur: für Unsummen hat Lorenzo il Magnifico Schalen, Becher und Kannen aus Kristall und harten Steinen angehäuft; schätzt doch sein Inventar die besten Stücke auf 500 bis 2000 Dukaten, indes ein Porträt von Pollaiuolo zehn, ein Heiligenbild von Masaccio sechs Dukaten galt! 1532 endet sein unvergleichlicher Schatz von Gefäßen in der Familienkirche der Medici; denn da das Stammhaus nur noch aus Geistlichen bestand und nach einem Ausspruch Leo X. «nur noch Gott angehörte und nicht mehr der Welt», barg man Heiligenreliquien im einstigen Prunkgeschirr. Der Mediceerpapst Leo X. hatte sie in Konstantinopel von den Türken erworben, und sein Neffe, Clemens VII., schenkte sie dem Familienheiligtum von San Lorenzo in Florenz, wo sie z. T. bis zum heutigen Tage vor den staunenden Augen der Gläubigen glänzen. Im Zeitalter des Manierismus wurden die Wunder der Natur zu Wundern der Technik. Unter der herzoglichen Nebenlinie der Medici hat man Hartsteine aller Art, wie Kristall, Jaspis und Achat, in die absonderlichsten Zierformen umgeschliffen. Steinschneider, vornehmlich in Mailand, schnitten das später sogenannte «Mailänderwerk» in die klaren Kristalle vom Gotthard und gravierten endlose Göttergeschichten und Heiligenlegenden in zahlreichen Figuren ein. Ihre virtuosen Bravourstücke füllen noch immer die einstigen Schatzkammern der Kaiser von Wien und Prag, der Päpste und der Herrscher von Frankreich, von der Wissenschaft wohl erforscht und bearbeitet.

Und heute? Wohl gilt uns das Wörtlein «kristallin» als der Inbegriff von durchsichtiger Klarheit und strengem Aufbau, und die Gesteinskundigen haben uns das geometrische Geheimnis des Kristalls, seine gesetzmäßige Struktur, erkennen gelehrt. Im übrigen aber, sagen die Mineralogen, sei er gewöhnlicher Quarz, den sie in einen Tiegel werfen und zu jeder Form schmelzen können. Die selteneren, schwarzen und roten Splitter haben für sie weit größeren Wert. Wenn sie uns doch nur eine von jenen Tausenden von Klüften an Ort und Stelle zugänglich gemacht hätten, in denen seit der Antike in unseren Alpen Kristalle ausgebeutet und um des schnöden Geldes willen alsbald wieder vernichtet werden! Kaum, daß wir heute im Naturhistorischen Museum Bern die naturgewachsene Gestalt unserer Gotthardkristalle studieren können.

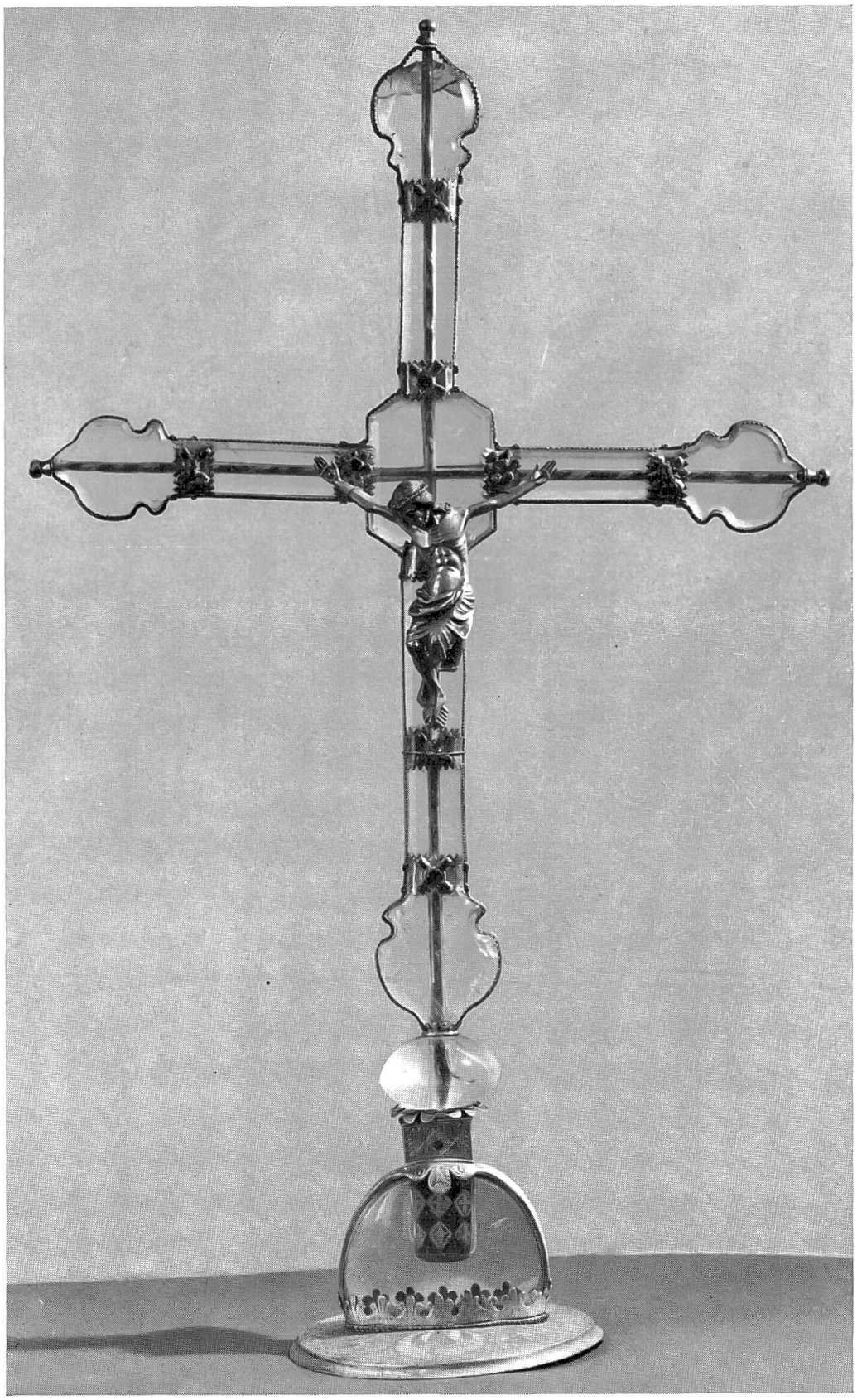
Man hat lange vergessen, daß schon das frühe Mittelalter diese Leidenschaft für Kristall kannte. Wohl wußte man um die sagenhaften Schätze Harun al Raschids. 1062 ist denn auch eine nach Zehntausenden zählende Sammlung von Hartsteinwerk des Mustansir von Kairo in alle Welt zerstreut worden. Kaum ein Land Europas, das nicht in einer seiner Sammlungen jene Kristallgefäße der persischen Sassaniden, der arabischen Fatimiden birgt, auf deren glänzenden Wänden orientalische Tiergestalten und Ranken eingeschnitten sind. Alle erhaltenen Sammlungen aber übertrifft Venedig durch jene prunkvollen Steinvasen und -schalen, die als Beute aus dem eroberten Konstantinopel seit 1204 den Markusschatz zieren. Venezianer Goldschmiede haben sie in Silber und Gold, mit Perlen und Edelsteinen gefaßt, und dabei die alte Filigrantechnik verwendet. Sie verstanden es, diese Schmuckform in solchen Mengen über ganz Europa zu verbreiten, daß sie seither Venezianer Filigran, «Opus venetum ad filum», genannt wird: so bezeichnen sie die Inventare der Päpste in Rom wie jene der Könige von Anjou zu Bari und der Sainte Chapelle in Paris.

Weniger bekannt wurde, daß Bern das weitaus bedeutendste und reichste Schmuckwerk dieser ganzen Kunstindustrie besitzt: den Goldaltar König Andreas' III. von Ungarn (s. die Details auf Abb. 1 und 5). Er gehört zu einer weitverbreiteten Gattung von Pergamentminiaturen, die mit Perlchen umrandet und mit Kristall bedeckt sind, übertrifft aber durch den Reichtum von Gemmen, Smaragd und Rubin alle Gegenstücke: zwei bisher bekannte Altäre in Florenz und Rom und drei weitere, die wir in griechischen Athosklöstern entdecken konnten [1]. Er ist das einzige Werk der ganzen Gruppe, dessen Illustration ein bestimmtes Ereignis feiert: die Thronerhebung von 1290, die Andreas der — von ihm nicht verschuldeten — Ermordung eines Vetters zu danken hatte. Die Heiligenbilder des Berner Rahmens zeigen alle Vorfahren dieses letzten Sprößlings der Arpaden, die heilig gesprochen waren; sie bilden somit die stolze Ahnentafel für den neuerwählten, in seinen Thron-

[1] Siehe *Hans R. Hahnloser*, Das Werkstattproblem, S. 275, bei der ausführlichen Beschreibung von *E. Maurer* in «Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau» III: Das Kloster Königsfelden, Basel 1954.



Altarkreuz aus Kristall und Silber, Kruzifix zum Teil vergoldet. Venedig, 1. Drittel des 14. Jahrh. Geschenk E. und A. Göhner. Bernisches Historisches Museum (Text S. 39).



Reliquienkruzifix aus Kristall und Silber. Venedig, Mitte des 14. Jahrh. Domschatz Osnabrück.

rechten lang umstrittenen König. Damit verraten sie uns die Bestellung durch eine daran interessierte Familie: es ist das Geschlecht der Morosini aus Venedig, dem die Mutter des Königs entstammte — des «Re Veneziano», wie man ihn scherzhaft nannte —, und das von seiner Standeserhebung bald reichen Gewinn davontragen sollte. Seine Witwe endlich, Agnes von Habsburg, hat den Goldaltar in das Familienheiligtum von Königsfelden mitgebracht, wo ihn die Berner glücklicherweise vor den Schmelztiegeln der Reformation bewahrten.

Solche Diptychen bildeten den Mittelpunkt jenes vielseitigen Meßgeräts aus Bergkristall, mit Jaspis, Silber, Gold und Edelsteinen, das man auf den Hauptaltar zu stellen liebte [1]. Dazu gehörten vor allem Kreuze und, neben Kelchen und Reliquienbehältern, hohe Kerzenleuchter, in deren flackenrdem Licht die geschliffenen Steine ihren magischen Glanz in der Kirche verbreiteten. Venedig pflegte im 13. und 14. Jahrhundert solche Altargarnituren gewerbsmäßig herzustellen und an die fürstlichen Kirchenschätze von ganz Europa zu liefern. So lehren es uns alte Inventare und wenige Reste in Assisi, Bari und dem Markusschatze; so vernehmen wir, wie um 1320 ein «superexcellens sacristanus» von Pisa nach Venedig reiste, um ein Kreuz zu erwerben, unterwegs aber vom Tode in Bologna überrascht wurde. Sein Kreuz, eines der schönsten der Gattung, ist heute noch in San Nicola in Pisa zu sehen. P. Toesca, der Nestor der italienischen Kunstgeschichte, hat ein Dutzend ähnlicher Werke zusammengestellt, die alle, wie unser Berner Altar, Miniaturen unter Kristall mit Perlchen aufweisen [2]; wir konnten die Sammlung um zwei weitere Dutzend vermehren. Sie zeigen bald Reliquien, bald plastische oder gemalte Kruzifixe zwischen den Kristallen. Damit stehen wir vor einer der schwierigsten Fragen, welche die Kunstgeschichte des Mittelalters seit einer Generation beschäftigt: Wo sind die oben genannten Hohlschliff-Gefäße entstanden, die natürlich an den Schleifer viel höhere Anforderungen stellen als die flachen Täfelchen unserer Altäre und Kreuze? [3] Wir meinen die eingangs erwähnten Schalen, Becher und Kannen der weltlichen Tafelgeschirre und Kunstkammern und die Kelche und Reliquiare der geistlichen Kirchenschätze, die erst nach dem Versiegen des orientalischen Imports im 13. Jahrhundert auftauchen. Man vermutete früher, daß ihre zum Teil ganz riesigen Kristalle aus Madagaskar oder Indien stammten, wird aber hier die Herkunft aus den Zentralalpen ernstlicher erwägen müssen. Schildert doch soeben P. Flurin Maissen in einem anschaulichen Büchlein «Mineralklüfte und Strahler der Surselva», 1955, das harte Gewerbe unserer Kristallsucher; es

[1] *Hans R. Hahnloser*, Opus venetum ad filum; scola et artes cristellariorum de Veneciis, 1284/1319, in: Actes et résumés du XVIIIe Congrès international d'histoire de l'art, 1955, Venedig.

[2] Scriptorium, 1, 1946/47, S. 70.

[3] Mit der früheren Literatur zusammengestellt bei *C. J. Lamm*, Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem nahen Osten, Berlin, II, Tafeln 1929, I, Texte 1930. Die seitherige Literatur im umfassenden Artikel «Bergkristall» von *H. Wentzel*, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, II, 1948, Sp. 275—298.

geht bis auf die Antike zurück und läßt sich zumindest seit 1366 in einem Silberbergwerk von Medels wiederum belegen. Als Zentren für die hochmittelalterliche Kristallbearbeitung hat man der Reihe nach Arabien, Paris, Burgund, Freiburg, Prag und zuletzt noch Sizilien und Apulien vorgeschlagen — so sehr tappte man bisher im Finstern!

Die zunehmende Reliquienverehrung des 13. Jahrhunderts rief, wie Erich Meyer kürzlich zeigte, nach neuen Formen der Reliquiare und ihres Kultes [1]. Man begnügte sich nicht mehr damit, die heiligen Gebeine aus den unterirdischen Grüften zu heben und in schwere Schreine zu verschließen. Man schuf durchsichtige Reliquiare, in denen sie, zwar meist mit kostbarer Seide verhüllt, auf den Tisch des Herrn gestellt wurden. Sichtbar gemacht, gehoben und geschützt zugleich durch den mystischen Kristall, sollten sie ihre segensreiche Wirkung auf die ganze Gemeinde ausüben. Nun hatte die Stunde des Kristalls geschlagen: Goldschmiede wetteiferten in der Erfindung umfangreicher Fassungen, ganzer Architekturen und — in Frankreich vornehmlich — von Figurengruppen. Die Monstranz-Reliquiare traten nun neben die Kreuze, Diptychen und Leuchter unserer Altargarnituren. Dieser Neuerung mag die große Zahl von Steinschleifern ihre Beschäftigung verdanken, wie sie in Paris (seit 1259) und Freiburg i. Br. nachgewiesen und vielleicht auch anderswo tätig gewesen sind [2]. Nur hat man ihnen bisher kein einziges Gefäß mit Sicherheit zuschreiben können.

Seltsamerweise blieb Venedig außer Spiel, obgleich gerade dort ein Dutzend solcher Hohlschliff-Reliquiare in situ, im Markusschatz, erhalten sind, und obschon sich von dort das genannte Venezianer Filigran mit unseren Kristallkreuzen und Altären verbreitete [3]. Zudem lassen uns die gewissenhaften Inventare der Prokuratoren von San Marco die Entstehung dieses einzigartig großen und reichen Kirchenschatzes von Generation zu Generation verfolgen. Das Goldschmiedewerk, mit dem sie «gefaßt» sind, erlaubt uns, die wenigen Prunkgefäße, die ihre ursprüngliche Fassung bewahrt haben, nach Venedig zu weisen: es sind das im 13. Jahrhundert ein besonders reicher Doppelbecher, ehemals im Grünen Gewölbe in Dresden, mit dem gleichen Perlfiligran wie unser Berner Altar, und ein Kelch in Coimbra; im 14. Jahrhundert Schalen und Kannen in Florenz und Wien, Prag, Düsseldorf und Konstantinopel. Die Museen aller Welt besitzen ähnliche Gefäße, deren Fassungen erneuert oder eingeschmolzen wurden, die aber ebenfalls in Venedig beheimatet sind.

Zur Erhärtung dieser Theorie konnten wir erstmals die Zunftregeln der dortigen Kristallschleifer von 1284 heranziehen. Da man sie zweimal im Jahr den Meistern und ihren Gesellen vorlesen mußte, sind sie schon 1319 ins Italienische übertragen und erweitert worden. Darnach bildeten die zahlreichen

[1] *Erich Meyer*, Reliquie und Reliquiar im Mittelalter, Festschrift C. G. Heise, Berlin 1950, S. 64.

[2] *Lamm*, T. 84, 8—10. Vgl. *G. Pazaurek*, Mittelalterlicher Edelsteinschliff, Belvedere 9, 1930, 153 ff.

[3] Die Venedig betreffenden Daten s. o. S. 36 und 37, Anm. 1.

«Cristallai» Venedigs eine der dort üblichen Bruderschaften — scuola —, welche sich um Krankheit, Armut und das Begräbnis aller Zunftgenossen zu kümmern hatte. Das eigentliche Handwerk, die «arte dei cristallai», war eingeteilt in eine privilegierte «arte grossa», welche die großen Stücke aus Kristall und Jaspis frei erwerben, bearbeiten und verkaufen konnte, und eine strenger kontrollierte «arte minuta». Diese, die Kleinschleifer, durften u. a. die Abfälle der «Großen» erwerben; sie verfertigten die Täfelchen unseres Diptychons und anderes Kleinzeug in ihren Kristallmühlen bis hinunter zu den Kleiderknöpfen jenes prunksüchtigen «höfischen» Zeitalters. In neu gefundenen Testamenten und Prozeßurkunden konnten wir die hohe Wertschätzung venezianischer Kristallarbeit nachweisen, so daß uns heute statt des dunkeln Rätsels ein helles Bild dieses edlen Kunstgewerbes vor Augen steht.

In den letzten Monaten, da der Verfasser nach jahrelangem Suchen in Venedig den Ursprung unserer geheimnisvollen Gefäße fand, hatte auch ihn das berüchtigte «Kristallfieber» unserer Strahler ergriffen. Zu seiner Freude kam in eben dieser Zeit — am 26. Mai 1955 — gerade in Bern ein großes Kristallkreuz zur Versteigerung [1] (Taf. bei S. 36): seine Mitarbeiterin, Dr. E. Beer, hatte ihn erstmals darauf hingewiesen. Es galt, wie so viele seiner Gattung, als deutsch und schien wenig begehrt — immerhin war bisher nur einmal ein Werk dieser Art unter den Hammer gekommen. Nun bewiesen Handwerksregeln und alte Inventare, daß die Kristallschleifer Kreuze und Altäre stets nebeneinander bearbeitet haben [2]; so war es gegeben, dem Bernischen Historischen Museum neben dem schönsten der erhaltenen Altäre auch eines der größten Kreuze zu sichern, zumal es den gleichen, aber etwas späteren venezianischen Werkstätten entstammt. Obschon sich Direktor Stettler für diesen Gedanken rasch erwärmte, wollte es nicht gelingen, einen opferbereiten Stifter zu gewinnen, bis in allerletzter Stunde ein Brieflein an liebe Reisegefährten des Verfassers die ersehnte Hilfe brachte. Bei einem Unternehmer, der sich viel mit Fensterglas abgibt, fanden unsere Kristalle Gefallen und historisches Verständnis, worin ihn seine Gattin, ihres Zeichens Romanistin, unterstützte. Dank der großzügigen Spende des Ehepaares Ernst und Dr. phil. A. Göhner steht heute wiederum ein Venezianer Kristallwerk neben unserem Goldaltar, so wie 1357 Königin Agnes in dem denkwürdigen Inventar ihres Schatzes von Königsfelden eine ganze Reihe von kristallenen Schreinen, Reliquiaren- und Hostienbehältern neben ihrem Diptychon aufzählen durfte [3].

Das Berner Kreuz ist aus elf Kristallstücken zusammengesetzt. Eine

[1] *Galerie J. Stuker*, Bern, Auktion 40, Sammlung S. Moos u. a., 16.—27. Mai 1950, «Nr. 3971 Vortragskreuz, deutsch, 14. Jahrhundert ... Hervorragendes frühes Stück, wie es von dieser Bedeutung kaum einmal vorkommt und nur noch in den erlesensten Sammlungen der Welt zu finden ist.» Leider kann sich der Vorbesitzer, Kunsthändler Moos, Genf, an die Herkunft des Stückes nicht erinnern.

[2] So wird am 2. April 1300 verboten, Gläser zu kaufen oder verkaufen, die Kristall nachahmen, und zwar u. a. tabule de anconis et de crucibus. *G. Monticolo* e *E. Besta*, I Capitolari delle Arti Veneziane, III, 1914, S. 133.

[3] Siehe oben S. 2: Anm. 1, S. 251—254.

mächtige Kugel — neben einer ähnlichen im Domschatz von Osnabrück wohl die größte, die erhalten ist — beschwert den 21 cm breiten Sockel und sichert den Stand des 76 cm hohen und 45,7 cm breiten Baus. Es folgt ein Kristallknauf, wie ihn alle Vortragskreuze zeigen, und der kantige Griff;

Abb. 1. Kruzifix von 1290/96 von der Jaspisgemme des Goldaltars König Andreas III. von Ungarn. Bernisches Historisches Museum (Höhe 11,2 cm).

er trägt die Arme mit ihren Lilienenden, 17—22,2 cm lange Balken, die an das Mittelkreuz anschließen. Alle Kristalle sind durchbohrt und werden durch ein Kreuz von Rundstäben zusammengehalten. Die beiden Kugeln stecken in dickeren Hülsen; schraubte man die große mit dem Sockel ab, was leicht zu machen, so konnte man die übrigen Teile wie die meisten Kreuze dieser Art als Vortragskreuz für Prozessionen gebrauchen.

Wie das Kristallwerk, so ist auch seine silberne, z. T. vergoldete Fassung vorzüglich erhalten. Nur der Kopf der 16 cm hohen Christusfigur wurde leicht beschädigt. Sonst fehlt nichts, ein paar von jenen Lilien ausgenommen, die alle Glieder einfassen, und das Emblem am Sockel, von dem noch vier

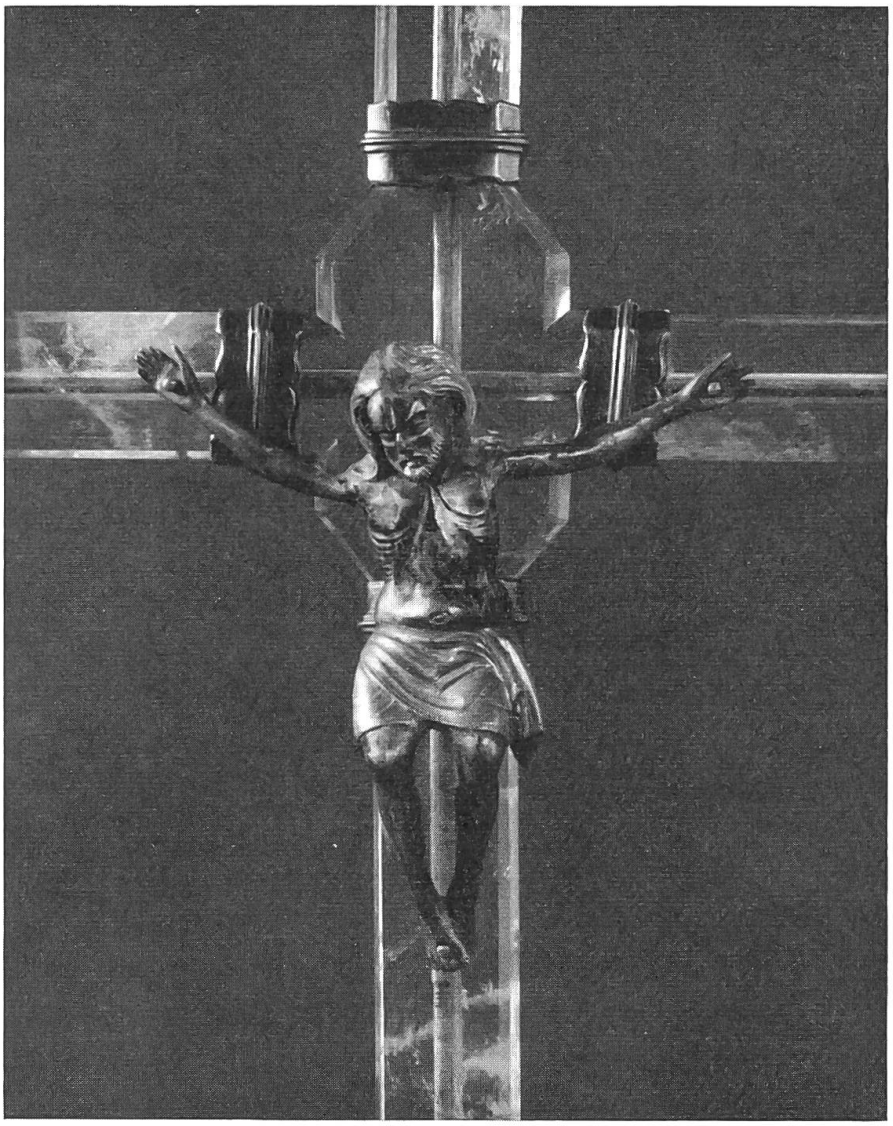


Abb. 2. Kruzifix vom Kristallkreuz des Bernischen Historischen Museums (Höhe 16 cm).

silberne Nieten zeugen. Es mag ein Symbol getragen haben — den Pelikan oder den Schädel Adams — oder noch eher ein Stifterwappen, wie es viele Kirchenschenkungen ziert. Doch bleibt die Herkunft dieses noch nie abgebildeten Stücks im Dunkeln.

Zwar kann sich der schwerfällige, in Silber gegossene Christus des Kreuzes mit dem kunstvoll geschnittenen der Gemme des Berner Diptychons nicht

messen (vgl. Abb. 1 und 2). Doch zeigt sich, wieviel entschiedener unser bescheidener Silberschmied in den Bereich gotischer Seelenstimmung vorgedrungen ist. Auch der Gemmenschneider kannte die Neuerungen, die, von Frankreich ausgehend, das 13. Jahrhundert beherrschten; doch führt er sie alsbald in den klassischen Bereich seiner ausgewogenen Verhaltenheit zurück. So verwendet er zwar nur einen Nagel in den Füssen Christi (während der gleichzeitige Miniator am nämlichen Altar noch die altmodischen zwei Nägel anbringt); aber dieser eine Nagel bestimmt die Haltung Christi nicht. Der Gekreuzigte schwebt noch in jener schwerelosen Mitte zwischen Stehen und Hängen, die für das Schattenreich der byzantinischen Kunst bezeichnend war. Wenige ruhige Linien bestimmen seinen Umriß, wenige glatte Flächen seinen Leib; die gotische Neigung von Kopf und Körper wird sorgsam ausgeglichen durch den schweren, hochgeschürzten Knoten des Lendentuchs. Ebenso kennt der Gemmenschneider schon die gotisch gebrochenen Augen Christi; aber er deutet sie nur mit einer hauchdünnen Linie an und läßt den Augapfel in seiner klassisch-antiken Form wie offen wirken. In der übermächtigen Größe dieses monumentalen Christus — übrigens einer der umfangreichsten und schönsten Gemmen des abendländischen Mittelalters —, der über Tod und Leben zu triumphieren scheint, weht noch ein Hauch jener griechischen Idealität, die uns die Kunst des Ostens über ein Jahrtausend bewahrt hat. Selbst die griechische Inschrift ahmt der Venezianer den so begehrten Gemmen des Ostens nach!

Aus den gleichen Elementen formt der eine Generation jüngere Goldschmied Gegensätze von echt gotischer Leidenschaft (Abb. 2). Hagere, überzarte Glieder kontrastieren mit dem schweren, untersetzten Leib. Vom Leiden abgezehrt, von der Last des Körpers ungleich verzerrt, hängen die Arme steil am Kreuz, stauen sich die Schenkel über den Füßen — man spürt beinahe, daß diese Nägel selbst den harten Kristall durchbohren. Unter dem schmalen, abgemagerten Oberkörper quellen die Muskeln des Leibes breit und leblos hervor, hart von dem engen Lendentuch eingeschnürt — ein Bild des Elends, weit entfernt von jenem edlen Schönheitsideal des Gemmenschneiders! Um den Eindruck des zusammengefallenen Leibes zu steigern, verkürzt der Meister seine Oberschenkel über alles Maß. Einzelheiten, die sein Vorgänger überging, zeichnet er mit gotisch abstrakter Schärfe: mit hartem Spitzoval umrandet er nicht nur die Augen, sondern auch das Brustbein und den Nabel; die scharfen Rippenlinien führt er weit um den Rücken herum: acht auf der linken, sieben auf der rechten Brust, als wollte er die alte Legende bekräftigen, wonach der Mann seit der Erschaffung Evas eine Rippe weniger zählt. Nur das Haupt Christi mit dem kurzen Bart hat etwas von der alten Idealität bewahrt. Es ist zwar etwas beschädigt; doch fließt das goldene Haar in gotisch weichen Kurven zur Schulter nieder. Noch fehlt die Dornenkrone, die allen nachfolgenden Christusfiguren unserer Venezianer Kreuzgruppe das letzte Symbol gotischen Leidens aufsetzt. Damit steht das Berner Kreuz fast am Anfang unserer Reihe: altertümlicher ist nur ein Kristallkreuz, das heute noch im Domschatz von Padua von seiner venezianischen

Herkunft zeugt; die nachfolgenden plastischen Kruzifixe von Halberstadt, Osnabrück (Taf. bei S. 37), Klosterneuburg und Hamburg gehören bereits dem hochgotischen Typus an, der im 15. Jahrhundert in drei großen Vortragskreuzen von Venedig seine letzte Vollendung erfährt. Wir hoffen, sie an anderer Stelle ausführlich darzustellen. Das Kristallkreuz von Bern dürfte noch dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts angehören, worin uns die altmodisch weichen Falten des vergoldeten Schurzes bestärken.

Es ging nun nur noch darum, unser höchst seltenes Kleinod in den sicheren Hafen venezianischer Goldschmiedewerkstätten zurückzuführen, was nicht ganz leicht war: segelten doch seine Gegenstücke in Prag und Osnabrück bisher unter böhmischer, französischer und deutscher Flagge. Zudem will unser 76 cm hohes Kristallwerk auf den ersten Anblick einen zwiespältigen Eindruck machen: neumodisch-abstrakt — im Sinne der damaligen Gotik — wirken seine scharfkantigen Lilienarme, altertümlich-schwer die 155 und 57 mm dicken Kugeln an seinem Fuße. Ihre weich geschliffenen Quarze — «en cabochon» oder «gemugelt» nennen die Fachleute diese Technik — erinnern an jene von der Natur gerundeten Kristalle, wie man sie unter den Kieseln des Geschiebes unserer Bäche findet. Die frühe Goldschmiedekunst aller Länder liebte es, solche Cabochons an ihren Werken anzubringen. So verwenden schon im 12. Jahrhundert die berühmten Bronzegießer der Maas gemugelte Kristalle, und von ihnen dürften sie die Venezianer des 13. Jahrhunderts entliehen haben; entnahmen sie ihnen doch ganze Werkstücke und wohl auch jenes Filigran, das sie dann unter dem Namen «Venezianerwerk» in alle Welt verbreiteten.

Nun findet sich aber das raffinierte Wechselspiel zwischen weich gemugelten und scharf facettierten Gliedern, das den Quarz in allen möglichen Reflexen leuchten läßt, schon auf den frühesten Schliffen der Venezianer: den beiden Leuchtern des Markusschatzes [1]. Es kehrt an den beiden Schwesterkreuzen wieder, die die gleichen scharfkantigen Lilienarme aufweisen wie unser Berner Stück: das Altarkreuz von Osnabrück (Taf. bei S. 37) [2] steht auf weichen Kugeln, das Reliquienkreuz von Prag (Abb. 3) [3] auf einem melonenartigen Knauf. Genau dieselben silbernen Manschetten verbinden auf dem Berner wie auf dem Prager Kreuz die Arme miteinander — sie stammen also nicht nur aus dem gleichen Schleifatelier, sondern auch aus der nämlichen Goldschmiedewerkstatt.

Nur sind diese Fassungen am Berner Kreuz sinnvoller gestaltet: massive Bänder verbinden den breiten Quarz der Mitte mit den anstoßenden Balken; bei den ausschwingenden Kristallenden sind die Bänder durchbrochen und bilden zarte Lilienkränze. Das gleiche Lilienmotiv, ein beliebtes Zierstück des 14. Jahrhunderts, faßt die Kugeln ein und formt beim Ansatz des Kreuzes einen ungewöhnlich schönen Träger: die Lilie wird zu einem neun-

[1] *Antonio Pasini*, Il Tesoro di San Marco in Venezia, 1885, T. 60, 148.
[2] Die Photo des Landesdenkmalamts Westfalen verdanke ich Hrn. Dr. Thümmler.
[3] Ich verdanke die Photo dem Prager Informationsministerium.

blätterigen Kelch erweitert, aus dem der Kristall, einer Blüte gleich, emporsteigt. In Osnabrück fehlt dies tragende Glied, in Prag ist es durch plumpe

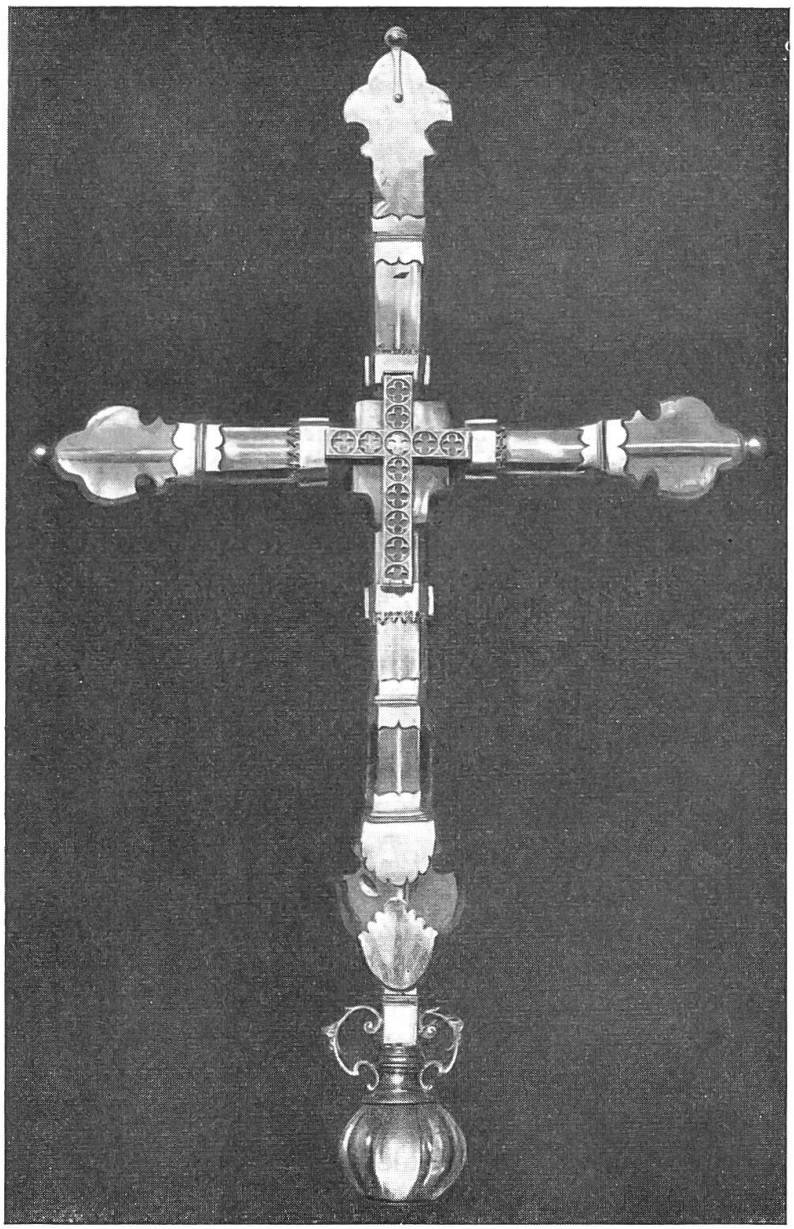


Abb. 3. Venezianisches Reliquienkreuz aus dem Prager Domschatz (Fuß neu gefaßt).

barocke Silberblätter ersetzt, womit die Berner Fassung zu den besten erhaltenen Stücken gehört. Unser Silberschmied — als Dekorateur ungleich geschickter denn als Plastiker und auch darin echt venezianisch — nimmt selbst das Wechselspiel der gemugelten und facettierten Steine auf: mit runden Sockeln und Ringen stützt er die beiden Kugeln und mit einem sechs-

kantigen Griff — der zum Tragen dient — das facettierte Kreuz. Er hat wohl öfters mit den Cristallai zusammengearbeitet; denn auch die Stege seiner

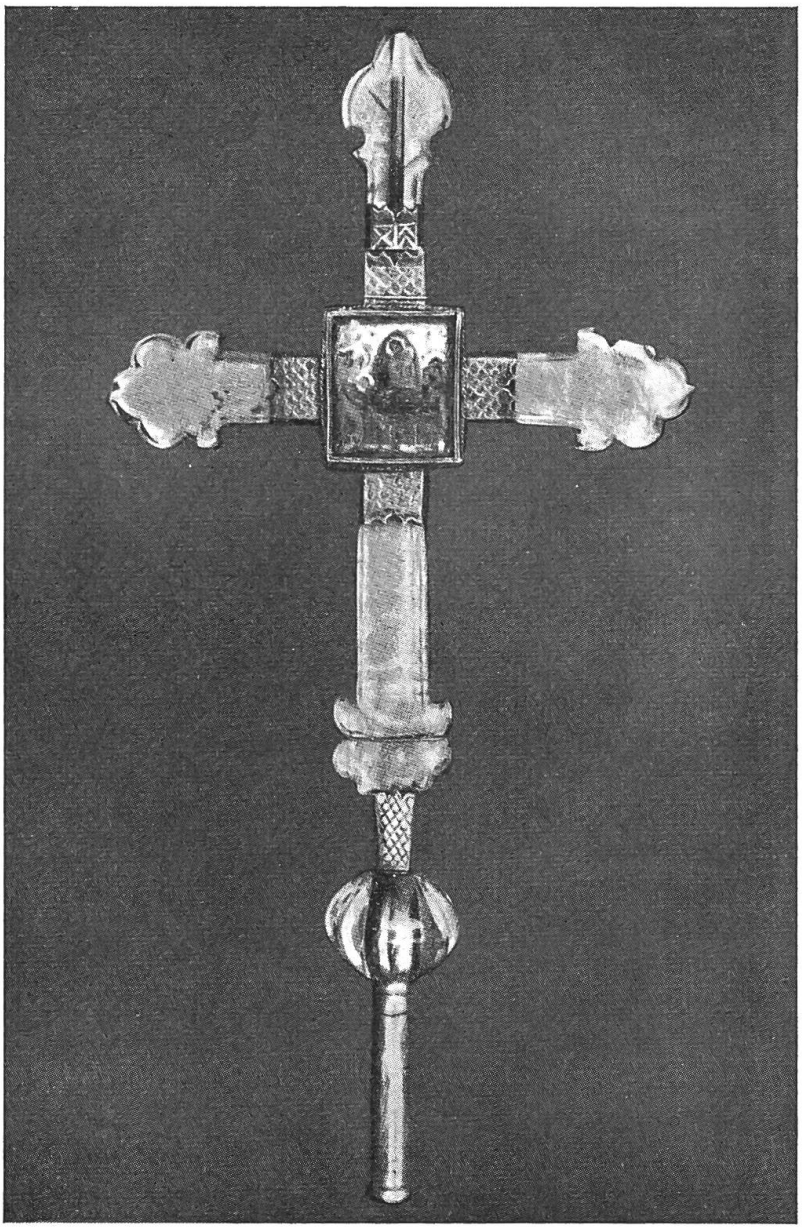
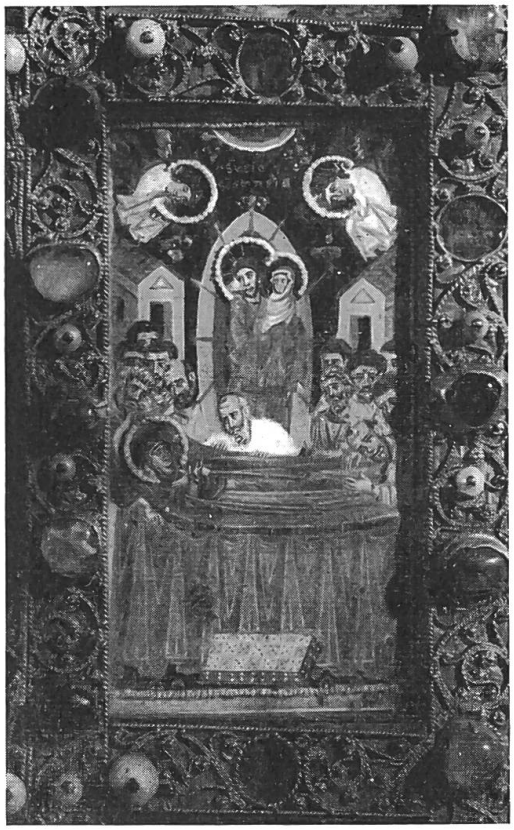


Abb. 4. Venezianisches Vortragskreuz aus zwei Fragmenten zusammengesetzt. Museu Machado de Castro, Coimbra.

Bänder zeigen ein Profil, das auf den Henkeln der großen Kristallgefäße wiederkehrt und ihre venezianische Herkunft bestätigt.

Den Beweis aber, daß unsere ganze Gruppe von Kreuzen in Venedig entstanden ist und nicht, wie man bisher annahm, im Norden, konnten wir am äußersten Ende Europas finden: in einem Kreuz des portugiesischen Museums

Machado de Castro in Coimbra (Abb. 4 und 6)[1]. Dessen oberes Ende zeigt den gleichen durchbohrten Lilienarm wie unser Berner Kreuz und wird von einer metallenen Seele festgehalten. Dieser Arm unterscheidet sich von den andern drei, die nicht durchbohrt sind; er war also einmal abgebrochen und ist dann einem andern Kreuz entnommen worden. Es muß demnach in Coimbra eine ganz ungewöhnlich reiche Garnitur von vier venezianischen Hartsteinkreuzen gegeben haben (zwei weitere sind im Museum vorhanden, neben einem z. T. neu gefaßten Weihwasserkessel).



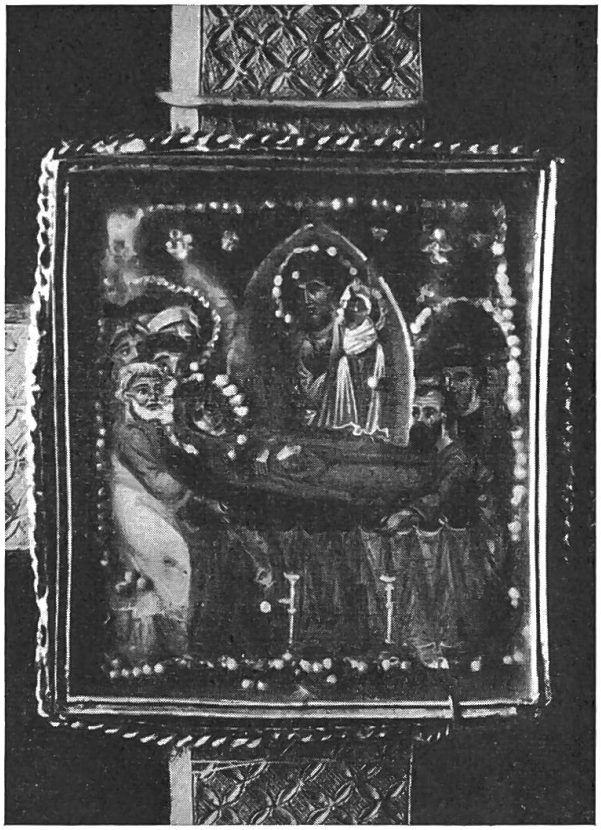


Abb. 5 und 6. Dormitio Mariae. Links: Venezianer Kristallminiatur von Berner Goldaltar. Rechts: Venezianer Kristallminiatur vom Kristallkreuz in Coimbra.

Im Mittelfeld des zusammengesetzten Kreuzes von Coimbra finden wir eben die Kristallminiaturen unseres Berner Altars, von derselben Werkstatt oder einem etwas späteren Meister: eine Kreuzigung und die sog. «Dormitio» (Abb. 5). Wie hier, hält Christus die Seele der verstorbenen Maria in den Händen, indes die Apostel ihren Leib zur Ruhe betten; wiederum heben Perlen ihre Nimben und den Rand hervor. Damit schließen sich die Werkstätten unserer Kristallschleifer, Goldschmiede und Miniatoren zu einer untrennbaren Einheit zusammen. Daß wir gerade im fernen Portugal eine der

[1] Für die Photographie danke ich dem Direktor des Museums, Prof. Reis Santos.

reichsten Garnituren aus Venedig finden, ist weiter nicht verwunderlich, begegnen sich hier doch zwei der größten Seefahrernationen des ausgehenden Mittelalters. Handelsverträge verbanden schon im Trecento Venedig mit Portugal, und die Schiffe ihrer Mudua des Westens, welche den Wollhandel mit Flandern und England vermittelten, besaßen in Lissabon ihre wichtigste Landungsstation [1]. So steht im Museum Lissabon ein weiteres Kristallkreuz aus Venedig. Die Wiener Nationalbibliothek verwahrt in Ms. 594 eine der ältesten Schiffahrtskarten von 1318, die ein Genueser, Petrus Vesconte, zeichnete, einer unserer Venezianer Miniatoren illuminierte, und die an der Küste von «portogallo» die Seehäfen des Landes treulich verzeichnet.

Diese wohlfundierte Gruppe zieht nun wiederum andere nach sich: ein Kreuz in Halberstadt weist die gleichen Lilienenden auf, ein weiteres leitet von dort zu einem ähnlichen im Schatz von Sankt Peter im Vatikan über; andere führen von Coimbra nach Tongern und Innichen; wie unsere Altäre von Bern bis zum Athos reichen, haben wir schon erwähnt. Zählt man zu diesen klaren Beispielen die langsam sich herauskristallisierenden Werkstätten der Arte grossa mit ihren Hartsteingefäßen hinzu, so ergibt sich ein dichtes Netz von Venezianerwerk, das sich im 13. und 14. Jahrhundert über ganz Europa breitet und nunmehr in Bern ein Zentrum gefunden hat. Wir möchten seine Darstellung mit den kulturhistorisch so packenden Zusammenhängen einer spätern, ausführlichen Arbeit vorbehalten.

[1] *Heinrich Kretschmayr*, Geschichte von Venedig, Gotha 1920, II, S. 295.