

Neue Überlegungen zur Entstehung der mittelalterlichen lebensgroßen Schnitzfigur

Shirin Fozi und Gerhard Lutz (Hg.)

**Christ on the Cross.
The Boston Crucifix and the
Rise of Monumental
Wood Sculpture, 970–1200.**

Turnhout, Brepols 2020. 456 S., Ill.
ISBN 978-2-503-57967-2. € 150,00

Es ist ein Understatement, wenn Shirin Fozi feststellt, dass der Band *Christ on the Cross* Untersuchungsergebnisse zum frühmittelalterlichen Kruzifix, die vor allem auf Deutsch veröffentlicht worden sind, einem englischsprachigen Publikum vorstellen möchte. Zwar sind einige Beiträge überarbeitete Fassungen zuvor erschienener Publikationen oder im Fall des Textes von Rainer Kahsnitz eine direkte Übersetzung ins Englische, das ändert aber nichts daran, dass der Band die Ergebnisse der neueren Untersuchungen zu den frühmittelalterlichen Kruzifixen aus den deutschsprachigen Ländern zusammenfasst, strukturiert und in wesentlichen Punkten ergänzt. Dieser ist – auch wenn das Thema eingeschränkter ist – mit Rudolf Wesenbergs Publikation *Frühe mittelalterliche Bildwerke* von 1972 zu vergleichen, in der die Überlegungen und Ergebnisse seit Richard Hamanns bahnbrechender Studie von 1924 synthetisiert wurden.

Wesenberg beginnt seine Zusammenschau mit der Feststellung, dass das Gero-Kreuz (**Abb. 1**) das früheste erhaltene monumentale Kruzifix sei. Der Primat des Gero-Kreuzes beschränkt sich aber nicht nur auf die Datierung: Es ist das Chef d'Œuvre, das am Anfang einer Entwicklung der Großplastik steht, die von Köln aus in anderen Gebieten Fuß fassen konnte. Die direkte Nachwirkung findet Wesenberg in Trier und den südlichen

Niederlanden und östlich von Köln etwa in Hildesheim, weniger greifbar ist hingegen der Süden. Die kräftigste Antwort auf jene Skulptur im Kölner Dom wurde etwa 100 Jahre später in Köln selbst mit dem Gekreuzigten aus St. Georg gegeben (**Abb. 2**), mit dem eine Epoche zu Ende ging. Diese Einschätzung, insbesondere diejenige der Sonderrolle des Gero-Kreuzes, hat sich auch 50 Jahre später nicht wesentlich verändert. Geändert aber hat sich das Blickfeld, weil inzwischen das Aschaffenburger Kruzifix (wahrscheinlich 983) als ottonisches Bildwerk erkannt worden ist. Damit ist eine der frühesten monumentalen Skulpturen am Main zu finden. Auch die aufwendige Restaurierung (1992–93) des Ringelheimer Kruzifixes hat zu neuen Erkenntnissen zur ottonischen Skulptur geführt.

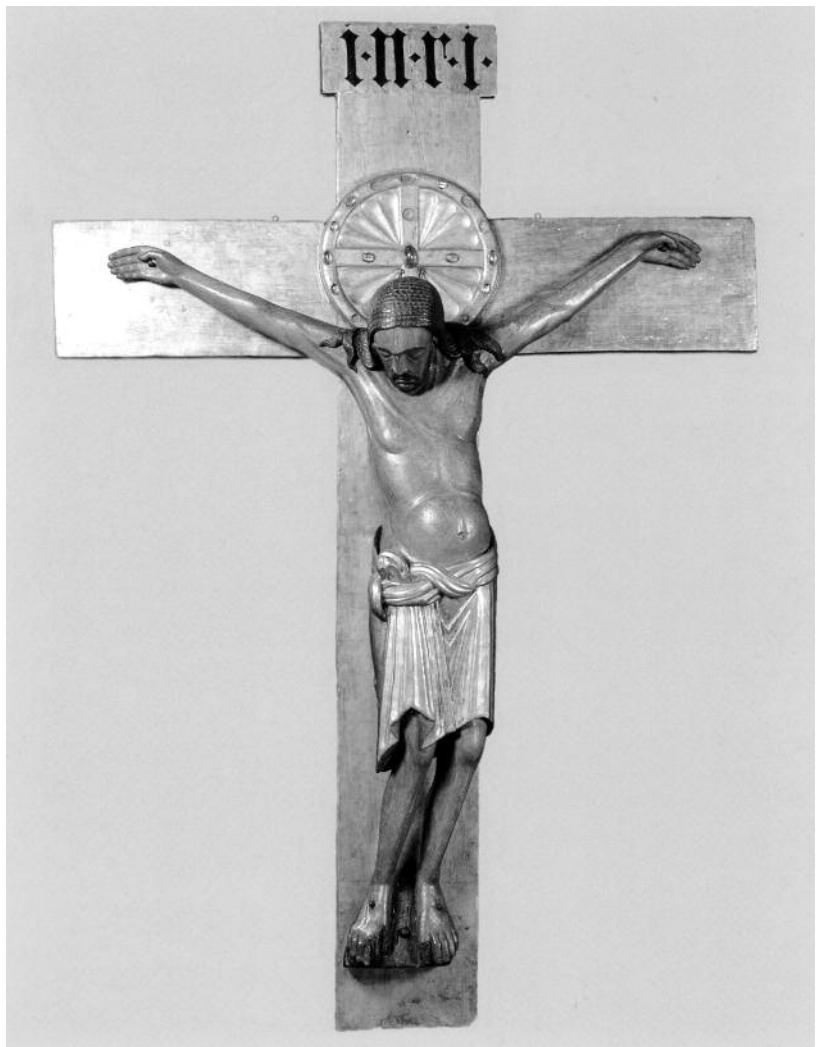
DER FRÜHMITTELALTERLICHE KRUFIXUS IN BOSTON

Das Bostoner Bildwerk, das im Mittelpunkt des hier vorzustellenden Bandes steht (**Abb. 3**), galt schon Wesenberg als Beispiel eines lebensgroßen (176 cm) Gekreuzigten aus dem nördlichen Alpenraum. Er dachte dabei vor allem an die bedeutenden Klöster in St. Gallen und auf der Reichenau. Wie Fozi ausführt, kam das Kruzifix durch Georg Swarzenski 1951 nach Boston. Dieser nutzte seine alten Kontakte aus der Zeit vor seiner Emigration in die Vereinigten Staaten. Seinerzeit bemühte er sich als Direktor des Städels, das Bildwerk, das zuerst 1919 im Kunsthandel von Berchtesgaden mit der Provenienzangabe „Bad Reichenhall“ auftauchte und dann in die Sammlung Fuld kam, für das Liebieghaus zu erwerben. Schon 1921 publizierte er es zusammen mit Otto Schmitt im Ausstellungskatalog *Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz*. Wie alle ottonischen monumentalen Kruzifixe wurde es zunächst für das Hochmittelalter, für das 13. Jahrhundert reklamiert, eine Einschätzung, die 1934 von Wera

Abb. 1 Gero-Kreuz. Kölner Dom (Fozi/Lutz 2020, S. 184)

von Blankenburg revidiert wurde. Die aktuellen restauratorischen Untersuchungen (Abigail Hykin, Richard Newman und Klaus Endemann) zeigen die späteren Eingriffe. Nicht nur wird das Bildwerk von einer Fassung von etwa 1390 bestimmt – die ursprüngliche Polychromie ist fast vollständig verloren –, sondern es wurde auch in Teilen überschnitzt, insbesondere, um die Seitenwunde dramatischer hervortreten zu lassen. Zwischen den Rippen sind tiefe Furchen eingegraben. Hier zeigt sich, dass mit der Anlage einer neuen Fassung häufig ein verändertes Form- und Ausdrucksverständnis verbunden war.

Die Überlegungen zur Schnitztechnik und zur Polychromie frühmittelalterlicher Bildwerke, die Endemann anlässlich der Restaurierung des Ringelheimer Kruzifixus angestellt hat – sie werden in dem Band in einer überarbeiteten Fassung erneut präsentiert –, sind eine notwendige Ergänzung und auch ein Korrektiv der Stilkritik, die aber dadurch nicht ihre Berechtigung verliert. Hier ist es aber offenbar nicht möglich, über die Untersuchungen Wesenbergs hinauszukommen. Wie kein anderes frühes Kruzifix wiederholt das Bostoner das Verständnis des Gero-Kreuzes vom toten Christus: Der Körper hängt am Kreuze erschlaft herab. Mehr noch, es ist unter den um die Jahrtausendende datierten Kruzifixen (Gerresheim, Hildes-



heim, Aschaffenburg, Boston) das einzige Werk, das nennenswerte Übereinstimmungen mit dem wohl 976 entstandenen Gero-Kreuz aufweist. Gegen den Vorschlag, es als direktes Nachfolgewerk zu betrachten, spricht nicht nur die wahrscheinliche Entstehung im Bodenseegebiet, sondern auch die stilistischen Parallelen zu den Holztüren von St. Maria im Kapitol, die in die Jahrhundertmitte datiert werden.

Endemann bestätigt noch einmal solche Parallelen. Auf der Basis von Vergleichen, die auch schon Wesenberg zur Verfügung standen, unterstützt Gerhard Lutz die Annahme der nordalpinen Provenienz und die Datierung in das erste Viertel des 11. Jahrhunderts, die Reiner Hauss herr vorgeschlagen hat (*Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Diss. Bonn 1963). We-

senberg übernahm diese Datierung als Kompromisslösung von Typenanhängigkeit und stilistischer Einordnung. Es gibt keine neuen Argumente, sondern lediglich verschiebbare Gewichtungen von Gesichtspunkten. Eine Altersbestimmung des aus Weidenholz geschnitzten Bildwerkes mithilfe der C-14-Methode liegt offenbar nicht vor.

DIE SONDERROLLE DES GERO-KREUZES

Es bleiben drei Fragen ohne befriedigende Antwort: die traditionelle Frage nach dem Verhältnis von Typus und Stil, die nach dem Vorbildcharakter eines einzelnen Werkes und die nach den Wegen der Verbreitung. Stand der Schnitzer unter dem Eindruck des Gero-Kreuzes selbst oder folgte er der Tradierung eines Typus, der wesentlich durch das Gero-Kreuz geprägt worden ist? In der Darstellung der Entwicklung des frühmittelalterlichen Gekreuzigten wiederholt Kahsnitz die übliche Unterscheidung von totem und lebendem Kruzifixus zu karolingischer Zeit aufgrund der Körperhaltung, geschlossener beziehungsweise geöffneter Augen und den in die Handfläche fallenden beziehungsweise abgestreckten Daumen. Beide Typen werden jeweils besonders prägnant durch das Elfenbein, das später im Deckel des Perikopenbuchs Heinrichs II. verwendet wurde, und den Lindauer Golddeckel repräsentiert. Insbesondere Metzger Elfenbeine zeigen Mischformen beider Typen. Die frühen monumentalen Kruzifixe stehen in dieser Tradition.

Die Semantik der Kreuzigungsdarstellung der karolingischen und ottonischen Zeit prägt das Aussage-Spektrum zwischen Tod und Triumph, das im gesamten Mittelalter bestehen bleibt. Darauf weist der als Epilog deklarierte Text von Jacqueline E. Jung hin. Diese semantischen Gegensätze umfasst auch die Kreuzesdarstellung selbst, was Beatrice Kitzinger thematisiert. Schon zu karolingischer Zeit kam das Astkreuz als Gegenkonzept zur triumphalen *crux gemmata* auf. Die unterschiedlichen Aussagen zu Tod und Triumph können auch unterschiedlich auf Kreuz und Gekreuzigten verteilt werden. Das Gero-Kreuz interpretiert den Typus des toten Christus, ist aber dadurch nicht hinreichend beschrieben. Rolf Lauer,

der die neuen Ergebnisse zum Gero-Kreuz darlegt, zitiert die Überlegungen, die Bruno Klein 2002 angestellt hat (Das Gero-Kreuz. Revolution und Grenzen figürlicher Mimesis im 10. Jahrhundert, in: *Nobilis arte manus. Festschrift für Antje Middeldorf Kosegarten*, hg. v. Bruno Klein/Harald Wolter-von dem Knesebeck, Dresden 2002, 43–60). Gemäß Klein muss das Gero-Kreuz auf die Zeitgenossen schockierend gewirkt haben, weil die realistische Wiedergabe eines hängenden Körpers mit deutlicher Oberflächenmodellierung die Tradition der mit Gold- oder Silberblech bekleideten Holzfiguren durchbrochen habe. Das Gero-Kreuz zeige nicht nur drastisch, dass Christus am Kreuz gestorben ist, sondern habe auch damit die Gattung der gefassten mittelalterlichen Schnitzfigur ins Leben gerufen. Hier ist jedoch zu fragen, ob mit diesem ‚Genie-Streich‘ eine Gattung begründet wurde oder ob das Bestreben, Kirchen mit monumentalen Gekreuzigten auszustatten, nach einer Lösung verlangte, die überbordende Materialkosten vermied.

In diesem Kontext ist die Frage nach der Datierung des Gerresheimer Kruzifixus (Abb. 4) von Belang. Marc Peez stellt die Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchung vor, die 2007 Peter Klein durchgeführt hat. Der letzte Jahresring ist 931 zu datieren. 938 ist das erste mögliche Fälldatum, das wahrscheinliche Fälldatum liegt zwischen 944 und 954⁺. (Es ist unverständlich, dass die Redaktion des Bandes nicht darauf geachtet hat, dass allen am Buch beteiligten Autorinnen und Autoren diese Ergebnisse bekannt gemacht worden sind.) Peez erinnert daran, dass eine dendrochronologische Untersuchung, wenn kein Splintholz vorhanden ist, nur einen *terminus post quem* abgeben kann. Wenn man den Kruzifixus um 970 – das Weihedatum des Neubaus des ehemaligen Damenstifts in Gerresheim – datiert, sind zwei Zentimeter des Kernholzes abgeschnitten worden; setzt man ihn hingegen wie Wesenberg um 1000 an, wurden fünf Zentimeter entfernt. Die Stilkritik kann kaum etwas anbieten, um eine der beiden Datierungen zu unterstützen. Sollte das Kruzifix für die Weihe des Neubaus angefertigt worden sein, die Erzbischof Gero selbst vornahm,

Abb. 2 Kruzifix aus St. Georg, Köln.
Köln, Museum Schnütgen (Foto:
Wolfgang F. Maier, Rheinisches Bild-
archiv Köln; Fozi/Lutz 2020, S. 234,
Abb. 1)

wäre es wohl früher als das Gero-Kreuz selbst zu datieren.

Die Stilkritik konnte hingegen Richard Hamann erfolgreich einsetzen (Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1, 1924, 1–48; Studien zur ottonischen Plastik, in: *Städel-Jahrbuch* 6, 1930, 5–19). Der Vergleich mit dem Lotharkreuz brachte ihn dazu, das Gero-Kreuz als ottonisch einzustufen, und schließlich Wera von Blankenburg dazu, es mit dem von Thietmar von Merseburg erwähnten Kreuz, das Erzbischof Gero (969–976) für seine Grablege *in media ecclesia – in medio ecclesiae* wurde später die Standardformulierung, um das liturgische Zentrum einer Kirche anzuzeigen – anfertigen ließ, zu identifizieren (Das Holzkreuz der ehemaligen Sammlung Fuld in Berlin. Ein Dokument monumentaler ottonischer Plastik, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 55, 1934, 139–153). Die dendrochronologische Untersuchung konnte diese Datierung als sinnvoll bestätigen.

Hingegen war es erst die Kombination von einer Untersuchung nach der C-14-Methode (Corpus) und einer dendrochronologischen (Kreuz), die den Aschaffener Kruzifixus in den Kreis der ottonischen Bildwerke rückte. Auf der Basis dieser 1988 durchgeführten Untersuchung legte Klaus



Gereon Beuckers 1994 mit guten Gründen dar, dass das Kruzifix für das Grabmal von Herzog Otto von Schwaben, der 983 in St. Peter in Aschaffenburg begraben wurde, angefertigt worden ist (Der ottonische Kruzifixus in der Aschaffener Stiftskirche, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Ge-*



Abb. 3 Bostoner Kruzifix.
 Boston, Museum of Fine Arts, Inv.nr. 51.1405
 (<https://collections.mfa.org/download/64969>)

derer früher Gekreuzigter den Typus des lebenden Christus (Abb. 5). Wie Lutz ausführt, zeigt er nicht nur die typischen Zeichen des lebenden Inkarnierten, sondern formt körperbetont den weniger am Kreuz hängenden, als mehr auf dem Suppedaneum stehenden Gott. Auch wenn auf den allgemeinen Typenvorrat karolingischer Zeit in der ottonischen Monumentalplastik weiterhin zurückgegriffen wird, kann man damit nicht hinreichend die Ausdrucksmöglichkeiten der lebensgroßen oder sogar überlebensgroßen Schnitzfiguren beschreiben. Die

schichte und Kunst 46, 1994, 1–23). Zusammen mit Anna Pawlik führt er jetzt seine Überlegungen weiter aus. Die größte Übereinstimmung mit dem Gero-Kreuz besteht in der aufwändigen Knotung des *cingulum*, die ebenso auf die Seitenwunde zu weisen scheint. Obwohl der Gekreuzigte Anzeichen des toten Christus zeigt, hat er ansonsten wenig mit dem Kölner Schlüsselwerk gemein; die dramatische körperliche Spannung wird nicht wiederholt.

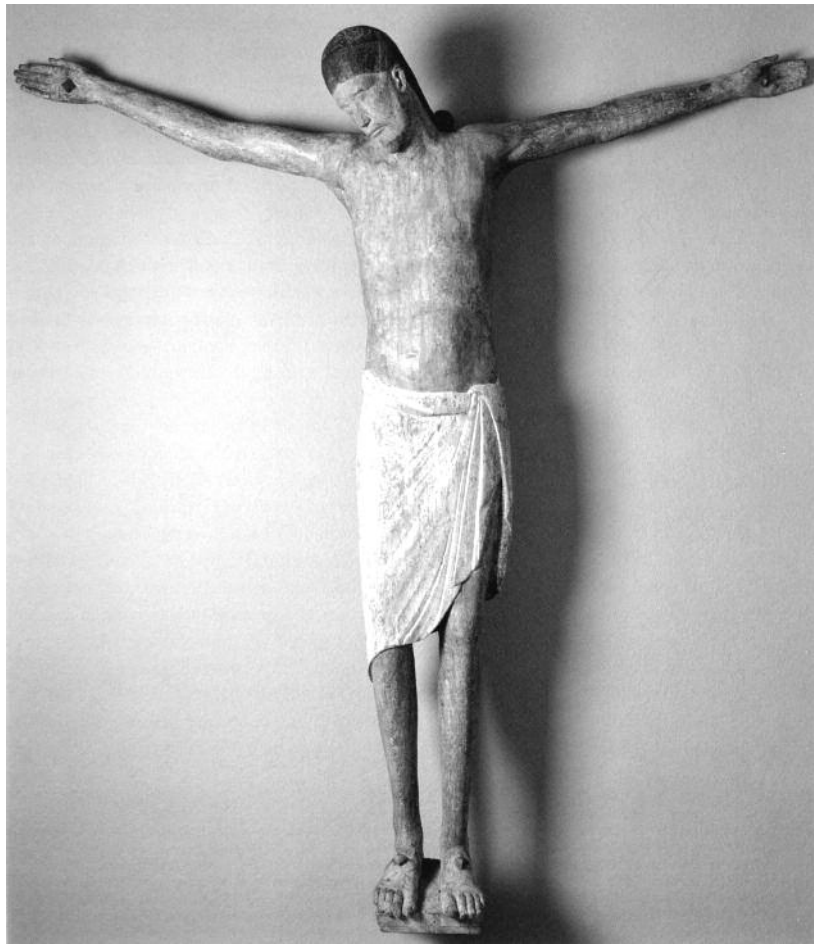
Das Ringelheimer Kruzifix, das mit Sicherheit in die Zeit Bernwards von Hildesheim zu datieren ist – ein Stück Pergament, das anlässlich der Restaurierung von 1949/50 im Depositorium am Hinterkopf gefunden worden ist, nennt den Namen des Bischofs –, repräsentiert pointiert wie kein an-

Qualitäten des Ringelheimer Gekreuzigten, seine differenzierten Lösungen sind erst durch die Restaurierung von 1992/93 bewusst geworden – auch einige spätere Überschneidungen wurden erkannt. Bei Wesenberg spielt das Bildwerk eine eher bei läufige Rolle. Es zeigt aber zusammen mit dem Gero-Kreuz das Spektrum der frühen Monumentalplastik.

ENGHAUSEN UND DIE GROSSE WEITE WELT

Während die naturwissenschaftlichen Untersuchungen beim Aschaffener Kruzifix zu einer notwendigen Korrektur der Datierung geführt haben, stiftete die verkürzte Wiedergabe von Ergebnissen der Untersuchung dreier bayerischer Ge-

Abb. 4 Gerresheimer Kruzifix. Düsseldorf-Gerresheim, Pfarrkirche St. Margareta (Foto: Viola Blumrich, LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland; Fozi/Lutz 2020, S. 218, Abb. 1)



kreuzigter – Enghausen (Abb. 6), Schaftlach, Schlehdorf – nach der C-14-Methode einige Verwirrung. Sehr hilfreich sind die ausführliche Präsentation der bisherigen Ergebnisse durch Matthias Weniger und seine Darstellung der Forschungsgeschichte. In der Freisinger Ausstellung *Kreuz und Kruzifix* 2005 wurde für das Enghausener Kruzifix das wahrscheinliche Entstehungsdatum mit 896–900 und für Schaftlach das Datum 970–1000 angegeben. Etwas später wurden für den Gekreuzigten in Schlehdorf die Zahlen 904–1158, mit einer Wahrscheinlichkeit von 69,5 % für 976–1071, vorgelegt. Es folgte eine lebhafte Diskussion dieser Angaben und eine verbesserte und erweiterte Darlegung der mit naturwissenschaftlichen Methoden erzielten Ergebnisse – so auch durch Herbert Meurer in der *Kunstchronik* 58 (2005) und Gerald Dobler in deren Jahrgang 59 (2006).

Inzwischen liegen für das Kruzifix in Enghausen drei unterschiedliche Untersuchungen vor: Georges Bonani von der ETH Zürich gibt als Fälldatum der Linde, aus deren Holz der Gekreuzigte geschnitzt worden ist, die Jahre 781–989 an, die Kontrolluntersuchung der Universität Erlangen ergab den Zeitraum zwischen 782 und 970. Bonani kam jedoch in einer späteren Recherche zu

wesentlich anderen Ergebnissen. Der Corpus ist mit einer Wahrscheinlichkeit von 95,4 % in die Jahre 1016–1164 zu datieren, die Arme mit 69,5 % Wahrscheinlichkeit in die Jahre 976–1071, die Beine (Knie und Unterbeine) mit einer Wahrscheinlichkeit von 95,2 % in die Jahre 1216–1303. Weniger fragt, ob bei einer Wiederholung der Untersuchung zu Schaftlach und Schlehdorf nicht ähnliche Abweichungen das Ergebnis wären. Nicht nur im Kunsthandel ist es verbreitet, bei der Wiederholung von naturwissenschaftlichen Untersuchungen allein das ‚sympathische‘ Ergebnis zu publizieren. Auch manche Museen verfahren so. Das ist grundfalsch. Voneinander abweichende Resultate entwerfen nicht die naturwissenschaftlichen Methoden, können aber verhindern, dass einzelne mit solchen Methoden erzielte Resultate als ultimative Argumente eingesetzt werden.

Manuela Beer, die sich schon direkt nach der Publikation der sensationellen Frühdatierungen



Abb. 5 Ringelheimer Kruzifix. Hildesheim, Dommuseum (Fozi/Lutz 2020, S. 360, Abb. 1)

der Tradierung eines Typus zu unterscheiden. Wie schon für Weisenberg so ist auch für Beer das Fragment des Gekreuzigten aus St. Georg ein Ausnahmestück, das nicht weniger expressiv als das Gero-Kreuz ist, aber abstrakter in seiner Auffassung. Aber auch beim Gero-Kreuz kommt man nicht mit der Betonung der naturalistischen Wiedergabe aus. So verbreitern sich die Orbitale nicht in Richtung der Schläfen, sondern bei den inneren Augenwinkeln. Ist das eine anatomische Unkorrektheit oder ein bewusst gewähltes Ausdrucksmittel?

nicht davon beeindruckt ließ, beschreibt die Kruzifixe von Schaftlach und Schlehdorf als spätere Reaktionen auf das Bostoner Kruzifix. Den Gekreuzigten von Schaftlach datiert sie um 1100, den von Schlehdorf noch etwas später. Auch das Kruzifix von Enghausen wird weiterhin für das 12. Jahrhundert reklamiert. Wenn man das Kruzifix von Schaftlach als einen etwas formelhaften Wiederhall des Gero-Kreuzes betrachtet, dann scheint sich darin die schematisierende Tendenz der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts auszudrücken. Bei dieser Einordnung ergibt sich das gleiche methodische Problem wie bei der Datierung des Bostoner Kruzifix, stilistische Ausformungen von

URSPRUNGSMYTHOS VERSUS LITURGISCHE NORMALITÄT

Beer stellt in ihrem monumentalen Werk zu den mittelalterlichen Triumphkreuzen (2005) fest, dass anhand der Schriftquellen nicht entschieden werden kann, ob die lebensgroßen Kruzifixe ottonischer Zeit eine außergewöhnliche Ausstattung bedeutender Kirchen darstellten oder bereits die Tendenz repräsentieren, Kirchen – insbesondere zur Feier der Eucharistie – mit gut sichtbaren Gekreuzigten zu versehen. Es ist offenbar nicht gelungen, den Band mit einer Studie zu ergänzen, die die Textquellen kritisch würdigte. Die Schwierigkeit der Interpretation von Schriftquellen beginnt

Abb. 6 Enghausener Kruzifix. Enghausen (Lkr. Freising), Filialkirche Hl. Kreuzauffindung (Foto: Matthias Weniger, München; Fozi/Lutz 2020, S. 133, Abb. 15)



mit der Frage, aus welchem Grund sie entstanden sind. Kahsnitz erwähnt das 13. Kapitel des ersten Buches des *Liber miraculorum sancte Fidis*. In diesem Kapitel stellt Bernhard von Angers eine Position zu den Bildern dar, der er im Folgenden – bekehrt durch das Agieren der heiligen Fides – vehement widerspricht. Dort wird als rechthgläubig deklariert, in Kirchen allein Statuen des Gekreuzigten zu

dulden und zwar *ad celebrandam dominice passionis memoriam*, Bilder müssten ansonsten zweidimensional sein. Mit dieser Beschränkung auf Kruzifixe ist der liturgisch geregelte Gebrauch des körperlich präsenten Bildwerkes verbunden. Von Bernhard von Angers wird nicht nur das Kruzifix als einzig legitime *statua* dem anthropomorphen Reliquiar von Heiligen entgegengesetzt, sondern auch die liturgisch geregelte Verehrung dem unkontrollierten privaten Gebet, das im 13. Kapitel *veneratio* genannt wird, die aus dem Reliquiar ein Idol mache. Versteht man dieses Kapitel als Abbild der Realität, dann gab es um 1000 die Praxis, in Kirchen allein Kruzifixe als dreidimensionale Bilder zur Feier der Eucharistie zuzulassen. Es ist jedoch fraglich, ob es sich bei diesem Text wirklich um einen Tatsachenbericht handelt. Aber immerhin stellt seine Argumentation eine folgerichtige Entwicklung der Vorstellungen des Bilderstreits dar. Während die *Libri Carolini* sagen, dass nicht

das Bild, sondern das Kreuz beim Offizium präsent ist, kann in Schriften, die sich um die Pariser Synode von 824/25 gruppieren, statt Kreuz Kruzifixus gesagt werden. Am häufigsten wird hier Jonas von Orléans zitiert, so auch im vorliegenden Band. Er teilt mit, dass *ob memoriam passionis Dominicae* Kruzifixe aus Gold oder Silber hergestellt werden. Von den beiden Briefen Gregors des Großen an Serenus von Marseille an geht es immer wieder darum, einen zulässigen Gebrauch von Bildern von einem unzulässigen zu unterscheiden. Nach dem 13. Kapitel des *Liber miraculorum* regelt die Liturgie die rechtmäßige Verwendung dreidimensionaler Bilder. Ob es jedoch um 1000 eine Institution gab, die in den Kirchen einen entsprechenden Bildergebrauch durchsetzen wollte und konnte, ist in Zweifel zu ziehen. Allerdings konnten Gottesbilder schon in karolingischer Zeit, wie Tobias Frese besonders am Metzter Sakramentarfragment dargestellt hat, liturgisch kalkuliert verwendet

werden (*Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter*, Berlin 2013).

Während Jonas von Orléans wohl kaum an lebensgroße Kruzifixe dachte, ist das offenbar bei Bernhard von Angers der Fall. Dennoch bleibt die Frage unbeantwortet, ob um 1000 die Feier der Eucharistie als Grund ausreichte, um einen monumentaleren Gekreuzigten herzustellen. Wie schwierig es ist, diese Frage zu beantworten, zeigen auch die Angaben, die Thietmar von Merseburg zum Gero-Kreuz macht. Ließ Gero das Bildwerk anfertigen, um sein Grabmal in das liturgische Zentrum der Bischofskirche rücken zu können? Dann wäre es bereits verbreitet gewesen, Kirchen mit lebensgroßen Kruzifixen auszustatten. Oder wirkte vielmehr sein Grabmal als Initialzündung für die Etablierung einer Gattung von Bildwerken? Immerhin wird die legendäre Überhöhung des Kreuzes in Thietmars Angaben aus dessen liturgischer Funktion entwickelt und scheint diese in dem Grabmalkonzept mitbedacht worden zu sein. Die Angabe, dass Gero mithilfe einer Hostie und eines Dorns aus der Dornenkrone Christi das Eingreifen Gottes herbeigeführt habe, um einen Riss im Kopf des Gekreuzigten zu schließen, überträgt die heilende heiligende Wirkung der Eucharistie auf das Bildwerk selbst. Und wenn Thietmar berichtet, dass sich dabei der Erzbischof vor dem Kruzifix niedergeworfen habe, mag er damit beabsichtigen, dem möglichen Einwand der Hybris entgegenzuwirken. Dennoch beschreibt er damit auch die Haltung, die der *defunctus* in vergleichbarer Weise – nicht auf dem Bauch, sondern auf dem Rücken liegend – innehat, und eben auch an jeder Feier der Eucharistie teilnimmt. Als *prostratus* präsentiert sich Hrabanus Maurus in seinem letzten Figurengedicht zum Kreuz und erwartet so die Ankunft des Richters.

So bleibt am Schluss die Frage, welche Gründe es um 1000 für die Wahl des jeweiligen Typus des Gekreuzigten – des toten oder des lebenden Erlösers – gegeben haben mag. Während man nicht beweisen, aber zu Recht annehmen kann, dass die Differenzierung der Typen zu karolingischer Zeit in Verbindung mit dem Eucharistiestreit stand, dürfte die Wahl des Typus beim Gero-Kreuz auf die Funktion des Grabmals bezogen gewesen sein. Einhard sagt, wir werfen uns vor dem Kreuz nieder, um mit inneren Augen den leibhaft Gekreuzigten zu sehen. Gero wollte offenbar den am Kreuz sterbenden Christus sehen, wohl wissend, dass dessen Tod das Leben bedeutet.

PROF. DR. MARTIN BÜCHEL
 Kunsthistorisches Institut der
 Goethe-Universität, Frankfurt a. M.
 buechsel@kunst.uni-frankfurt.de