

Bruno Klein

DAS GEROKREUZ - REVOLUTION UND GRENZEN FIGÜRLICHER MIMESIS IM 10. JAHRHUNDERT

Das Gerokreuz im Kölner Dom ist im Laufe des 20. Jahrhunderts Gegenstand exemplarischer kunsthistorischer Studien gewesen, die das Werk in seinem stilistischen, ikonographischen wie theologischen Kontext situieren konnten¹. Diese Untersuchungen haben sich dem Werk in aller fachspezifischen Subtilität genähert, gerade deshalb wahrten sie ihm gegenüber aber auch Distanz, zumal sich die beinahe provokante körperliche Präsenz des toten Christus am Gerokreuz mit Mitteln der Stilkritik oder der Ikonographie kaum fassen ließ. Dabei dürfte gerade sie es gewesen sein, die den Betrachter des späten 10. Jahrhunderts zuerst und am meisten berührte. Die anscheinend sogar durch Naturbeobachtung erreichte mimetische Qualität dieses Kruzifix muß so schockierend gewesen sein, daß sie selbst im 11. Jahrhundert noch zu sublimieren war.

Die lebensgroße, 187cm hohe Figur Christi hängt an einem überbreiten, aus flachen Brettern statt Balken gebildeten Kreuz, das den Körper fast vollständig hinterfängt (Abb. 1). Nur der Titulus am oberen Ende mit den in ihrer heutigen Fassung später aufgemalten Buchstaben läßt ein wenig aus. Der große, mit Halbedelsteinen besetzte Nimbus wurde erst nachträglich, wahrscheinlich im 12. oder 13. Jahrhundert hinzugefügt.²

Schlicht wie das Kreuz selbst ist auch die fast lapidare Gestalt Christi. Der schwere Körper hängt an den durchnagelten Händen und stützt sich nur auf das knapp beschnittene Suppedaneum. Der Umriß des gesamten Körpers schwingt linear; seine Geschlossenheit gelangt vor dem breiten Kreuz, das zugleich einen goldfarbenen Hintergrund bildet, besonders eindrücklich zur Wirkung³. Deshalb ist sofort ersichtlich, daß dieser Christus, dessen Kopf vornüber auf die Brust gesunken ist, wirklich hängt und also bereits gestorben sein muß. Von der Seite und aus der Untersicht heraus wird das Motiv des Hängens noch deutlicher, weil der Oberkörper nur an Armen und Schultern eng am Kreuz anliegt, während Unterkörper und Oberschenkel sich bis hinab zu den Knien immer weiter davon ablösen. Erst die Unterschenkel führen wieder zum Kreuz zurück, wo die Füße angenagelt sind. Obwohl das Hängen an sich aktionslos ist, wird es doch auf ein vorangegangenes dramatisches Geschehen zurückgeführt: Christus wurde noch lebendig und stehend ans Kreuz genagelt, erst im Tod ist sein Körper in sich zusammengesunken. Ohne eige-

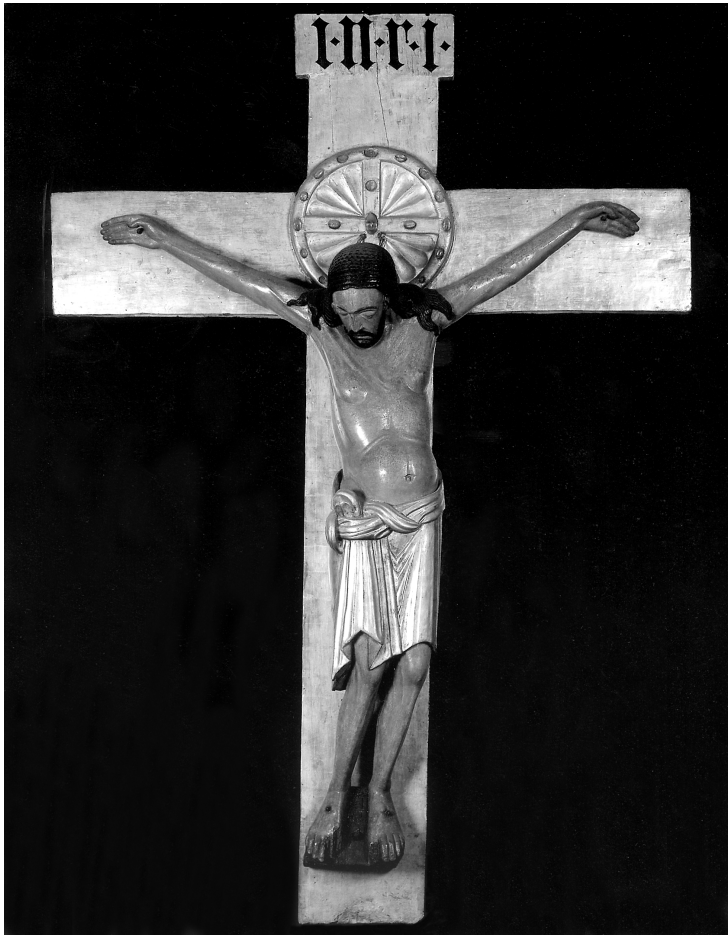


Abb. 1: Köln, Dom, Gerokreuz

ohne die Gelenke hervorzuheben. Erst ab den Schultern zeigen sich einige Muskeln, die sich bis zur ungewöhnlich stark vorgewölbten Brust ziehen. Auch wenn anatomisch nicht ganz korrekt dargestellt, so wird doch unmißverständlich gezeigt, daß die gedehnten Brustmuskeln einen Großteil des Körpergewichtes tragen müssen. Unterhalb des Rippenbogens, der eine Stelle markiert, an welcher der Oberkörper leicht nach hinten einknickt, schiebt sich der fast kreisrunde Bauch hervor. Bereits in Höhe des großen, tief eingeschnittenen Nabels beginnt die Hüfte, gerade noch oberhalb des Lententuches erkennbar, das die Oberschenkel vollständig bedeckt. An Knien und Unterschenkel lassen sich Knochen, Gelenke und Muskeln deutlich erkennen, ja es scheint sogar, als sei in mehreren hervorquellenden Adern ein Blutstau angedeutet. Die ungewöhnlich großen Füße bilden den starr fixierten Stützpunkt des in sich zusammengesunkenen Körpers, dessen Labilität sie effektiv kontrastieren.

nen Halt mußte er dabei wegen der "Fixpunkte" an Händen und Füßen zur Seite und nach vorne ausweichen. Die Haltung der gesamten Figur ist also das Resultat einer naturalistisch-logischen bildhauerischen Konzeption.

So auch die Durchbildung der einzelnen Körperteile: Schmale Hände sind flach ans Kreuz geheftet, die Daumen liegen vor den Handflächen und wölben sich über die Nagelwunden. Weil der schwere Rumpf an den Armen hängt, sind diese fast glatt gespannt,

Diese Wirkung insgesamt muß ursprünglich noch eindrücklicher gewesen sein, weil das Kreuz im alten Kölner Dom sicher höher als heute angebracht war, so daß der Betrachter von unten hinaufblicken und das Ausschwingen des Körpers aus allen Richtungen wahrnehmen mußte. Deshalb schaute man ehemals auch direkt von unten in das Gesicht Christi und erblickte dessen strenges, nur durch wenige Züge charakterisiertes Antlitz: eine gerade Nase, deren Rücken in die leicht gebogenen Brauen übergeht, darunter die geschlossenen, aus ihren Höhlen mandelförmig hervortretenden Augen über den kaum eingefallenen Wangen. Die Unterlippe des breiten, nach unten gezogenen Mundes tritt fast so weit wie das Kinn hervor. Dieses untere Gesichtshälfte umfängt ein eng anliegender, ganz kurzer Bart. Hingegen fällt das Haupthaar über der hohen Stirn in dicken, wohl von einem Mittelscheitel ausgehenden Strähnen lang bis über die Schultern, wo es in mehreren großen Locken ausläuft. Dabei liegt es so eng am Kopf an, daß dessen zylinderartige Form sichtbar bleibt.

Unverkennbar ist der Gegensatz zwischen dem Körper, den der Künstler so natürlich wie möglich darzustellen versucht hat, und dem Lendentuch. Zwar fällt es auf durchaus nachvollziehbare Art in schweren Bahnen hinab, doch gilt dies nicht für die Faltenmodellierung im einzelnen. Denn das Tuch bricht immer wieder hart um, so als würde es aus Blech bestehen. Besonders charakteristisch hierfür ist die Partie, an der sich der Saum über dem rechten Knie in Zacken hochzieht, weil das Tuch oberhalb dieser Stelle eine Schlaufe bildet, die zu einem komplizierten Knotengeflecht in Lendenhöhe gehört. Doch trotz seines "unrealistischen" Falls besitzt das Lendentuch in seiner besonderen Gestaltung eine wichtige Funktion, da sein Knotengürtel mit den weich gerundeten Partien des Oberkörpers harmoniert und den oberen Teil der Figur zum Abschluß bringt, während die geraden Faltenzüge darunter zu den kantigen Beinen passen. Somit verstärken die beiden unterschiedlich durchgebildeten Partien des Lendentuches die Zäsur, die auch bei der Gestaltung des Körpers wahrnehmbar ist, doch bleibt es in seiner "blechartigen" Materialität ein Kontrast zur naturalistischen Körpermodellierung.

Obwohl die Darstellung keinen Zweifel daran läßt, daß hier ein Toter gemeint ist, erhält die Figur durch die Modellierung der Körperoberfläche etwas sehr Lebensnahes, so daß sie natürlich wirkt. Das wichtigste Hilfsmittel, um diesen zwar lapidaren, doch durchaus komplexen Eindruck zu erzielen, war zweifellos das Material: Denn nur in Holz, aber

nicht in Stein, Bronze, Messing oder mit Kupferblech ließ sich eine so lebensnahe Darstellung erreichen, weil die Figur, bestünde sie aus diesen Materialien, entweder zerbrochen wäre (Stein) oder eine zu wenig ausdifferenzierte Oberfläche erhalten hätte (Metall). Doch hätte der Gebrauch dieser Materialien einen noch höheren Preis gefordert, da es notwendig gewesen wäre, die ganze Skulptur entsprechend "materialgerecht" zu gestalten, womit gerade in den Details ein Verlust an Natürlichkeit verbunden gewesen wäre. Und schließlich erlaubte es nur das Material Holz, die Figur auch farbig zu fassen, so daß Christus in der natürlichen Farbe des Inkarnats zu sehen ist, so, als wäre er wirklich aus Fleisch und Blut.

Vor dem Hintergrund der Kunstpraxis des 10. Jahrhunderts bedeutete diese Materialwahl einen überraschend großen und wohl auch aufsehen-erregenden Schritt⁴. Denn im frühen Mittelalter bestand offenbar nicht einmal die theoretische Möglichkeit, eine wirklich menschenähnliche Figur aus Holz zu schnitzen und zu bemalen, weil dies der traditionellen künstlerischen Praxis widersprochen hätte. Schließlich war die lebensgroße Holzskulptur sogar in der Antike unüblich gewesen, weshalb Plinius sie nicht einmal erwähnt, sondern nur die Herstellung von Statuen aus anderen Materialien wie Marmor, Ton oder Metall⁵. Die bekannten nachantiken Autoren gehen kaum darüber hinaus. Im frühen Mittelalter waren zu den Bildhauertechniken noch Stuckarbeit und Elfenbeinschnitzerei hinzugekommen, wobei letztere schon der Bildhauerei in Holz vom Arbeitsvorgang her sehr nahe kam. Die weiche Modellierung des Oberkörpers des Kölner Christus könnte auf eine gewisse Vertrautheit mit der Elfenbeinskulptur schließen lassen, da es in diesem Medium, besonders innerhalb der jüngeren Metzger Gruppe, eine Reihe von Figuren mit ähnlichen Merkmalen gibt. Auch war es bis dahin nur in diesem Material möglich gewesen, eine vergleichbare anatomische Genauigkeit wie beim Gerokreuz zu erzielen. Doch erreichten figürliche Elfenbeinarbeiten niemals wie das Gerokreuz Lebensgröße⁶, die ja für seine naturalistische Wirkung von entscheidender Bedeutung ist. Der Unterschied zwischen den kleinen Elfenbeinarbeiten und dem lebensgroßen Bildwerk bleibt deshalb unüberbrückbar. Ähnlich wie die Elfenbeinschnitzerei dürfte die im 10. Jahrhundert bekannte Praxis, Goldblech über einen Holzkern zu schlagen, für die neuartige Holzskulptur wichtig gewesen sein. Ein Bildhauer mußte eigentlich nur das Metall weglassen, um eine Figur wie den Christus des Gerokreuzes zu erhalten⁷. Doch dürfte dieser

naheliegender Schritt nicht so einfach gewesen sein wie es auf den ersten Blick scheinen mag, denn auch die mit Metall überzogenen Figuren hatten bis zum Ende des 10. Jahrhunderts höchstwahrscheinlich noch längst nicht die Dimensionen des Gerokreuzes erreicht⁸, und zudem ist die Durchgestaltung des Körpers bei dem Kölner Kreuz erheblich feiner modelliert als für metallverkleidete Figuren nötig. Immerhin könnte das metallisch wirkende Lententuch ein Indiz für Erfahrungen des Kölner Bildschnitzers im Gebrauch von Gold- oder Silberblech sein, und die wahrscheinliche Verkleidung der Kreuzbalken mit Metall läßt ebenfalls an diese Affinität denken. Somit überwiegen die Gegensätze zwischen dem Gerokreuz und der übrigen zeitgenössischen Skulptur die Gemeinsamkeiten, und die Frage nach der Herkunft des Bildschnitzers in Hinblick auf die von ihm so meisterhaft beherrschte Technik bleibt offen. Dieser Punkt ist sehr wichtig, denn beim intensiven Fahren nach den Vorbildern für das Gerokreuz besteht die unterschwellige Gefahr, dieses Kunstwerk zwangsläufig in eine größere, wenngleich unbekanntere Tradition einreihen zu wollen. Genau dagegen spricht jedoch der Befund, der dokumentiert, daß es Gero und seinem Bildhauer darum ging, unter Einsatz bisher unbekannter Gestaltungsmittel etwas völlig Neues zu schaffen, eben weil die Herstellung eines lebensgroßen Holzbildwerkes mit allen bis dahin gepflegten künstlerischen Praktiken brach.

Hierzu trug nicht alleine das ungewöhnliche Material des Holzes bei, sondern auch die Tatsache, daß Holz sich primär nicht eignete, irgendeine über die Darstellung hinausgehende Bedeutung zu vermitteln. Die meisten der bis dahin für die Skulptur gebräuchlichen Materialien - Gold, Silber, Bronze und Elfenbein - besaßen schon alleine wegen ihres Wertes einen eigenen semantischen Gehalt, der ihnen bereits aneignete, bevor sie zur Darstellung von etwas anderem benutzt wurden, und der auch nach ihrer Bearbeitung erhalten blieb⁹. Selbst die Skulptur in Stein und Stuck, die gleichfalls aus Materialien von geringem Wert bestand, war eventuell nicht ganz frei von Bedeutung, weil sie - ähnlich wie die Bronzeskulptur - auf die Antike zu verweisen bzw. diese zu imitieren vermochte. Dabei ist es gleichgültig, ob eine Skulptur aus Marmor, Stein oder Stuck gefertigt war, da die beiden letztgenannten Materialien höchstwahrscheinlich als Surrogate für den Marmor der Antike verwendet wurden. Dafür spricht die im 9. und 10. Jahrhundert häufig nachweisbare Praxis, Skulpturen aus diesen Materialien zumeist nicht vollständig zu bemalen, sondern über-

wiegend im marmorähnlichen Weiß zu belassen mit Ausnahme von Augen, Mündern, Wangen oder einzelnen Hervorhebungen von Gewandfalten¹⁰. Das übermalte Holz des Gerokreuzes, dessen materielle Substanz eben aufgrund der Farbfassung nicht mehr unmittelbar erkennbar ist, bietet im Vergleich zu den eben genannten Beispielen jedenfalls keine direkte Möglichkeit an, den Bedeutungsgehalt des Materials zu interpretieren. Scheinbar paradoxerweise ist dabei sogar das Holz des Kreuzes, das immerhin in der Lage wäre, auf sich selbst zu verweisen, verkleidet gewesen, höchstwahrscheinlich mit Metall, so daß die eigentliche Materialität verschleiert wird¹¹.

Mit dem Gerokreuz wird somit am Anfang der mittelalterlichen Holzbildhauerei ein Schritt getan, der an ihrem Ende im 15. Jahrhundert wieder in genau die umgekehrte Richtung vollzogen wurde: Erstmals wird bei dem Kölner Kruzifix kein besonderer Bedeutungsgehalt des Materials benötigt, denn der Corpus, zuvor stets von Metallblech verdeckt, wird dieser Hülle hier entkleidet. Damit geht der Versuch einher, den artifiziellen Charakter des Objektes zu negieren, um stattdessen "nur" noch ein naturähnliches Abbild des Gekreuzigten herzustellen. Fünfhundert Jahre später wurde die farbige Fassung der Körperoberfläche dann erneut weggelassen, doch wahrscheinlich erst, nachdem das nun wieder sichtbare Holz allmählich und in besonderen, auf Schatzkammern beschränkten Einzelfällen einen erneuten Materialwert erhalten hatte¹². In der Folge konnte dann das sichtbare Holz auf die künstlerischen Fähigkeiten des Bildhauers aufmerksam machen, dem es gelang, die Ähnlichkeit zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit zu evozieren, ohne dazu noch der farblich gefaßten Oberfläche als Hilfsmittel zu bedürfen¹³.

Die modernen Bildhauer des 15. Jahrhunderts konnten bei ihrer revolutionären Neuerung auf die jahrhundertealte Seherfahrung ihres Publikums vertrauen, das im allgemeinen problemlos in der Lage gewesen sein dürfte, das artifizielle Element in einer Skulptur zu erkennen und sie nicht mit einem Götzenbild verwechselte¹⁴. Nur deshalb war es ja möglich, die Darstellung von Heiligen oder biblischen Szenen mit einer Demonstration von Kunstfertigkeit in der Materialbearbeitung zu verbinden. Der Bildschnitzer des 10. Jahrhunderts und sein Auftraggeber waren hierzu allerdings noch nicht in der Lage: Denn die naturgetreue Darstellung eines menschlichen Körpers stand dem Götzenbild noch so nahe, daß es durchaus zu Verwechslungen zwischen Darstellung und Darge-

stelltem kam. Nun lag zwar das Ende des Bilderstreites im Westen Europas damals rund schon zweihundert Jahre zurück, trotzdem war die Verehrung bildlicher und vor allem plastischer Darstellungen längst noch nicht von jedem Idolatrieverdacht befreit. Der gelehrte Bernard von Angers mokierte sich bekanntlich Ende des 10. Jahrhunderts während seiner Reise durch die Auvergne über eine allzu intensive Statuenverehrung des einfachen Volkes, weil er die Nähe dieses Kultes zum Götzendienst befürchtete¹⁵. Was Bernard von einer naturähnlichen Darstellungsart hält, wie sie das Gerokreuz so extrem zeigt, belegt seine genaue Unterscheidung zwischen plastischen und gemalten Darstellungen. Denn er hält es für statthaft, die Heiligen und ihre Geschichten auf die Wände einer Kirche zu malen, weil solche farbigen Darstellung nur zweidimensional sind und nicht mit der Realität verwechselt werden können. Diese Wandbilder sind für ihn "schattenhaft". Heiligenstatuen jedoch, also dreidimensionale Bildwerke, sind ihm idolatrieverdächtig. Dabei hatte er überhaupt nur Statuen zu Gesicht bekommen, die mit Edelmetall überzogen und Edelsteinen verziert waren, so daß eigentlich, so würden wir jedenfalls aus heutiger Sicht urteilen, nur geringe Gefahr bestand, diese Darstellungen für lebendige Personen zu halten, zumal sie höchstwahrscheinlich auch noch unterlebensgroß waren. Der plastischen Darstellung, so unrealistisch sie im einzelnen auch sein mochte, wird damit eine viel größere Nähe zum Götzenbild bescheinigt als jedweden farbigen, jedoch nur zweidimensionalen Bild. Bernard unterscheidet also zwischen den verschiedenen Kunstgattungen sehr genau, wobei er sogar in gewissem Sinne schon zu einem Problem Stellung bezieht, das in der Renaissance unter dem Begriff des "Paragone", des Wettstreits zwischen Bildhauern und Malern, seine thematische Ausformulierung erfahren sollte. Und so wären Bildhauer des 15. Jahrhunderts über Bernards Auffassung hochofrend gewesen, weil er ihrer Kunst gegenüber der Malerei die größere Wirklichkeitsnähe bescheinigte¹⁶.

Weil eine plastische Darstellung im 10. Jahrhundert also noch immer unter dem Vorbehalt stand, Götzenbild zu sein, dürfte es damals notwendig gewesen sein, diese Figuren zumindest aus einem Material zu bilden, das niemals seinen eigenen, etwas Lebendigem wesensfremden Charakter verschleierte. Das unnatürliche Material verringerte so die Gefahr, daß die "einfachen Leute", wie Bernard sich ausdrückte, eine künstliche Statue allzu rasch mit einem lebendigen Wesen verwechselten. Für die Ge-

bildeten war die Distanz zwischen Beidem größer, da sie zusätzlich auch die allegorische Bedeutung des Materials zu entschlüsseln vermochten.

Wenn aber nun sämtliche kritischen Faktoren zusammenkamen, nämlich die plastische, die lebensähnliche, die lebensgroße sowie die vom Materialgehalt her "bedeutungslose" Darstellungsart, dann mußte ein solches Bildwerk im 10. Jahrhundert nahezu zwangsläufig für etwas Lebendiges gehalten werden. Eine merkwürdige Quelle aus dem 12. Jahrhundert, die also aus einer Zeit stammt, in der bemalte Skulpturen schon längst nichts Ungewöhnliches mehr waren, belegt sehr anschaulich, wie lange solche Bildwerke noch unheimlich wirken konnten: Es wird darin von einem heidnischen Tempel in Stettin berichtet, der außen und innen lebendig erscheinende farbige Götzenreliefs trug, die aufgrund eines Zaubers nicht verwitterten¹⁷. Der Verdacht, daß einer lebensähnlichen plastischen und farbig gefaßten Figur ein eigener Geist innewohnen könne, war also selbst damals noch nicht ganz ausgeräumt.

Zweihundert Jahre früher, als Gero sein Kreuz für den Kölner Dom herstellen ließ, muß dieses Bildwerk wirklich schockierend gewirkt haben, weil auf jegliches Mittel zur Schaffung von Distanz zwischen dem künstlich angefertigten Kruzifix und der wirklichen Person Christi verzichtet wurde, sondern im Gegenteil sogar eine möglichst natürlich wirkende Darstellung angestrebt war. Doch warum ließ der Kölner Erzbischof ein so ungewöhnliches, ja in den Augen vieler seiner Zeitgenossen sogar mindestens problematisches Werk herstellen? Glücklicherweise sind wir hierüber dank einer fast zeitgenössischen Quelle, einer Passage in der Sachsenchronik des Thietmar von Merseburg, recht genau informiert. Wenn man das naheliegende Faktum akzeptiert, daß Thietmar tatsächlich über das Kreuz geschrieben hat, das wir heute noch im Kölner Dom sehen können, dann müßte uns mit dieser Quelle die Aussage eines ungefähren Zeitgenossen zur Verfügung stehen, der in der Lage gewesen sein sollte, etwas über den Eindruck zu vermitteln, den das Kreuz auf ihn und seine Mitmenschen gemacht hat. Wir können also anhand dieser Quelle verifizieren, ob das Gerokreuz tatsächlich jene Wirkung ausgelöst hat, die wir oben postuliert haben. Zunächst scheint die lapidare Nachricht allerdings nur geringe Informationen zu bergen:

"Inzwischen starb Gero, der treffliche Walter des Kölner Stuhls; da ich von ihm bisher nur kurz berichtet habe, will ich jetzt einiges erzählen,

das ich mir früher aufgespart habe. Den hölzernen Crucifixus, der jetzt mitten in der Kirche über seinem Grab steht, ließ er kunstfertig herstellen. Als er jedoch einen Riß in dessen Haupt bemerkte, heilte er ihn ohne eigenen Eingriff durch des höchsten Künstlers so viel heilbringendere Hilfe. Einen Teil vom Leibe des Herren, unseres einzigen Trostes in allen Nöten, vereinigte er mit einem Teil des heilbringenden Kreuzes, legte ihn in den Spalt, warf sich nieder und rief den Namen des Herren flehentlich an; als er sich wieder erhob, hatte er durch sein demütiges Lobpreisen die Heilung erwirkt."¹⁸

Auf den ersten Blick mag dieser kurze Bericht enttäuschend wirken, da dort nichts unmittelbar über die Herstellung des Kreuzes und seine Wirkung zu finden ist; außerdem hat die Geschichte einen reichlich fabulösen Charakter, weshalb man ihr nicht unbedingt hohen Wahrheitsgehalt beimessen möchte. Beim genaueren Lesen gibt dieser Text jedoch eine ganze Reihe von Informationen preis: Zunächst wird deutlich, daß schon Thietmar sich über einen hölzernen Kruzifix gewundert haben muß, denn sonst hätte er diese Tatsache nicht ausdrücklich erwähnt. Und wirklich handelt es sich bei dieser Passage um den ältesten erhaltenen schriftlichen Nachweis für ein großes mittelalterliches Holzbildwerk überhaupt. Thietmar weiß auch um die Schwierigkeiten des Materials, durch die der Riß im Kopf der Figur verursacht wurde, und er erkennt sogar ausdrücklich und für die Zeit ungewöhnlicherweise auch die Kunstfertigkeit an, die bei der Herstellung des Kreuzes obwaltet hat¹⁹.

Entscheidend für das weitergehende Verständnis ist jedoch erst der Wunderbericht, der die Mithilfe Gottes, der sogar der "höchste Künstler" genannt wird, bei der Herstellung bzw. Perfektionierung des Kunstwerkes bescheinigt. Auf diese Weise wird eine Ähnlichkeit zwischen Gott und dem Kölner Erzbischof suggeriert, die beide als Künstler an der Herstellung des Kreuzes beteiligt sind. Außerdem wird das Kunstwerk durch den Eingriff Gottes geheiligt und beseelt.

Die zunächst so einfach erscheinende Schilderung Thietmars enthält also sehr viel weitergehende Informationen. Zudem bediente sich der Autor einiger Topoi, die ebenfalls zur Interpretation beitragen können. So spielte er mit dem Bericht über die Beteiligung Gottes bei der Reparatur des Gerokreuzes, konkret durch die Berührung des Bildwerkes mit der Hostie und dem Kreuzespartikel, auf die sogenannten "Acheiropoieta"



Abb. 2: Köln, St. Pantaleon, Albinus-Schrein: Abt Heinrich zu Füßen des Kreuzes

an, jene Christus-Bilder, die ohne Beteiligung einer menschlichen Hand entstanden sein sollen. Verehrt wurden sie besonders in Byzanz, wo Erzbischof Gero sie als Mitglied der Gesandtschaft kennengelernt haben dürfte, welche die byzantinische Prinzessin Theophanou, künftige Ehefrau von Kaiser Otto II., nach Deutschland geleitet hatte. Das von Thietmar referierte Motiv des sich vor dem Kreuz niederwerfenden und betenden Erzbischofs wiederum muß als Nachahmung des entsprechenden Aktes in der Karfreitagsliturgie begriffen werden, durch die der Priester, so Amalar von Metz, seine Demut vor dem Kreuz zum Ausdruck bringt²⁰ - ein Motiv, das auch noch im 12. Jahrhundert verständlich war und entsprechend Verwendung fand²¹ (Abb. 2). Aus diesem Grunde dürfte Gero neben der Hostie ja auch eine Partikel vom Wahren Kreuz in den Spalt seines Kreuzes gelegt haben - wobei es wahrscheinlich ist, daß er eine entsprechende Reliquie bei seinem Aufenthalt in Byzanz erlangt hatte²². Diese spezifische Kreuzesverehrung wird auch eine gedankliche Übertragungsleistung zugelassen haben, so daß eine Reliquie des Heiligen

Kreuzes als Material für ein Holzbildwerk, das den am Kreuz Gestorbenen darstellt, herangezogen wurde²³.

Damit sind zwei Kontexte angesprochen, in die das Gerokreuz ursprünglich gehörte: Zum einen weist es wegen seiner Menschenähnlichkeit, an deren Zustandekommen Gott selbst auf wunderbare Weise beteiligt war, durchaus sakrale Züge auf; zum anderen zeigt sein Auftraggeber aber auch demütige Kreuzesverehrung. Beides scheint auf den ersten Blick widersprüchlich, da Gero sich damit auf der einen Seite als Imitator Gottes und auf der anderen Seite als der unterwürfige Priester gibt. Doch fand diese nur scheinbar paradoxe Haltung des Kölner Erzbischofs ihren Rückhalt in der Interpretation der Liturgie. In den allegorischen Liturgiekommentaren seit karolingischer Zeit, besonders natürlich bei Amalar von Metz, geht es bekanntlich vor allem darum, die Messe als Wiederholung der Handlungen Christi zu interpretieren, wobei dem Bischof explizit die zentrale Rolle zukommt. Für einen Bischof muß deshalb seine eigene Gleichsetzung mit Christus eine Selbstverständlichkeit gewesen sein, wobei zusätzlich zu bedenken ist, daß gerade die Rolle des Bischofs in den allegorischen Liturgiekommentaren auch als beispielgebend gedeutet wurde²⁴. Das heute in Cambridge aufbewahrte ottonische Elfenbeinrelief, das den Introitus eines Erzbischofs so zeigt, als würde es Christus im Kreise der zwölf Apostel darstellen, illustriert dieses Identifikationsmuster in aller Anschaulichkeit²⁵ (Abb. 3). Die Herstellung eines menschenähnlichen Christusbildes, das dazu noch durch göttlichen Eingriff perfektioniert wurde, konnte innerhalb einer solchen Gedankenwelt als ein besonders exklusives Zeichen zur Demonstration bischöflichen Selbstverständnisses gegolten haben. Und nicht zufällig wurden die drei nach dem Gerokreuz ältesten erhaltenen Großkruzifixe aus Holz wahrscheinlich alle von Bischöfen gestiftet - für den Ringelheimer Kruzifix ist bewiesen, daß er von Bischof Bernward von Hildesheim gestiftet wurde²⁶, während der Aschaffener Kruzifix wahrscheinlich von Erzbischof Willigis von Mainz²⁷ und der Gerresheimer Kruzifix vielleicht von Erzbischof Heribert von Köln²⁸ in Auftrag gegeben wurden. Daß ein Kölner Erzbischof ottonischer Zeit, Nachfolger von Brun, des Bruders Ottos I., der ein Amt bekleidete, das ihn zu einer der führenden Personen des Reiches machte, auch dank seiner weltlichen Funktion zu solch extravagantem Handeln neigen konnte, liegt auf der Hand.



Abb. 3: Cambridge, Fitzwilliam Museum: Ottonische Elfenbeintafel mit der Darstellung des Introitus

Doch nicht nur das von ihm gestiftete Kreuz ist Indiz dafür, daß Gero tatsächlich eine "Imitatio Christi" betrieb, dies geht vielmehr auch aus dem weiteren Verlauf der Vita des Kölner Erzbischofs bei Thietmar hervor, wo sich an die Kreuzes-Erzählung der Bericht über Geros Tod anschließt. Dort heißt es, daß Gero vorausgesagt wurde, er werde wegen einer schweren Krankheit zunächst drei Tage lang scheinot sein und dann auch tatsächlich sterben, wenn er nicht zuvor dafür Sorge trüge, daß seine Diener ihn am dritten Tag aus dem Grab befreien. Gero traf zwar die entsprechende Vorsorge, doch dennoch blieb ihm, da sein Rufen aus dem Grab nicht erhört wurde, die "Auferstehung" versagt²⁹.

Die Analogie zwischen dieser Erzählung und dem Kernstück des Neuen Testaments ist unübersehbar, was kaum auf einem Zufall beruht, denn die gesamte kurze Gero-Vita Thietmars läßt sich als eine Abhandlung über die Möglichkeiten der Christus-Ähnlichkeit lesen: Bei der Herstellung des Kreuzes mit der menschenähnlichen Christusfigur arbeitet Gero als "artifex" mit dem "summus artifex" zusammen³⁰, in seinem Tod imitiert er Christus selbst. Dabei wird stets genau unterschieden zwischen dem, was dem Erzbischof mit Hilfe seiner mensch-

lichen Kräfte zu Gebote stand und dem, was ohne göttliche Hilfe unmöglich war, so daß Gero sich nicht dem Vorwurf des Frevels aussetzte: Denn Gero stellte nur ein unvollkommenes Bildnis her und die Auferstehung blieb ihm verwehrt.

*

Trotz der mannigfaltigen Indizien werden die Gedanken, die Gero zur Stiftung des nach ihm benannten Kreuzes geleitet haben, letzten Endes nicht völlig rekonstruierbar sein. Ebenso wenig ist zu erhellen, welcher Wahrheitsgehalt den Nachrichten über seine Person bei Thietmar von Merseburg tatsächlich im einzelnen beizumessen ist. Sicher ist jedoch, daß die Erzählung des sächsischen Chronisten ein in sich stimmiges Bild ergibt, sei es nun dasjenige, das Gero von sich vermitteln wollte, oder sei es dasjenige, das Thietmar gehört oder erdichtet hat. Sicher ist ebenso, daß die menschenähnlichen Großkruzifixe zu Thietmars Zeit noch immer als höchst ungewöhnlich gegolten haben müssen, nicht nur, weil sie so selten sind - was ja eventuell auf der Zufälligkeit des erhaltenen Bestandes beruhen könnte - sondern vor allem, weil Thietmar selbst es als nötig empfunden hat, so ausführlich über die Entstehungsumstände des Gerokreuzes zu berichten. Auch wenn man die Geschichte der Entwicklung der mimetischen Skulptur in Deutschland in wenigen Etappen chronologisch weiterverfolgt, zeigt sich, daß die entscheidenden Beispiele bis ins 12. Jahrhundert immer wieder von einer ähnlichen Ambivalenz gegenüber Bild und Bildnis geprägt sind wie das Gerokreuz, daß also die naturähnliche Abbildung der göttlichen oder der irdischen Personen oft problematisch war und bisweilen sogar einer Erklärung bedurfte: Mag die Goldene Madonna in Essen noch die exklusive Variante eines Kultbildes sein, wie es Bernard von Angers gesehen hatte, so sind die Marienfigur in Walcourt ebenso wie die Paderborner Imad-Madonna ursprünglich farbig gefaßte Holzfiguren gewesen, die jedoch schon nach kurzer Zeit mit Metall verkleidet wurden, wodurch sie in ihrer mimetischen Qualität schon bald nach ihrer Entstehung wieder eingeschränkt und auf den Zustand bekannter Kultbilder zurückgeführt wurden³¹. Die erste erhaltene plastische Grabfigur, diejenige Rudolfs von Schwaben, zeigt einen Gegenkönig, dessen politischer und nicht dessen realer Körper dargestellt wird³². Die figürlichen Grabplatten der Quedlinburger Äbtissinnen, deren genauer Entstehungszusammenhang bis heute nicht wirklich erhellt ist, bilden schließlich dem Kaiserhaus entstammende Personen in

voller Amtstracht ab. Doch wer auch immer und zu welchem Zweck diese Memorialstiftung veranlaßt hat, zu der er sich der Bildnisse der Verstorbenen bedienen mußte, er meinte dies nicht tun zu können, ohne gerade auf die Nichtigkeit des Bildnisses hinzuweisen. Denn auf der ursprünglich wohl an zentraler Stelle gelegenen Grabplatte der Äbtissin Mathilde wird die innovative figürliche Darstellung von der Psalm 144,4 entlehnten Inschrift: "Homo vanitati similis factus est - dies eius sicut umbra pretereunt"³³ eigentlich ad absurdum geführt. Erst mit dem im Magdeburger Dom erhaltenen Bronzegrab Friedrichs von Wettin begegnen wir einem plastischen Bildnis, das es dem Augenschein nach nicht nötig hat, sich selbst weder direkt noch indirekt zu problematisieren - ist es Zufall, daß es sich wieder um einen Bischof handelt?

- ¹ RICHARD HAMANN, "Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands" - *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1 (1924), S. 1-54, bes. S. 15-18; RICHARD HAMANN, "Studien zur ottonischen Plastik" - *Städte-Jahrbuch* 6 (1930), S. 5-19, bes. S. 11-19; RAINER HAUSSEHERR, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn 1963; RUDOLF WESENBERG, *Frühe mittelalterliche Bildwerke. Die Schulen rheinischer Skulptur und ihre Ausstrahlung*, Düsseldorf 1972, S. 11-16; MAX IMDAHL, *Das Gerokreuz im Kölner Dom*, Stuttgart 1964 (wiederabgedruckt in: *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Gundolf Winter, Bd. 2: *Zur Kunst der Tradition*, Frankfurt a.M. 1996, S. 104-146); BERNHARD MATTHÄI, CHRISTA SCHULZE-SENGER, ERNST HOLLSTEIN, ROLF LAUER, "Das Gerokreuz im Kölner Dom. Ergebnisse der restauratorischen und dendrochronologischen Untersuchungen im Jahre 1976" - *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins* 41 (1976), S. 9-56. Kritisch gegenüber der seit Hamann üblichen Datierung des Kreuzes in die Amtszeit von Erzbischof Gero und für eine etwas spätere Entstehung haben sich ausgesprochen MATTHIAS UNTERMANN, "Die ottonischen Skulpturenfragmente von St. Pantaleon" - *Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins* 48 (1977), S. 279-290, und GÜNTHER BINDING, "Die Datierung des sogenannten Gero-Kreuzes im Kölner Dom" - *Archiv für Kulturgeschichte* 64 (1982), S. 63-77. Beide Autoren begründen ihre Ansicht mit stilkritischen sowie technologischen Argumenten, die jedoch, soweit ich dies überblicke, keine Resonanz gefunden haben. Auch ich möchte bei der bisherigen Datierung bleiben, ohne dies hier ausführlich zu begründen.
- ² Dies ist jedoch nicht zweifelsfrei zu beweisen. MATTHÄI, SCHULZE-SENGER, HOLLSTEIN, LAUER, *Das Gerokreuz* (siehe oben Anm. 1), S. 56.
- ³ Die originale Farbfassung des Kreuzes ist nicht mehr rekonstruierbar, doch deuten die vielen Nagelspuren im Holz darauf hin, daß das Kreuz ursprünglich mit Metall (Goldblech ?) beschlagen war. Vergl. MATTHÄI, SCHULZE-SENGER, HOLLSTEIN, LAUER, *Das Gerokreuz* (siehe oben Anm. 1), S. 53.

- ⁴ Zwar ist nicht auszuschließen, daß es damals nicht auch schon andere, dem Gerokreuz ähnliche hölzerne Figuren gegeben hat, die heute verloren sind. Mit Sicherheit aber ist das Kölner Gerokreuz die älteste erhaltene lebensgroße und farbig gefaßte Holzskulptur. Daß sie dies von Anfang an war, legen die zahlreichen Quellen zu älteren Kruzifixen nahe, bei denen in fast allen bekannten Fällen ausdrücklich hervorgehoben wird, daß die Kreuze aus Metall bestanden oder mit Edelsteinen geschmückt waren. HARALD KELLER, "Die Entstehung der sakralen Vollskulptur in ottonischer Zeit" - *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin 1951, S. 71-91, hier S. 72-73. Der Typus des monumentalen Kruzifix ist zudem westlichen Ursprungs und besaß keine byzantinischen Vorbilder. HORST HALLENSLEBEN, "Zur Frage des byzantinischen Ursprungs der monumentalen Kruzifixe, »wie die Lateiner sie verehren«" - *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Justus Müller Hofstede und Werner Spies, Berlin 1981, S. 7-34.
- ⁵ Antike Beispiele für die geradezu negative Konnotation des Materials Holz, besonders wenn es für Götterstatuen verwendet wurde, bei: THOMAS RAFF, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994 (Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 61), S. 49.
- ⁶ Zu den größten mittelalterlichen Figuren aus Elfenbein gehört die Christus-Statuette an dem 52 cm hohen Kreuz, das König Fernando I. und seine Gemahlin Doña Sancha in Jahr 1063 für die Kirche S. Isidoro in León gestiftet hatten.
- ⁷ Wie dies in umgekehrter Reihenfolge im 11. Jahrhundert bei den Madonnen in Paderborn und Walcourt geschah. (Siehe unten Anm. 31).
- ⁸ Eine Ausnahme bildete allerdings das karolingische Kreuz aus Alt-St. Peter, das entweder von Karl dem Großen selbst oder von Papst Leo III. gestiftet worden war. Soweit dies nach dem vor der Einschmelzung des Kreuzes im 16. Jahrhundert angefertigten Abguß noch zu beurteilen ist, war der Corpus 165 cm hoch. Vergl. zuletzt: *Carlo Magno a Roma*, Katalog, Città del Vaticano 2000/01, S. 124-126, mit weiterführender Literatur.
- ⁹ Vergl. Zum Aspekt des Materialwertes mittelalterlicher Kunstwerke: PETER CORNELIUS CLAUSSEN (mit Hinweisen von DARKO SENEKOVIC, "materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage" – *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. Mai 1996*, hrsg. von Victoria von Flemming und Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 40-49.
- ¹⁰ Eine zusammenfassende Darstellung der Entwicklung der Farbfassung von frühmittelalterlichen Stuckarbeiten fehlt meines Wissens. Zahlreiche Einzelbeobachtungen hierzu in: MATTHIAS EXNER (Hrsg.), *Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung*. München 1996 (= ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees XIX). Vollständig gefaßt waren hingegen, soweit dies noch erkennbar ist, die karolingischen Stuckfiguren im Westwerk von Corvey. Zuletzt: Katalogbeitrag von HILDE CLAUSSEN, 799. *Kunst und Kultur in der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, Katalog der Ausstellung Paderborn 1999, hrsg. von Christoph Stiegmann und Matthias Wemhoff, 3 Bde., Mainz 1999, Bd. 2, S. 576-578.

- ¹¹ Auch die Entstehungsgeschichte der mittelalterlichen Farbfassungen insgesamt ist noch weitgehend unerforscht. Wichtige Ansätze und systematische Überlegungen hierzu jedoch bei: JOHANNES TAUBERT, "Studien zur Fassung romanischer Skulpturen" - *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert, dargebracht zum sechzigsten Geburtstag am 28. Januar 1963*, hrsg. von Elisabeth Hütter, Fritz Löffler, Heinrich Magirius, Weimar 1967, S. 246-268.
- ¹² ANTJE KOSEGARTEN, "Inkunabeln der gotischen Kleinplastik in Hartholz" - *Pantheon* 22 (1964), S. 304-321.
- ¹³ Die Gründe für die im 15. Jahrhundert häufiger werdenden nichtpolychromierten Altäre sind vielfältig und umstritten - ich sehe hierin jedenfalls hauptsächlich ein künstlerisches und kein primär religiös oder finanziell begründbares Phänomen, das parallel geht zu Albertis (*De pictura*, lib. II) Verdikt des Gebrauchs von Gold an Kunstwerken. Vergl. HARTMUT BOOCKMANN, "Bemerkungen zu den nicht polychromierten Holzbildwerken des ausgehenden Mittelalters" - *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 330-335, und die Einzeluntersuchungen bei HARTMUT KROHM, EIKE OELLERMANN (Hg.), *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, Berlin 1992. Gegenteiligere Ansicht mehrfach JÖRG ROSENFELD, z. B.: "Die nichtpolychromierte Holzskulptur um 1500. Schein und Sein des Materials" - *Anzeiger des germanischen Nationalmuseum und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde*, Nürnberg 1995, S. 186-199.
- ¹⁴ Gegenteilige Äußerungen gehören meist zur Gattung der in sich widersprüchlichen reformatorischen Propaganda. Zuletzt hierzu: JEAN WIRTH, "Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient" - *Bildersturm. Wabnsinn oder Gottes Wille?* Katalog zur Ausstellung, Bernisches Historisches Museum, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strassburg, hrsg. von Cécile Dupeux, Peter Jelzer und Jean Wirth, Zürich 2000, S. 28 - 37, bes. S. 33ff.
- ¹⁵ AUGUSTE BOUILLET, *Liber Miraculorum Sancte Fidis*, Paris 1897. Zuletzt: *Livres des Miracles de Sainte Foy. 1094-1994. Traduction des Textes*, Obernai, ohne Datum, S. 40-41. Bernard äußert zunächst sein Erstaunen über die vergoldete Statue des heiligen Gerald, die er mit Mars- und Jupiterfiguren vergleicht, und ironisiert bald darauf die Ähnlichkeit zwischen der Statue der hl. Fides in Conques mit dem Bildnis einer Göttin.
- ¹⁶ Die Tatsache, das Bernard den Gebrauch von Stein, Holz oder Metall nur für Kreuzigungsdarstellungen akzeptiert, läßt nicht darauf schließen, daß er lebensgroße hölzerne Kruzifixe kannte. Immerhin belegt diese Äußerung aber, daß ihm plastische Kruzifixe bekannt waren, bzw. daß er solche akzeptieren konnte. Das Kruzifix eröffnet also erst die Möglichkeit, auch plastische Bildwerke mit anderen Sujets herzustellen.
- ¹⁷ OTTO LEHMANN-BROCKHAUS, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lotbringen und Italien*, Berlin 1938, S. 278, Nr. 1394.
- ¹⁸ THIETMAR VON MERSEBURG, *Chronik*, neu übertragen und erläutert von Werner Trillmich, Berlin 1957 (= *Ausgewählte Schriften zur deutschen Geschichte des Mittelalters*, hrsg. v. Rudolf Buchner, Bd. IX), S. 86-89, hier S. 87.

- ¹⁹ Vergl. CLAUSSEN (siehe oben, Anm. 9).
- ²⁰ JOHANNES MICHAEL HANSEN, *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Bd. 2, *Liber officinalis* (Studi e testi 139), Città del Vaticano 1948, S. 100/101, im Zusammenhang der Karfreitagsliturgie: "Humilitatem mentis non possumus amplius monstrare, quam ut totum corpus ad terram (gemeint ist vor dem Kreuz) prosternatur."
- ²¹ Z. B. die Darstellung von Abt Heinrich von St. Pantaleon in Köln auf einer Dachplatte des Albinus-Schreins. Zweifellos wird damit inhaltlich die vom Kreuzestod Christi erhoffte Erlösungserwartung visualisiert, der Gestus selbst stammt jedoch aus der Karfreitagsliturgie. Vergl. ULRIKE BERGMANN, "PRIOR OMNIBUS AUTOR - an höchster Stelle aber steht der Stifter" - *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, hrsg. von Anton Legner, Köln 1985, Bd. 1, S. 117-148, bes. S. 129, und ebenda, Bd. 2, S. 302/303.
- ²² Zum Reliquienschatz der byzantinischen Palastkapelle und besonders zu den dortigen Kreuzesreliquien vergl. zuletzt: BERNARD FLUSIN, "Les reliques de la Sainte-Chapelle et leur passé impérial à Constantinople" - *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, Catalogue de l'exposition Paris, Musée du Louvre, 31 mai 2001 - 27 août 2001, Paris 2001, S. 20-31.
- ²³ Zu dem interessanten Fall eines wahrscheinlich ottonischen Reliquiars, das aus einem Kruzifix besteht, der laut Inventar "aus dem Holz des Heiligen Kreuzes" geschnitzt ist, vergl.: MICHAEL BRANDT, "»De ligno sancte crucis« - Ein Kruzifix aus Cividale" - *SANCTA TREVERIS. Beiträge zu Kirchenbau und bildender Kunst im alten Erzbistum Trier. Festschrift für Franz J. Ronig zum 70. Geburtstag*, hrsg. v. Michael Embach, Christoph Gerhardt, Wolfgang Schmid, Annette Schommers und Hans-Walter Stork, Trier 1999, S. 33-40. Vermutlich galt auch das aus dem 11. Jahrhundert stammende Bucco-Kreuz im Halberstädter Dom als aus einer Kreuzesreliquie geschnitzt. Vergl. RUDOLF WESENBERG, "Das Bucco-Kreuz im Halberstädter Domschatz. Ein kölnisches Bildwerk des 11. Jahrhunderts" - *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert, dargebracht zum sechzigsten Geburtstag am 28. Januar 1963*, hrsg. von Elisabeth Hütter, Fritz Löffler, Heinrich Magirius, Weimar 1967, S. 269-273. Dort auch weitere mutmaßliche Beispiele.
- ²⁴ Amalar von Metz (nach HANSEN, *Amalarii episcopi opera*, siehe oben Anm. 20), Libellus II, S. 233-236. De episcopo seu pontefice. Besonders S. 235: "Christus pro universa ecclesia interpellat, episcopus, pro sibi commissae vice Christi, regat sibi ecclesiam commissam, sicut Christus totam ecclesiam." Libellus III: S. 271-282: De introitu episcopi ad missam, darin. S. 271: "Introitus episcopi ad missam, qui vicarius est Christi..." S. 281: Ritus des bischöflichen Introitus: "Vicarius Christi (= Bischof) haec omnia agit in memoriam primi adventus Christi."
- ²⁵ Vergl. den Katalogbeitrag von RAINER KAHSNITZ in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993, hrsg. von Michael Brandt und Arne Eggebrecht, Hildesheim/Mainz 1993, Bd. 2, S. 196/97, mit weiterer Literatur.

- ²⁶ BARBARA RUHNAU, "Der Ringelheimer Kruzifix: Zustand und Erhaltung einer ottonischen Großskulptur" - HANS HERBERT MOLLER (Hg.), *Restaurierung von Kunstdenkmälern. Beispiele der niedersächsischen Denkmalpflege*, Hameln 1989, S. 273-278. Vergl. zuletzt den Katalogbeitrag von RAINER KAHSNITZ in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (siehe oben Anm. 25), Bd. 2, S. 496-500.
- ²⁷ KLAUS GEREON BEUCKERS, "Der ottonische Kruzifixus in der Aschaffenburg-Stiftskirche" - *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst* 46 (1994), S. 1-23.
- ²⁸ WESENBERG (siehe oben, Anm. 1), S. 23-25.
- ²⁹ THIETMAR VON MERSEBURG (siehe oben Anm. 18), S. 86-89.
- ³⁰ Auch Bernard von Angers (siehe oben Anm. 15, S. 40) bemerkt vor der Statue der Heiligen Fides, die er als Reliquiar definiert, daß Gott mit seinen Mitteln erstaunliche Wunderwerke schaffe. Der Goldschmied der Fides-Statue ist also nur das ausführende Organ des göttlichen Willens.
- ³¹ Es spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle, daß dies im Falle der Imad-Madonna geschehen mußte, weil die Figur bei einem Brand beschädigt worden war. Vergl. HILDE CLAUSSEN, KLAUS ENDEMANN, "Zur Restaurierung der Paderborner Imad-Madonna" - *Westfalen* 48 (1970), S. 79-125; WESENBERG (siehe oben Anm. 1), S. 52-53. Denn natürlich hätten auch im 11. Jahrhundert schon andere Möglichkeiten zur Restaurierung einer Holzfigur zur Verfügung gestanden, etwa durch eine neue farbige Fassung. Außerdem gibt es an der wahrscheinlich um 1026 entstandenen und damit noch älteren Madonna in Walcourt keine Spuren eines Brandes, der die Restaurierung der Figur notwendig gemacht hätte. ROBERT DIDIER, "Notre-Dame de Walcourt · Onze-lieve Vrouw van Walcourt. Une vierge ottonienne et son revers du XIII^e siècle" - *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique* 25 (1993), S. 9-44, zur Datierung S. 28; MYRIAM SERCK-DEWALDE, "La statue en bois polychrome" - (wie DIDIER), S. 45-47, und LEOPOLD KOCKAERT "Composition et structure des polychromies" - (wie DIDIER), S. 62-64.
- ³² BERTOLD HINZ, *Das Grabdenkmal Rudolfs von Schwaben. Monument der Propaganda und Paradigma der Gattung*, Frankfurt 1996.
- ³³ Zitiert nach ERNST SCHUBERT, "Inscription und Darstellung auf Quedlinburger Äbtissinnengrabsteinen des 12. und 13. Jahrhunderts" - HARALD ZIMMERMANN (Hg.), *Deutsche Inschriften. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, Worms 1986. Vorträge und Berichte (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1987, Nr. 12), S. 131-151.

Abbildungsnachweis:

- 1: Köln, Dombauarchiv
- 2: Nach: *Ornamenta Ecclesiae* (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 129
- 3: Nach: *Bernward von Hildesheim* (wie Anm. 25), Bd. 2, S. 198