

INHALTSVERZEICHNIS

6 Vorwort

EINFÜHRUNG

9 Das Germanische Nationalmuseum und das Mittelalter

27 Die neue Schausammlung

ÜBERGANG UND WANDEL

35 Spätantike Wurzeln: Rom und Byzanz

43 Zwischen Spätantike und Islam: Das christliche Ägypten

55 Die Zeit der Karolinger

66 fokus 1: Das Zeichen des Kreuzes

HOCHMITTELALTER

79 Kunstwerke aus der Zeit der Ottonen, Salier und Staufer

89 Hochmittelalterliche Textilien: Die Aneignung östlicher Vorbilder

99 Münzen und Siegel

114 fokus 2: Stifter und ihre Bildnisse

BILDER UND RITEN

125 Kreuz und Kruzifixus

139 Marienbild und Altarfigur

151 Bronzen

163 Aquamanilien

175 Kirchengesetz für Europa: Email aus Limoges

185 Vom Antependium zum Retabel: Tafelmalerei im 13. Jahrhundert

192 fokus 3: De Bestiis oder Von den Tieren

203 **DAS KIRCHENGEBÄUDE**

- 205 Bilder der Architektur
- 215 Ornament und Bildmagie: Mittelalterliche Bauskulptur
- 229 Figur und Raum: Mittelalterliche Monumentalskulptur
- 241 Raum und Farbe: Architektur und Malerei
- 252 fokus 4: Sakralarchitektur: Gehäuse und Zeichen

263 **DAS 14. JAHRHUNDERT**

- 265 Stile und Regionen: Malerei und Glasmalerei
- 277 Andachtsbild und Formenvielfalt: Skulptur
- 290 fokus 5: Die Bildwelt des Altars

299 **KIRCHENSCHATZ UND LITURGIE**

- 301 Gefäße für den Gottesdienst
- 309 Liturgische Gewänder und Insignien
- 324 fokus 6: Mittelalterliche Reliquiare

335 **STADTKULTUR UND FRÖMMIGKEIT**

- 337 Zwischen Frankreich und Böhmen: Nürnberger Malerei und Glasmalerei
- 349 Nürnberger Bildteppiche
- 361 Profane Bildwelten: Minneburg und Liebesgarten
- 370 fokus 7: Heilige zwischen Verehrung und Vereinnahmung

ANHANG

- 387 Katalog der ausgestellten Objekte
- 438 Konkordanz der Inventar- und Katalognummern
- 443 Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur
- 452 Impressum, Bildnachweis

KREUZ UND KRUIFIXUS

Die Darstellung Jesu am Kreuz ist zentrales Thema des christlichen Bilderkreises und Mittelpunkt der Christusikonographie. Deshalb gehörte der Kruzifixus, das Bild des Gekreuzigten, zu den vornehmsten Aufgaben der mittelalterlichen Kunst. Bezeichnend ist die Tatsache, dass er in der langen Geschichte der Auseinandersetzungen um Zulässigkeit, Stellung und Funktion des Bildes im Christentum bis zur Reformation nie Gegenstand bilderfeindlicher Polemik war. Zahlreich sind die hochrangigen Belege für die Sanktionierung dieser Art Abbildung des Gottessohnes. So heißt es beispielsweise sogar bei dezidierten Gegnern des Bildkultes wie Bernhard von Angers: »Denn wo allein des höchsten Gottes Kult zu feiern ist, scheint es frevelhaft und absurd, Statuen aus Holz und Erz zu bilden, ausgenommen die des gekreuzigten Herrn.« Und der Ende des 10. Jahrhunderts die Domschule der westfranzösischen Stadt leitende Theologe fügt hinzu, die Kirche gestatte, den Gekreuzigten, »um das Gedächtnis an die Passion des Herrn zu feiern, auf fromme Weise in Werken der Skulptur oder der Abformung durch Guss« zu bilden¹. Da eben solche dreidimensionalen Bilder des am Kreuz ausgespannten Leibes Christi auch die ersten plastisch gestalteten Körper in der europäischen Bildnerei nach der Antike waren, stellt der Kruzifixus sogar die Urform der abendländischen Skulptur schlechthin dar.

Mit der von den Kaisern Theodosius I. und seinem Enkel Theodosius II. im 5. Jahrhundert initiierten Aufrichtung monumentaler, reich geschmückter Kreuze in Konstantinopel beziehungsweise Jerusalem war dem schändlichen Henkerinstrument endgültig der Charakter eines Siegeszeichens verliehen worden. Es stand somit für den Todesüberwinder Christus, der am Ende der Zeit in Herrlichkeit wiederkehren wird. Darüber hinaus war es zum umfassenden Sinnbild des Christentums und zum Mahnzeichen christlicher Vollkommenheit geworden, zum Symbol des Heiles und des ewigen Lebens². Auch die ältesten Bilder des Gekreuzigten stammen aus eben dieser Zeit. Nackt und lebend zeigt ihn ein um 430 datiertes Relief auf der berühmten Holztür von Santa Sabina in Rom. Er steht dort ebenso vor dem Kreuzbalken wie in der ältesten Buchmalerei der Kalvarienbergsszene, der bekannten Miniatur des 586 in Syrien entstandenen Rabulas-Codex, der heute in der Biblioteca Laurenziana in Florenz gehütet wird. In ein Prachtgewand gehüllt erscheint er in seinem göttlichen

119 *Kruzifixus, Schwaben, Ende 11. Jahrhundert*



112 Korpus, deutsch,
1. Hälfte 12. Jahrhundert

Königtum. Der lebende Gekreuzigte, der mittels des Suppedaneums, eines Fußbrettes oder Pflockes, vor dem Marterpfahl zu stehen oder zu schweben scheint, versinnbildlicht den Sieg des Lebens über den Tod. Am Kreuz ist daher nicht der sterbende oder tote Mensch, sondern der lebendige Gott gezeigt. Also wurde der Kruzifixus zur figürlichen Präzisierung des alten Siegeszeichens.

Erst im 7. Jahrhundert begann sich in Byzanz das Bild des Toten am Kreuz durchzusetzen. Hintergrund dieses Wandels war die Betonung der menschlichen Natur Christi und damit seiner Sterblichkeit. Darüber hinaus spielte die Entfaltung der Sakramententheologie, insbesondere die unter Papst Gregor dem Großen († 604) erarbeitete Messopfertheologie eine Rolle. Die Deutung des Passionsgeschehens als Erlösung der Menschheit durch den Sühnetod Jesu trat gleichberechtigt neben die als Sieg über den Tod³.

Man begegnet dem »Christus mortuus« zunächst jedoch nur in szenischen Zusammenhängen und in Werken der Kleinkunst. Eine in der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts entstandene Elfenbeintafel aus Konstantinopel, die ursprünglich das Mittelteil eines Triptychons bildete, schildert den gehenkten Gottessohn mit leicht geneigtem Haupt und geschlossenen Augen als den, der ausgelitten hat (*Abb. 26, Kat. 9*). Dennoch steht der an Händen und Füßen Angenagelte aufrecht auf dem Suppedaneum, Arme und Beine sind an den Balken des Kreuzes weit ausgestreckt. Eine Vielzahl ähnlicher Reliefs, die als Triptychongruppe bezeichnet wird, belegt neben dem großen, wohl der privaten Verwendung geschuldeten Bedarf an Kreuzigungsikonen die weite Verbreitung des Motivs und des Kruzifixtyps um die erste Jahrtausendwende im christlichen Osten.

Die Entwicklung des Kruzifixus zum autonomen und monumentalen Bild besitzt ihren Ort jedoch im Abendland⁴. Seit karolingischer Zeit waren die Kirchen reich mit Kreuzen und auch Kruzifixen ausgestattet. Zwar blieb keines der lebensgroßen Bildwerke jener Epoche erhalten, aufgrund von Schriftquellen sind solche Stücke jedoch vielfach belegt⁵. Von größter Bedeutung für die Kunstgeschichte ist das um 970 von Erzbischof Gero (969–976) gestiftete Kreuz im Kölner Dom, da es als frühestes der erhaltenen Monumentalkruzifixe und als ältestes Beispiel der Darstellung des toten Christus am Kreuz in der deutschen Kunst gilt⁶.

Nur um wenig jünger ist das ursprünglich polychromierte Elfenbeinrelief auf dem Deckel des Prachteinbandes, der das berühmte Goldene Evangelienbuch aus dem Kloster Echternach bei Trier enthält (*Abb. 54, Kat. 63*). Die aus der von Longinus, dem Lanzenträger, dem Kreuz mit dem Korpus und dem legendären Stephaton mit dem aufgesteckten Essigschwamm gebildete Dreieckskomposition ist nicht nur ein herausragendes Meisterwerk der ottonischen Bildnerei schlechthin, mit dem von hinten dargestellten Söldner zeigt es auch die erste Rückenfigur der deutschen Kunst⁷. Der Schnitzer wandte sich offenbar ausdrücklich von den Idealbildern der Antike ab und verlieh seinen aus sanft fließenden Formen und Linien modellierten Gestalten mit kurzen Gewändern und Wickelgamaschen, modischen Schnurrbärten

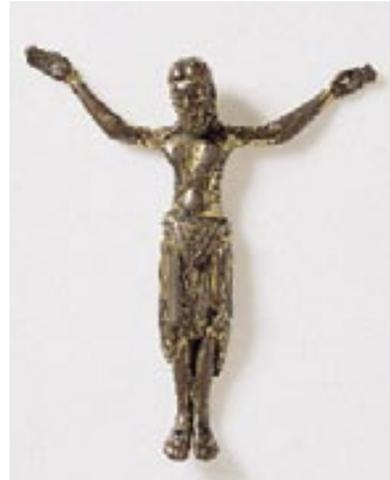
und wirklichkeitsnah wiedergegebenen Utensilien, wie dem geböttcherten Holzeimer, nicht zuletzt aber mit ihrer Beweglichkeit und auffälligen körperlichen Präsenz bemerkenswerte plastische und realistische Qualitäten. Obgleich sein Name nicht überliefert ist, war er »einer jener frühen europäischen Künstler, die durch ihr subjektives Temperament greifbar werden«⁸.

Wieder steht der Gekreuzigte frontal und aufrecht auf einem Suppedaneum, das von der darunter hockenden Personifikation der Erde gestützt wird, streckt seine Arme gerade vor dem Querbalken aus und neigt sein vom Kreuznimbus umstrahltes Haupt zur rechten Schulter herab. Doch eignet diesem das vollbrachte Sühneopfer demonstrierenden Motiv kein Anzeichen von Leid oder Qual. Die geöffneten Augen Jesu deuten den Gekreuzigten vielmehr auch hier als den den Tod Überwindenden. Personifizierte Gestirne von Sonne und Mond flankieren diese Interpretation und markieren die kosmische Dimension des Ereignisses als Erlösung der Schöpfung. Bild geworden ist also die Auffassung von Christus dem Lebendigen, der tot war und lebendig ist in Ewigkeit, oder wie es Paschasius Radbertus (um 790–859), der Abt des Benediktinerklosters von Corbie Mitte des 9. Jahrhunderts formulierte: »Als Mensch hat er für uns in seiner Schwachheit gelitten, doch als Gott hat er in alldem triumphiert«⁹.

Als lebenden Triumphator mit aufrechtem Haupt und offenen Augen zwischen Sol und Luna zeigt ihn auch das getriebene Relief eines Buchdeckels, der in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts im Gebiet zwischen Rhein und Maas entstanden ist (*Abb. ANH, Kat. 76*). Ob als Lebender oder Toter, Christus ist stets als der den Tod überwindende, sieghafte Erlöser gemeint. Seit der Zeit um 1000 wird diese Aussage sogar vielfach metaphorisch durch die Darstellung des Gekrönten unterstrichen: Der Gottessohn erscheint nun als triumphierender Allherrscher am Kreuz.

Die Idee des universalen Königtums Christi besitzt ihre Grundlagen bereits in den Evangelien und spielte folglich in der Theologie der griechischen und lateinischen Kirchenväter eine große Rolle. Nicht zuletzt trug die Übernahme von Gepflogenheiten des spätantiken Kaiserkultes auf die Christusverehrung zu entsprechenden Bildfindungen bei. Auch im germanischen Christentum fand der Gedanke stets eine besondere Betonung. Im 11. und 12. Jahrhundert gehörte die Vorstellung von Christus als der himmlischen Majestät daher zu den zentralen und wesentlichen Facetten des Gottesbildes.

Den gekrönten Kruzifixus zeigt eine Reihe vornehmlich im 12. Jahrhundert entstandener Korpora aus Bronze, deren zugehörige Kreuze inzwischen verloren sind (*Abb. 112, 113, 114, 115, AHN, AHN, AHN, AHN, Kat. 194–200*)¹⁰. Fast grundsätzlich fand der Viernageltyp Verwendung, das heißt Hände und Füße sind jeweils mit einem Nagel fixiert. Das Haupt ist frontal aufgerichtet oder neigt sich leicht zur rechten Seite, die Augen sind meist offen. Ein besonders ausdrucksstarkes, um 1200 in Niedersachsen gegossenes Exemplar gibt Christus mit großer, repräsentativer Zackenkrone wieder (*Abb. 114, Kat. 199*). Sein in ornamentierten Streifen gemuster-



113 Korpus, deutsch,
1. Hälfte 12. Jahrhundert



114 Korpus, Niedersachsen,
um 1200

tes Lendentuch reicht bis auf die leicht angewinkelten Knie, und die nach außen gerichteten Füße sind auf ein ebenso reich verziertes Suppedaneum genagelt. Bewegte Beinsetzung und in der Hüfte sanft geschwungener Körper vermitteln den Eindruck einer tänzerischen Haltung, die in merkwürdigem Gegensatz zur hieratischen Gestaltung des Hauptes steht.

Ein noch weitgehend erhaltenes, einst vergoldetes Kreuz süddeutscher Provenienz aus der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts vermittelt eine Vorstellung vom ursprünglichen Kontext und bildlichen Zusammenhang dieser heute isolierten Korpora (Abb. 115, ANH, Kat. 198). Auf dem Krückenkreuz, dessen Balkenenden mit großen Bergkristallen besetzt sind und früher

noch weitere, kleinere Edelsteine aufwies, ist der Kruzifixus als axial gestalteter Körper mit gesenktem Haupt und geschlossenen Augen befestigt. Die Rückseite aber zeigt das von den vier Evangelistensymbolen umgebene Agnus Dei. Während also vorn der Heiland des Sühneopfers zu sehen ist, erscheint Christus rückseitig in den Metaphern der Apokalypse als der ewige himmlische Herrscher, der sich am Ende der Zeit offenbaren wird (Offb 4,1–11). Somit ist der seit der Frühzeit des Christentums geläufige Doppelcharakter des Kreuzes als Zeichen des Heiles auf besondere Weise betont, als Signum der Theophanie einerseits und das der Parusie andererseits.

Bis weit ins 13. Jahrhundert hinein weisen Limousiner Altar- und Vortragekreuze nicht nur den gekrönten Viernageltypus, sondern auch diese ikonographische Kombination und damit theologische Konzeption auf (Abb. 116, ANH, Kat. 270). Jenen weitgehend intakten Bildwerken ist ihre ehemalige Funktion als Vortragekreuze noch deutlich abzulesen: Zu diesem Zweck steckte man sie mit ihrem Dorn oder Stutzen auf lange hölzerne Stangen. Wahrscheinlich lag in diesem Gebrauch aber nicht ihre einzige Verwendung; eine mindestens ebenso wichtige war die des Altarkreuzes. Dazu wurden sie auf kunstvolle, separat gefertigte Kreuzfüße gesetzt, deren Gestalt von einem Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen Stück beispielhaft repräsentiert wird (Abb. 117, 140, Kat. 423). Bis auf wenige Ausnahmen standen die auf Stangen gesetzten Kruzifixe nach dem liturgischen Umzug im Früh- und beginnenden Hochmittelalter wohl am oder hinter dem Altar, und nicht auf der Mensa selbst. Dort hatten in der Regel bis ins 11. Jahrhundert nur Kelch, Patene und Evangelienbuch Platz.

Das plötzliche und massenhafte Auftauchen kleinformatiger Bronzekruzifixe um 1080 lässt vermuten, dass es damals zur liturgischen Gewohnheit wurde, Kruzifixe auf dem Altar zu platzieren. In seiner Schrift »Admonitio synodalis« schränkte Papst Leo IV. (847–855) im 9. Jahrhundert dort zu deponierenden Gegenstände außerhalb der Messfeier noch auf Evangelienbuch, Reliquien und die Pyxis mit den konsekrierten Hostien für die Krankenkommunion ein. In der um 1200 verfassten Abhandlung »De sacro altaris mysterio« dagegen

Das plötzliche und massenhafte Auftauchen kleinformatiger Bronzekruzifixe um 1080 lässt vermuten, dass es damals zur liturgischen Gewohnheit wurde, Kruzifixe auf dem Altar zu platzieren. In seiner Schrift »Admonitio synodalis« schränkte Papst Leo IV. (847–855) im 9. Jahrhundert dort zu deponierenden Gegenstände außerhalb der Messfeier noch auf Evangelienbuch, Reliquien und die Pyxis mit den konsekrierten Hostien für die Krankenkommunion ein. In der um 1200 verfassten Abhandlung »De sacro altaris mysterio« dagegen



115 Vortragekreuz, deutsch,
12. Jahrhundert, Vorderseite



116 Vortragekreuz, Limoges,
Anfang 13. Jahrhundert, Vorderseite



117 Altarkreuz,
Westdeutschland,
Mitte 12. Jahrhundert

sprach Papst Innozenz III. (1198–1216) von einem Kreuz, das den Altar grundsätzlich, zumindest aber während der Messe zwischen zwei Leuchtern zu schmücken habe und nannte dies eine Neuerung. Die bildliche Gegenwart sollte nun die sakramentale Präsenz des am Kreuz gestorbenen Erlösers signalisieren. Der Charakter der Heiligen Messe als unblutige Vergegenwärtigung des blutigen Kreuzopfers Christi wurde damit zeichenhaft unterstrichen, der Altar deutlich als Ort dieses Nachvollzugs, als Golgotha markiert.



118 Kreuzifixus, Seeschwaben, um 1100

Neben solchen kleinformatischen Stücken nahmen große, ja monumentale Kreuzifixe über Chorschranken, Lettnern oder Altären zentrale Positionen im Kirchenraum ein. Ein aus der Gegend um den Bodensee stammender, gut einen Meter hoher Kreuzifixus aus der Zeit um 1100 repräsentiert den Viernageltypus, ist dem Bild des hochromanischen Triumphators am Kreuz, trotz der ursprünglich vorhandenen Krone, aber schon entfremdet (*Abb. 118, Kat. 191*). Mit dem wiewohl fein empfundenen, so doch herb geschnittenen Gesicht samt stilisierten Haupthaarsträhnen, den überlangen, dünnen Armen und dem voluminös geknoteten, langen Lendentuch ist die Gestalt weitgehend symmetrisch und streng komponiert. Zarte, linear angedeutete Rippen sowie filigran ausgebildete Glieder verleihen dem Korpus trotz des melodischen Schwungs des Rumpfes eine merkwürdige Kargheit und Zerbrechlichkeit,



120 Triumphkreuz aus
St. Maria im Kapitol, Köln,
um 1160/1220

die vom Verlust des Kreuzes noch gesteigert erscheint. Die geöffneten Augen des geneigten und leicht aus der Körperachse gedrehten Hauptes, die Christus klar als Todesüberwinder deuten, blickten bei der ursprünglich weit höheren Anbringung auf den Betrachter herab. Die originale Krone war vermutlich auch aus dem Holzblock geschnitzt, wurde aber später entfernt, während die sichtbare, dem Schädel nachträglich eingearbeitete Ringkerbe die Befestigung einer bereits jüngeren, wohl aus Metall oder gar Edelmetall bestehenden Bekrönung zu sichern hatte.

Auch ein geringfügig älterer, fast anderthalb Meter hoher schwäbischer Kruzifixus, der aus der St. Amaduskirche zu Urach in Württemberg stammen soll, zeigt eine in seiner blockhaften Anlage typisch romanische Skulptur (*Abb. 119, S. ###, Kat. 190*). Flacher Brustschild mit graphischer Rippenzeichnung, gestreckte Arme und parallele, bis auf eine leichte Abwinkelung ebenfalls straff geführte Beine kennzeichnen eine Gestalt, deren formale Mittel auf Grundelemente reduziert sind. Das dünn geschichtete, scharfgratige Lendentuch, das in doppelter Knotung und stilisierter Raffung über den Oberschenkeln bis zu den kugeligen Knien herabfällt, unterstreicht den hoheitlichen Charakter des Gekreuzigten, der an den Balken des – nicht erhaltenen – Kreuzes ausgespannt zu sein scheint. Die Pracht seiner ursprünglichen Farbfassung mit einem silbernen, goldgesäumten Schurz lässt sich heute nur noch erahnen. Auch die Krone, die er wohl auf dem stilisieren, in jeweils drei Strähnen über die Schultern fallenden Haar trug, hat sich der Betrachter heute hinzudenken. Das Haupt ist sanft geneigt, die Augen sind fast geschlossen, so dass Christus hier offenbar als schon Verstorbener dargestellt ist. Die Uracher Figur muss somit als Vertreter jener romanischen Viernagelkruzifixe angesehen werden, die Gekrönten und Toten miteinander verbinden.

Von besonderer Bedeutung ist in dieser Hinsicht ein monumentales Kreuz aus der ehemaligen Kölner Stiftskirche St. Maria im Kapitol, das dort vermutlich einst als Triumphbogenkruzifixus diente (*Abb. 120, Kat. 192*)¹¹. August von Essenwein, Nürnberger Museumsdirektor und Architekt, hatte es 1873 im Zuge der von ihm geleiteten Neugestaltung des Innenraumes dieses bedeutenden romanischen Sakralbaus erhalten und dort einen Abguss der Wechselburger Triumphkreuzgruppe installiert, die damals als Inbegriff deutscher romanischer Bildhauerei hoch geschätzt wurde.

Das überlebensgroße, um 1160 entstandene Bildwerk gehört zu den frühen Dreinagelkruzifixen in der deutschen Kunst. Es wirkte beispielhaft für die Ausbildung des Typs am Niederrhein, wobei Ehrwürdigkeit und besondere Bedeutung der Kölner Kirche, die ihn barg, für die Vorbildhaftigkeit sicherlich eine besondere Rolle spielten. Christus hängt mit weit ausgebreiteten, aber ungleich hohen Armen am breiten Kreuzholz. Die grüne Bemalung, hier rot umrandet, und die stilisierten Astansätze kennzeichnen es als Lebensbaum, stellen es also in eine alte geistliche und bildliche Tradition (*Abb. 58, Kat. 92*). Bis zu den Knien reicht das sich um die Oberschenkel legende Lendentuch herab. Modellierete Rippen, weich vorgewölbter Bauch

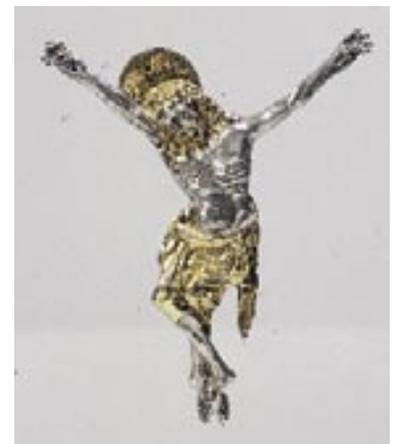
und aus der Achse gerücktes Schwingen und damit Lasten von Armen und Rumpf, die abgewinkelten, nicht parallel geführten Beine und die gegenläufige Verschränkung der mit einem Nagel angehefteten Füße markieren das Bemühen um eine natürliche Erscheinung des Körpers wie um bildhafte Anschaulichkeit des dem Tod des Gottessohnes vorausgegangenen Leidens und Sterbens.

Erst 1962 erkannte man, dass das stilistisch jünger wirkende Haupt tatsächlich eine spätere Ergänzung darstellt. Haupt und Rumpf sind mittels eines handgeschmiedeten gotischen Nagels miteinander verbunden. Der dem Körper um 1220 angefügte Kopf mit der Palmettenkrone reflektiert das Formenrepertoire der klassischen Kathedralplastik Frankreichs, insbesondere jenes der Westportalskulptur der Pariser Kathedrale Notre-Dame. Dort ausgeprägte physiognomische Grundvorstellungen werden von der schmal sich zuspitzenden Gesichtsform, von den in kleinen Kringeln endenden Oberlippenbartspitzen sowie entsprechenden Formen im Kinnbarthaar ebenso aufgenommen wie von den gescheitelten, schwungvoll um die Ohren auf die Schultern fließenden Haupthaarsträhnen. Blutüberströmt, aber mit verhaltenen Zügen meint dieses Antlitz das Dulden des Leidens. Ob das angestückte Haupt als Reparatur einer im 13. Jahrhundert eingetretenen Beschädigung oder aber als bewusster Austausch mit intendierter Neuinterpretation des Gekreuzigten im zeitgenössischen Sinne anzusehen ist, konnte bis heute nicht definitiv geklärt werden.

Ein außerordentlich spätes Beispiel für die Kombination von gekröntem Erlöser und Dreinageltyp ist schließlich ein Mitte des 13. Jahrhunderts im Osten Thüringens entstandener Kruzifixus (*Kat. 193*)¹². Trotz der fehlenden Kreuzbalken ist die elastische Ausspannung der Glieder des Gekreuzigten ebenso offensichtlich wie der sanfte, elegante Schwung des Körpers. Das von einer großen Krone geschmückte Haupt mit geöffneten Augen neigt sich leicht zur rechten Schulter, scheint also den Toten zu meinen. Dennoch meidet die Komposition als solche noch jeglichen Ausdruck schmerzlichen Leidens. Unsicher ist, ob es sich ursprünglich um ein Einzelkruzifix handelte oder ob das Bildwerk Teil einer Kreuzigungsgruppe war. Auch sein einstiger Präsentationsort ist nicht überliefert, doch muss er aus einer der romanischen Kirchen Saalfelds stammen.

So dokumentiert er nicht zuletzt die inzwischen nahezu vollkommen verlorene Saalfelder Bildkunst des Hochmittelalters. Verlust der Farbfassung, Fragmentierung und extreme Verwitterung des Holzes gehen auf die Sekundärverwendung der Skulptur zurück: Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts diente sie als Brückenkruzifixus und ist somit sprechendes Beispiel für Gebrauch und Umgang mit mittelalterlichen Kunstwerken in der Neuzeit¹³.

Mit dem tiefgreifenden Wandel vom Vier- zum Dreinageltyp ging die stärkere Bewegung und Drehung des Leibes einher, eine Steigerung der Plastizität und Veräumlichung des Körpers. Das Triumphieren am Kreuz wich der menschlicheren Darstellung, der Schilderung des Leidens, des Sterbens beziehungsweise Todes. Die



121 Kruzifixus,
Norddeutschland,
Mitte 14. Jahrhundert



122 Kruzifixus,
Paris, um 1300

Bilder des lebendigen Gottes mit großen, geöffneten Augen, des toten, still am Kreuz entschlafenen Dulders, des Gekreuzigten mit der Königskrone wandelten sich im 13. Jahrhundert zum Kruzifixus mit dem Dornenkranz, der in besonderer Weise Ausdruck des körperlichen Leidens ist und die Qual des sterbenden Leibes betont. Die Vorstellung vom Christuskönig am triumphalen Kreuzesholz trat daher seit der Zeit um 1220/30 hinter das Bild vom geopfertem Menschensohn zurück.

Die geistigen und geistlichen Voraussetzungen für diese Bildform schufen die Theologie der Scholastik und die Mystik mit ihrer besonderen Hinwendung zur menschlichen Natur Christi und der Verkündigung eines barmherzigen, menschenfreundlichen Gottes. Schon der berühmte Zisterzienserabt Bernhard von Clairvaux (1090–1153) gestand sich und seinen Brüdern ein, Christus auf Erden nicht als den König der Herrlichkeit schauen, aber sich dessen Bild »in der Dornenkrone unserer Sünden« immer wieder vor Augen stellen zu können¹⁴. Der Straßburger Dominikaner Johannes Tauler (um 1300–1361), einer der bedeutendsten deutschen Mystiker, betonte die Wichtigkeit, sich des leidenden Gottessohnes mit Hilfe künstlerischer Darstellungen zu erinnern: »Die heiligen Bilder führen durch ihre Anschauung uns schwache und vergessliche Leute gleichsam mit der Hand dahin, dass wir des Leidens Christi allzeit gedenken müssen und Gott loben und danken, um diese seine unbegreifliche und unaussprechliche Liebe, die er uns sonderlich mit dem sehr bitterlichen und schändlichen Tod unseres treuen Heilands erzeugt hat. Welche Liebe, die so groß und herrlich ist, dass wir uns wohl darüber entsetzen und erstarren müssen.«¹⁵ Der Vorstellung von körperlicher Qual und gemartertem Leib verband sich also ein Appell an das Empfinden des Betrachters.

In der Mitte des 14. Jahrhunderts entstand in Norddeutschland ein in Silber getriebener Reliefkruzifixus, der sicherlich Teil eines Altarkreuzes war (Abb. 121, Kat. 204). Hier ist der gedrungene, schwer lastende Körper geradezu in expressiver Verkrampfung gebildet. Hüfte und verschränkte Unterschenkel sind in verschiedene Rich-

123 Vortragekreuz,
Regensburg, um 1310,
Rückseite



tungen gestaucht und visualisieren einen Schmerz, der von den gegenläufig angeordneten Füßen noch intensiviert wird, also dramatische Todesqualen Bild werden lässt. Der in unmenschlichen Leiden Getöte ist hier, wiewohl aufgrund des kostbaren Materials peinlichem Verismus entzogen, ein Aufruf zur Compassio, dem seelischen und körperlichen Nachvollzug jener Qual durch den Christen.

Ein in Paris um 1300 geschaffener Elfenbeinkorpus zeigt in vergleichbarer Haltung einen sanfteren Duktus (Abb. 122, Kat. 203). Elegante Körperproportionen und parallel geführte Füße sind wesentliche Komponenten des beruhigteren Ausdrucks. Das herausragende Bildwerk gehört zu den wenigen erhaltenen,



124 Kreuz, Konstanz,
um 1360

vollplastisch gearbeiteten Kruzifixen jener Zeit aus diesem Material. Der um 1230 in der Île-de-France entwickelte Gestalttyp mit schlankem Körper, betonter Thorax- und Bauchpartie sowie angewinkelten Knien bestimmte die französische, im späten 13. und frühen 14. Jahrhundert auch die deutsche Kunst maßgeblich. Die Skulptur, die im Holzkruzifixus der Kathedrale von Sens eine großplastische Parallele besitzt, vermittelt daher auch eine exemplarische Vorstellung von den weitgehend verlorenen Monumentalkruzifixen dieser Epoche.

Eines der seltenen bemalten Vortragekreuze, das um 1310 in Regensburg entstand, gibt den auf diese Weise angehefteten Körper mit blutausströmenden Wundmalen wieder (*Abb. 123, Kat. 202*). Während Christus, der an einem an allen vier

Enden in Dreipässe ausblühenden Kreuz hängt, auf einer der beiden Seiten als Toter erscheint, zeigt ihn die andere als Lebenden im Leid. Evangelistensymbole beziehungsweise Sonne, Mond und zwei Engel mit heute nicht mehr lesbaren Schriftbändern deuten den Opfertod Christi hier als umfassendes, einzigartiges Erlösungsereignis.

Aus der Zeit Taulers stammt ein Kreuz, das aus dem Konstanzer Dominikanerkloster kommen soll (*Abb. 124, Kat. 382*). Zwar ist diese Provenienz nicht gesichert, doch belegt eine Inschrift auf der Rückseite des in der Barockzeit erneuerten Stückes zumindest, dass es sich bis 1699 in einem Konstanzer Karner, einem Gehäuse zur Aufbewahrung exhumierter Gebeine, befand, man es aber in jenem Jahr in die dortige St. Ulrichskirche übertrug. Außerdem sprechen alle stilistischen Indizien für die Entstehung in der Münsterstadt am Bodensee. Gleichzeitige Kruzifixe in der Wallfahrtskapelle von Bernrain bei Konstanz, im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe, im Ulmer Museum und im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart mit ausgewiesener Provenienz sind als nächste stilistische Verwandte anzusehen¹⁶. Auch das um 1330 datierte Überlinger Hochkreuz, heute im dortigen Stadtmuseum, repräsentiert bereits Komposition und Motivrepertoire des Konstanzer Triumphbogenkruzifixes¹⁷.

Als Dreinageltyp hängt der lebensgroße Kruzifixus lastend und von einem langen, seitlich in spitzen Faltenkaskaden auslaufenden Lendentuch umschlungen an den gekreuzten Balken. Aus der offenen Seitenwunde quillt ein Blutstrom; der Leib ist mit Blutgerinseln bedeckt. Auf dem Haupt sitzt eine ergänzte, mit Holzpflocken befestigte Dornenkrone aus gewundenen Hanfseilen. Das schmale, von fein ziseliertem Haupt- und Barthaar gerahmte Antlitz des Erlösers ist mitleidheischend auf den Beschauer gerichtet. Christus blickt ihn als Mann der Schmerzen aus geöffneten Augen und mit gequältem Blick duldsam entgegen. Das Bild wird unausweichlicher Dialogpartner, und mit der drastischen Darstellung des Geschundenen ist der Mensch aufgefordert, dem Drama der Erlösung mit allen Sinnen und Gefühlen in nächster Nähe beizuwohnen.

ANMERKUNGEN: 1 Legner 1988, S. 109. — 2 Grillmeier 1956, S. 74–75. — 3 Hausscherr 1963, S. 182–202. — Anton Legner: Das Christusbild im Mittelalter. In: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Bd. 41, 1988, S. 108–118. — 4 Grillmeier 1956, S. 110–130. — Klaus Wessel: Die Entstehung des Kruzifixus. In: Byzantinische Zeitschrift, Bd. 53, 1960, S. 95 ff. — Christian Beutler: Der Gott am Kreuz. Zur Entstehung der Kreuzigungsdarstellung. Hamburg 1986. — Baudler 1997, S. 298–330. — 5 Katharina Christa Schüppel: Silberne und goldene Monumentalkruzifixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie und Kulturgeschichte. Weimar 2005. — 6 Ausst.Kat. Köln 1985, Bd. 2, S. 214–215. — 7 Wilhelm Vöge: Ein deutscher Schnitzer des 10. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 20, 1899, S. 117–125. — Karl Oettinger: Der Elfenbeinschnitzer des Echternacher Codex aureus und die Skulptur unter Heinrich III. (1039–56). In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 2, 1960, S. 34–54. — Rainer Kahsnitz: Der Einband des Goldenen Evangelienbuchs. In: Kahsnitz/Mende/Rücker 1982, S. 42–48. — 8 Heinrich Klotz: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1:

Mittelalter 600–1400. München 1998, S. 104–105. — **9** Zit. nach Haussherr 1963, S. 185. — **10** Peter Bloch: Niederrheinische oder kölnische Bronzekruzifixe der Romanik. In: Ausst.Kat Köln 1985, Bd. 2, S. 391–395. – Bloch 1992. — **11** Stafski/Verheyen 1963, S. 13–22. — **12** Stafski 1965, S. 40–41. – Dietrich Schubert: Von Halberstadt nach Meißen. Bildwerke des 14. Jahrhunderts in Thüringen, Sachsen und Anhalt. Köln 1974, S. 102. — **13** Frank Matthias Kammel: Der König von der Saalebrücke. Gestalt, Bedeutung und Funktion eines spätromanischen Bildwerks aus Thüringen. In: Kulturgut, 4. Jg., 2007 (im Druck). — **14** Baudler 1997, S. 333. — **15** Zit. nach Legner 1988, S. 113. — **16** Ilse Futterer: Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440. Augsburg 1930, S. 53–54, 123. — **17** Jürgen Michler: Neue Funde und Beiträge zur Entstehung der Pietà am Bodensee. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 29, 1992, S. 47–48, Abb. 12.