

er ist das älteste erhaltene Großkreuz, das den leidenden und toten Christus, nicht wie zuvor in Latein-Europa und außerhalb von (einigen wenigen) Sakramentaren noch regelmäßig den lebenden und todüberwindenden Gottkönig, trägt²⁹²; ihm folgt die lange Reihe der ottonischen und romanischen Großkruzifixe, die seit etwa der Jahrtausendwende oder bald darauf gerne im Triumphbogen angebracht werden. Sie beginnt vielleicht mit einem verlorenen Kruzifix Egberts von Trier und mit dem problematischen *Benna*, einem mit Goldblech überzogenen Holzkruzifix mit Reliquien-Nische, das Erzbischof Willigis von Mainz vielleicht um 983 anfertigen läßt²⁹³. Nicht immer hängt der tote Gottessohn am Kreuz. Das

Die Datierung des sogenannten Gero-Kruzifixes im Kölner Dom, Archiv für Kulturgeschichte 64 (1982) S. 63–77; wenig überzeugend sind die „Gegenargumente“ von Rolf L a u e r in: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen Museums, hg. von Anton L e g n e r (1985) 2 S. 214; zur weiteren Diskussion vgl. Günther B i n d i n g, Städtebauordnung und Heilsordnung. Künstlerische Gestaltung der Stadt Köln in ottonischer Zeit (Studia humaniora. Series minor 1, 1986), bes. S. 80 Anm. 76. Geros Kruzifix dürfte freilich ähnlichen Typs gewesen sein wie das erhaltene Evergers. Weitere Hinweise auf einen zu erschließenden zweiten Großkruzifix aus Köln und der hier fraglichen Zeit bei: Edgar H ü r k e y, Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter. Untersuchungen zu Gruppierung, Entwicklung und Verbreitung anhand der Gewandmotive (1983) hier S. 80. Zu Everger: Heribert M ü l l e r, Studien zu Erzbischof Everger von Köln (985–999), Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 49 (1978) S. 1–18.

²⁹²) Den toten Christus am Kreuz kennt die byzantinische Ikonenmalerei wohl seit dem frühen 8. Jh., die Monumentalkunst spätestens seit dem ausgehenden 9. Jh.; die Vollplastik ist in Byzanz indessen seit dem Bilderstreit des 8. Jh. verworfen. Die karolingische Buchmalerei und Kleinkunst stellt etwa seit 830 vereinzelt in Sakramentaren und auf entsprechenden Buchdeckeln den toten Erlöser dar (mit geschlossenen Augen). Die westliche Monumentalmalerei kennt anscheinend noch länger nur den lebenden Christus am Kreuz, und die Großplastik folgt – freilich nicht überall – erst kurz vor der Jahrtausendwende eben mit dem sog. Gero-Kruzifix. Vgl. Paul T h o b y, Le crucifix des origines au Concile de Trente (1) Étude iconographique, (2) Supplément (1959) hier 1 S. 38–76 und 2 S. 11–18; Reiner H a u s s e r r, Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes, Diss. Bonn 1963; Hans B e l t i n g, Christa B e l t i n g - I h m, Das Kreuzbild im „hodegos“ des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Crucifixus, in: Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten. Festschrift für Johannes K o l l w i t z, Römische Quartalschrift, 30. Supplementheft (1966) S. 30–39; Gertrud S c h i l l e r, Ikonographie der christlichen Kunst 2: Die Passion Jesu Christi (1968) S. 106 ff., S. 114 ff., S. 152 ff.

²⁹³) Theodor K. K e m p f, Benna Treverensis canonicus de Sancti Paulini patrocinio, in: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte. Studien