



KATHARINA CHRISTA SCHÜPPEL

SILBERNE UND GOLDENE MONUMENTALKRUZIFIXE

Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte

SILBERNE UND GOLDENE MONUMENTALKRUZIFIXE

KATHARINA CHRISTA SCHÜPPEL

SILBERNE UND GOLDENE
MONUMENTALKRUZIFIXE

Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte

© VDG

VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN, WEIMAR 2005

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Dissertation Univ. Heidelberg (2003)

Diese Arbeit wurde durch einen Druckkostenzuschuß des Erzbischöflichen Ordinariats des Erzbistums Freiburg gefördert.

Titelabbildung: Kruzifix aus S. Maria Teodote in Pavia
(Foto: Katharina Christa Schüppel)

Layout & Satz: Anja Schreiber, VDG

E-Book ISBN: 978-3-95899-239-9

Meinen Eltern Christa und Uli Schüppel gewidmet

INHALT

VORWORT	11
EINFÜHRUNG	13
A	
DIE VIER BILDLICH ÜBERLIEFERTEN SILBERNEN MONUMENTALKRUZIFIXE DES FRÜHEN UND HOHEN MITTELALTERS	19
1. EIN SILBERNES KRUZIFIX FÜR DIE BASILICA VATICANA	21
1.1. Die Forschungen der Jahre 1908 bis 2001	21
1.2. Unterschiedliche Zuschreibungen des als Renaissancekopie überlieferten Kruzifixes an Leo III. oder Leo IV.	26
1.2.1. <i>Das silberne Kruzifix in den Beschreibungen der Basilica Vaticana aus dem 12. bis 19. Jahrhundert</i>	26
1.2.2. <i>Das silberne Kruzifix im Liber Pontificalis. Die Kruzifixstiftungen Leos III.</i>	30
1.2.3. <i>Das Pontifikat Leos IV.</i>	32
1.2.4. <i>Eine bislang unbeachtete Kruzifixstiftung Innozenz' II. (1130-1143)</i>	33
1.2.5. <i>Das silberne Kruzifix in den Annalen</i>	34
1.3. Die Aufstellungsgeschichte anhand der Quellen	34
1.4. Die Rekonstruktion des ursprünglichen silbernen Kruzifixes	35
1.4.1. <i>Die Beeinflussung der Renaissancekopie durch die zeitgenössische italienische Skulptur</i>	35
1.4.2. <i>Das Corpus als Werk des 12. Jahrhunderts. Eine neue Gruppe aus drei Kruzifixdarstellungen in Rom, Piacenza und Neapel</i>	38
1.4.3. <i>Die Reliefs an den Balkenenden als Ergänzungen des 14. Jahrhunderts</i>	43
<i>Zusammenfassung</i>	46
2. DAS KRUZIFIX DES KLOSTERS S. MARIA TEODOTE IN PAVIA	47
2.1. Die Forschungen der Jahre 1862 bis 1970	47
2.2. Die Rekonstruktion der Aufstellungsgeschichte im Kloster S. Maria Teodote auf der Basis neuer Erkenntnisse zur Topographie	48

2.3.	Das Corpus als mittelalterliche Treibarbeit. Von Theophilus Presbyter, <i>De diversibus artibus</i> , zu den <i>Trattati</i> von Benvenuto Cellini _____	51
2.4.	Die Rekonstruktion der erzählenden Szenen _____	54
2.4.1.	<i>Das Corpus. Zur Rolle byzantinischer Modelle für die Ikonographie des Gekreuzigten in Italien im 9. und 10. Jahrhundert</i> _____	54
2.4.2.	<i>Byzantinische und provinzialrömische Vorbilder des verwendeten Kopftypus</i> _____	60
2.4.3.	<i>Die Augen der Christusfigur</i> _____	62
2.4.4.	<i>Historische und überzeitliche Aspekte der Kreuzigungsdarstellung. Maria und Johannes. Sol und Luna</i> _____	63
2.4.5.	<i>Eine bislang unbekannte Inschrift entlang des Querbalkens</i> _____	66
2.4.6.	<i>Ein bislang unbekanntes Auferstehungsbild. Das Fragment einer Noli me tangere-Szene als Teil des Stifterinnenreliefs</i> _____	66
2.4.7.	<i>Das Noli me tangere als Auferstehungsbild mit indirektem Verweischarakter</i> _____	68
2.5.	Das Bild der adorierenden Stifterin im Kontext der individuellen Kreuzverehrung und der Liturgie des Karfreitags _____	69
2.6.	Die Ornamente _____	71
	<i>Zusammenfassung</i> _____	72
3.	DAS KRUFIFIX IM DOM S. EUSEBIO IN VERCELLI _____	75
3.1.	Legende und Forschungen vom 18. Jahrhundert bis zum Jahr 1997 _____	75
3.2.	Die Aufstellungsgeschichte anhand der Quellen _____	77
3.3.	Das szenische Programm. Veränderungen und Restaurierungen. Die Errichtung des „neuen“ Domes als Datierungskriterium _____	79
3.4.	Die Synthese byzantinischer Ikonographie mit Stilelementen der norditalienischen Malerei und Skulptur um 1000 _____	81
3.4.1.	<i>Die technische Ausführung des Corpus</i> _____	81
3.4.2.	<i>Der byzantinische Typ des Gekreuzigten</i> _____	82
3.4.3.	<i>Die Krone</i> _____	87
3.4.4.	<i>Die Anastasis als Rezeption des neutestamentlichen Zyklus im Langhaus der Basilica Vaticana</i> _____	89
3.4.5.	<i>Das obere Kreuzende als Vorbild für die Himmelfahrtsszene eines hochmittelalterlichen Evangelistars für S. Eusebio in Vercelli</i> _____	93
3.4.6.	<i>Die Personifikationen von Sol und Luna. Der Titulus</i> _____	95
3.4.7.	<i>Die Inschrift entlang des Querbalkens</i> _____	96
3.5.	Die Reliefs des 14. Jahrhunderts _____	97
3.5.1.	<i>Die Figuren von Maria und Johannes an den seitlichen Balkenenden</i> _____	97
3.5.2.	<i>Die Figurengruppe am Kreuzfuß. Die Diskussion um Leo von Vercelli als Stifter</i> _____	98
3.6.	Die Ornamente _____	100
	<i>Zusammenfassung</i> _____	103
4.	DAS SILBERNE KRUFIFIX IN DER VILLINGERKAPELLE DES FREIBURGER MÜNSTERS ____	105
4.1.	Die Forschungen der Jahre 1820 bis 1996 _____	105
4.2.	Die Aufstellungs- und Funktionsgeschichte anhand der Quellen _____	109

4.3.	Das Kruzifix als Werk maasländischer Goldschmiedekunst _____	111
4.3.1.	<i>Das Corpus</i> _____	111
4.3.2.	<i>Anastasis und Himmelfahrt. Das obere Register der Himmelfahrt als Fragment einer Anastasisszene</i> _____	116
4.3.3.	<i>Die schreibenden Evangelisten an den Balkenenden</i> _____	120
4.3.4.	<i>Das Agnus Dei</i> _____	122
4.3.5.	<i>Das Löwenrelief</i> _____	123
4.3.6.	<i>Die Ornamente</i> _____	123
4.4.	Das silberne Kruzifix des Freiburger Münsters – eine Zähringerstiftung? _____	126
	<i>Zusammenfassung</i> _____	128

B

REZEPTION UND KONNOTATION – DIE GESELLSCHAFTLICHE DIMENSION _____ 193

1.	DIE SILBERNEN UND GOLDENEN MONUMENTALKRUZIFIXE IM KONTEXT MONUMENTALER SKULPTUR VON DER SPÄTANTIKE BIS INS 10. JAHRHUNDERT _____	195
1.1.	Die silbernen und goldenen Monumentalkruzifixe des frühen und hohen Mittelalters in italienischen, französischen, englischen und deutschen Quellen _____	195
1.2.	Das Vorbild Golgotha _____	199
1.3.	Exkurs. Neue Erkenntnisse zur Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms des Kruzifixes in Niedermünster _____	202
1.4.	Die Mentalität der Stifter. Silberne und goldene Monumentalkruzifixe als temporäre finanzielle Depots. Die <i>imitatio</i> Konstantins _____	204
1.5.	Exkurs. Die Frühdatierung des Volto Santo di Sansepolcro. Das Udenheimer Kruzifix als französisch beeinflusstes Werk des frühen 12. Jahrhunderts _____	207
2.	„CRUX MICAT IN CAELIS“. DIE SILBERNEN UND GOLDENEN MONUMENTALKRUZIFIXE ALS VISUALISIERUNG EINES LITERARISCHEN TOPOS _____	213
3.	DAS KRUFIFIX ALS KULTURTHEMA. UNTERSCHIEDLICHE KRUFIFIXTYPEN IM GESELLSCHAFTLICHEN DISKURS DES 7. BIS 12. JAHRHUNDERTS _____	219

C

DER LITURGISCHE UND PARALITURGISCHE KONTEXT _____ 247

1.	DIE LITURGISCHE FUNKTION DER SILBERNEN UND GOLDENEN MONUMENTALKRUZIFIXE DES 7. BIS 12. JAHRHUNDERTS _____	249
1.1.	Die Festtage der Zeit von Palmsonntag bis Christi Himmelfahrt _____	249
1.1.1.	<i>Die Feste Palmsonntag, Karfreitag und Christi Himmelfahrt in der Liturgie Jerusalems im späten 4. Jahrhundert und ihre Rezeption im Westen Europas</i> _____	249
1.1.2.	<i>Die rituellen Erweiterungen des 10. Jahrhunderts</i> _____	253
1.1.3.	<i>Die liturgische Funktion des silbernen Kruzifixes des Domes in Münster in den spätmittelalterlichen Domordinarien</i> _____	253

1.1.4.	<i>Das Kruzifix Äbtissin Idas für die Essener Damenstiftskirche. Eine Rekonstruktion seiner liturgischen Funktion</i>	258
1.1.5.	<i>Palmenprozession und Kreuzenthüllung in Metz im frühen 12. Jahrhundert</i>	261
1.1.6.	<i>Die Adoratio crucis im Straßburger Ordo des Jahres 1364</i>	261
1.1.7.	<i>Die liturgische Funktion des silbernen Kruzifixes des Domes S. Eusebio in Vercelli</i>	262
1.2.	Liturgie als gemeinsames Handeln	263
1.3.	Kreuzumgänge und Prozessionen außerhalb der Festtage Palmsonntag, Karfreitag, Ostersonntag und Christi Himmelfahrt	264
1.4.	Das Verhüllen und Enthüllen des Kruzifixes. Zur Frage der Sichtbarkeit von Bildwerken im Kirchenraum	267
	<i>Zusammenfassung</i>	271
1.5.	Exkurs. Die Bedeutung der Wundmale für die individuelle Kreuzverehrung	271
2.	KRUZIFIXE ALS OBJEKTE KOLLEKTIVER UND PERSONALER IDENTITÄT. DIE KULTBILDINSZENIERUNG MONUMENTALER MITTELALTERLICHER KRUZIFIXE IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT	275
2.1.	Die Kultbildinszenierung der Kruzifixe in Pavia, Vercelli und Niedermünster. Die Legitimation durch die fiktive Identifikation mit einem byzantinischen Kultbild und durch den öffentlichen ‚response‘	275
2.2.	Die Instrumentalisierung des Kultbildstatus des Kruzifixes in Pavia zur Legitimation eines religiösen Programmes	278
D		
ZUSAMMENFASSUNG.		
	LITURGISCHES HANDELN ALS VISUALISIERUNG DES MYSTERIUMS	301
	LITERATUR	307
	BILDNACHWEIS	345
	ABBILDUNGEN	347

VORWORT

Der vorliegende Text entstand in den Jahren 1999 bis 2003 als Dissertation im Fach Kunstgeschichte an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Ich danke meinem Doktorvater, Prof. Dr. Johannes Tripps (Florenz), der die Arbeit betreut hat. Prof. Dr. Georges Descœures (Zürich) erklärte sich bereit, das Korreferat zu übernehmen. Auch ihm gilt mein herzlicher Dank. Die Arbeit wurde von der Studienstiftung des deutschen Volkes mit einem Promotionsstipendium (2001–2003) gefördert. Für die Betreuung von Seiten der Studienstiftung danke ich Dr. Max Brocker (Promotionsförderung) und meinem langjährigen Heidelberger Vertrauensdozenten, Prof. Dr. med. Volker Kreye.

Weiterhin gilt mein Dank der Universitätsbibliothek Heidelberg, dem Kunsthistorischen Institut in Florenz, der Bibliotheca Hertziana in Rom und der Biblioteca Vaticana, Prof. Sandro Benedetto, Dirigente, Ufficio Tecnico della Fabbrica di S. Pietro,

Roma, Mons. Vittorio Lanzani, Delegato della Fabbrica di S. Pietro, Roma, Prof. Sergio Angelucci, Studio Angelucci, Roma, Dott.ssa Mariolina Olivari, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico, Milano, Dr. Bernd Mathias Kremer und Dr. Christoph Schmider, Erzbischöfliches Ordinariat und Erzbischöfliches Archiv Freiburg i. Br., Dr. Heike Mittmann, Freiburger Münsterbauverein e. V., der Parocchia di S. Michele Maggiore in Pavia, dem Seminario Vescovile di Pavia, der Biblioteca Civica Bonetta in Pavia sowie dem Archivio Capitolare und der Biblioteca Capitolare in Vercelli.

Ich danke Dr. Hansulrich Schüppel (Rothenberg) und Dr. Hanne Tyslik (Heidelberg), die die Druckfassung korrekturgelesen haben. Mein besonderer Dank gilt dem Erzbischöflichen Ordinariat Freiburg für die Gewährung eines Zuschusses zu den Druckkosten des vorliegenden Bandes.

Katharina Christa Schüppel
Rom, im August 2004

EINFÜHRUNG. DIE SILBERNEN UND GOLDENEN MONUMENTALKRUZIFIXE DES 7. BIS 12. JAHRHUNDERTS. DIE BILDWERDUNG LITURGISCHEN HANDELNS ALS ASPEKT DER LEBENSREALITÄT DES FRÜHEN UND HOHEN MITTELALTERS

Das Leben der Menschen des frühen und hohen Mittelalters war von Gegensätzen geprägt. Die Lebensumstände der einfachen Bevölkerung kontrastierten aufs Schärfste mit dem Wohlstand einer Minderheit an der Spitze der gesellschaftlichen Pyramide. Viele verdienten lediglich das Lebensnotwendige, während ein kleiner Kreis in der Lage war, ein Vielfaches für Luxusgüter wie steinerne Häuser, Bücher, Malereien, Skulpturen, Reitpferde, die Jagd, kostbare Stoffe, festliche Kleidung, Schmuck oder eben auch liturgische Objekte auszugeben. Was die Gesellschaften des frühen und hohen Mittelalters dennoch zusammenhielt, zugleich aber für immer neue, erbitterte Konflikte sorgte, waren der gemeinsame Glaube und die Verbildlichung der Glaubensinhalte in der Feier der Liturgie, an der im Rahmen der lokalen Traditionen und Hierarchien die gesamte Bevölkerung teilhaben konnte.

In den Orten, die ein solches Bildwerk besaßen, war die Faszination des Aufleuchtens des silbernen oder goldenen Kruzifixes im dunklen Kirchenraum bei der Feier der Kreuzenthüllung Teil der allgemeinen Lebensrealität. Italienische, französische, deutsche und englische Schriftquellen berichten aus der Zeit des 7. bis 12. Jahrhunderts von der Existenz von mindestens zwanzig aus Silber oder Gold gefertigten Kruzifixen, die ein annähernd lebensgroßes, plastisches Corpus trugen und damit die Anforderungen der Monumentalskulptur erfüllten. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, mehr über die Bedeutung der silbernen und goldenen Monumentalkruzifixe für das Leben ihrer Stifter, ihrer

Zerstörer, für das der zeitgenössischen Gläubigen und schließlich für das der nachfolgenden Generationen zu erfahren.

Die Untersuchung orientiert sich zunächst an den drei erhaltenen Stücken des 10., frühen 11. und 12. Jahrhunderts in Pavia, Vercelli und Freiburg im Breisgau sowie an der Renaissancekopie eines silbernen Kruzifixes für die Basilica Vaticana. Auf der Basis der Geschichtsschreibung des 16. und 17. Jahrhunderts wurde das römische Kruzifix bisher in die Zeit der Päpste Leo III. (799–816) oder Leo IV. (847–855) datiert. Ein neuer Datierungsvorschlag erkennt in diesem römischen Kruzifix nun ein Werk des 12. Jahrhunderts.

Die Verwendung der silbernen und goldenen Monumentalkruzifixe während des Kirchenjahres ist ebenso wie die Verwendung der aus Holz gefertigten Stücke derzeit innerhalb des zeitlichen Rahmens der Feste Palmsonntag bis Christi Himmelfahrt nachweisbar. Mit Blick auf das gesamte Kirchenjahr stellt sich für beide Kruzifixgruppen die Frage nach der dauerhaften Sichtbarkeit von Bildwerken im Kirchenraum. Die Rekonstruktion der liturgischen Funktion der silbernen und goldenen Monumentalkruzifixe ist deshalb ein wesentliches Anliegen der vorliegenden Arbeit.

Eine gesonderte Untersuchung ist dem Bedeutungsverlust monumentaler Kruzifixe im Kirchenraum im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts gewidmet. Er war mit dem Wandel vom Triumph- zum Altarkreuz verbunden und erfuhr erst im Zuge der historisierenden

Veränderungen der Kirchengestaltungen im 19. Jahrhundert eine Revision. Mit dem Ziel der Wiederherstellung eines als ursprünglich angenommenen Zustands wurden Kruzifixe, die ihren Aufstellungsort zuvor infolge von Bilderstürmen und –verboten oder auch im Zuge barocker Umgestaltungen des Kirchenraums verloren hatten, erneut im Triumphbogen aufgerichtet. Im Fall ihres Verlustes wurden Ersatzstücke gefertigt.

In einem zweiten Schritt wird ein Bedeutungsaspekt der silbernen und goldenen Monumentalkruzifixe nachgezeichnet, der sich im weitesten Sinne als mentalitätsgeschichtlich beschreiben lässt¹. So sind die Kultbildinszenierungen monumentaler Kruzifixe im 16. und 17. Jahrhundert als Strategien der Aktualisierung nicht mehr als zeitgerecht empfundener Darstellungen, beispielsweise durch den Kunstgriff der fiktiven Identifikation mit bekannten mittelalterlichen Kultbildern, erkennbar. Die tatsächlichen Motive lagen dabei oftmals im wirtschaftlichen Bereich. So bestand im Fall des Kruzifixes aus S. Maria Teodote in Pavia ein Zusammenhang zwischen der Einrichtung des neuen Kruzifixkultes, dem Bedarf an finanziellen Mitteln, der sich aus dem Neubau weiterer Teile der mittelalterlichen Klosteranlage ergab, und den Bestrebungen des Klosters, in die benediktinische Reformkongregation S. Giustina di Padova aufgenommen zu werden.

Bereits im Hinblick auf die Stiftung silberner und goldener Monumentalkruzifixe kam ihrer Funktion als temporären finanziellen Depots eine nicht zu unterschätzende Rolle zu. Mit dem Auftrag für ein silbernes oder goldenes Monumentalkruzifix stellte sich der Stifter zudem in eine bedeutende Traditionslinie: Vermutliche Vorbilder der silbernen und goldenen Monumentalkruzifixe des 7. bis 12. Jahrhunderts sind die Stiftungen aus Edelmetall gefertigter Kreuze durch Konstantin I. (306–337) in Rom und möglicherweise in Konstantinopel, vor allem aber das vom frühen 5. Jahrhundert an belegte goldene Stück auf dem Golgothafelsen in Jerusalem, das im 7. Jahrhundert durch ein silbernes ersetzt wurde. Das volle Bild ergibt sich sicher erst unter Einbeziehung der Funktion der individuellen Memoria und auch der religiösen Motivation der Stifter. Beide Aspekte treten aber in der vorliegenden Arbeit zugunsten anderer Fragestellungen zurück.

Das Auftreten der silbernen und goldenen Monumentalkruzifixe berührt die grundsätzliche Diskussion um die Entstehung der mittelalterlichen Monumentalkultur. Es erfolgte zeitgleich zur Ausbreitung der im 7. Jahrhundert von Jerusalem übernommenen Feier der Kreuzverehrung im westlichen Europa, ohne im eigentlichen Sinne von ihr abhängig zu sein und ist funktional mit der zunehmenden Akzeptanz des Ritus zu erklären: Während in Jerusalem und zunächst auch in der päpstlichen Liturgie Roms Kreuzreliquien im Zentrum der Verehrung standen, sahen die Liturgie der römischen Titelkirchen des 7. Jahrhunderts, die fränkischen Ordines und das römisch-deutsche Pontifikale des 10. Jahrhunderts die stellvertretende Verwendung von Kreuzen oder von Kruzifixen vor, die mit einer plastischen Figur des Gekreuzigten versehen waren. Einzelne schriftliche Zeugnisse, die Aussagen einer gesellschaftlichen Elite sind, erlauben vom 7. Jahrhundert an einen Einblick in die innerkirchliche Diskussion um die angemessene Darstellung des Gekreuzigten, die auch die silbernen und goldenen Monumentalkruzifixe betrifft.

Die Verwendung der Kreuze erklärt sich mit der ansteigenden Zahl der Zelebrationen, für die nicht genügend Kreuzreliquien zur Verfügung standen. Vor diesem Hintergrund ist die Versicherung Amalars von Metz zu lesen, für die Kreuzverehrung könne anstelle einer Kreuzreliquie auch ein einfaches Kreuz verwendet werden, beide unterschieden sich in ihrer spirituellen Kraft nicht voneinander². In den zeitgenössischen Texten wird durchgehend das Wort „*crux*“ verwendet, so daß es nicht möglich ist, zwischen Kreuzen und Kruzifixen zu differenzieren. Die Existenz monumentaler Kruzifixe bereits in dieser frühen Phase ist aber nicht nur in Form der schriftlichen Berichte überliefert. Sie wird auch durch die Datierung des Volto Santo di Sansepolcro bestätigt. Dieses älteste derzeit bekannte Monumentalkruzifix wurde bereits in den Jahren zwischen 649 und 845 aus Holz gefertigt.

In ihrer Gesamtheit erweisen sich die silbernen und goldenen Monumentalkruzifixe aufgrund der weiten Verbreitung der Stücke, deren Existenz durch schriftliche Quellen dokumentiert ist oder die tatsächlich überliefert sind, als gesamteuropäisches Phänomen. Die Besonderheit, die sie während des gesamten Mittelalters von

der Mehrzahl ihrer aus Holz gefertigten Pendants unterscheidet, ist, daß sie den Verlauf des Kirchenjahres erzählend abbilden. Die für die Kreuzvorderseiten nachweisbaren Szenen der Kreuzigung, Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt besitzen somit eine Doppelfunktion. Sie bilden einerseits die biblische Erzählung ab, darüber hinaus aber verbildlichen sie zeitgenössisches liturgisches Handeln, denn eine liturgische, das heißt öffentliche Funktion der silbernen und goldenen Kruzifixe ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt nur für die auch bildlich dargestellten Festtage dokumentiert³.

Ein Beispiel für eine nicht-erzählende Szene als Bildwerdung liturgischen Handelns ist das Stifterbild des Kruzifixes aus S. Maria Teodote in Pavia. Es zeigt die inschriftlich genannte Kreuzesstifterin Raingarda kniend unterhalb der Figur des Gekreuzigten. Die Darstellung läßt sich sowohl als Moment der individuellen Kreuzesverehrung als auch als Anspielung auf die öffentliche *Adoratio crucis* am Nachmittag des Karfreitags interpretieren, bei der sich die Gläubigen einzeln dem zur Verehrung auf einem Teppich niedergelegten Kruzifix näherten und in einem Moment der Andacht vor diesem innehielten. In jedem Fall spricht die für ein Stifterbild im Rahmen einer Kruzifixdarstellung nicht zwingende kniende Haltung für eine bewußte Entscheidung der Stifterin für die von ihr gewählte Bildform.

Auch die italienischen Tafelkruzifixe des 12. Jahrhunderts besaßen Abfolgen von erzählenden Szenen auf der zentralen Tafel zu beiden Seiten der gemalten Figur des Gekreuzigten. Weitere Szenen befanden sich an den Enden des Querbalkens und am oberen Ende des senkrechten Kreuzbalkens. Die Bandbreite der Themen erstreckte sich vom letzten Abendmahl über die Fußwaschung, die Szenen im Garten Getsemane, den Prozeß Christi, die Verleugnung des Petrus, Kreuzweg und Kreuzigung, Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung, Höllenfahrt, Auferstehung, *Noli me tangere*, Himmelfahrt und die Erscheinungen des auferstandenen Christus bis zu einer Darstellung des Pfingstfestes. Derzeit sind achtzehn unterschiedliche Szenen bekannt. Etwa um das Jahr 1230 wurde das Erzählen in vielen Bildern zugunsten eines bloßen dekorativen Musters auf der zentralen Tafel aufgegeben. Die Ursache dieser gravierenden Änderung ist möglicherweise in einer Akzent-

verschiebung innerhalb der zeitgenössischen liturgischen Funktion der gemalten Kruzifixe zu suchen und bedarf einer gesonderten Untersuchung⁴.

Ein weiteres Charakteristikum, auf dem die Attraktivität der aus Edelmetall gefertigten Großkreuze zu weiten Teilen beruht, ist ihre Deutung als Abbild der Typen des Sieges- und des Parusiekreuzes. Wie die entsprechenden Stücke von Betrachtern erlebt wurden, kommt in den Worten zum Ausdruck, mit denen der in Valdobbiadene im Veneto geborene Dichter Venantius Fortunatus (um 530 – bald nach 600) in seinem zur Osterzeit in den Kirchen gesungenen Hymnus *Vexilla regis* die Wirkung eines imaginären strahlenden Kreuzes beschreibt, die wohl auf alle silbernen und goldenen Monumentalkreuze übertragen werden kann:

„*Vexilla regis prodeunt.* /
Fulget crucis mysterium“⁵.

Die Kopie des Kruzifixes für die Basilica Vaticana aus dem Jahr 1550 (1551) zeigt den lebenden Gekreuzigten im Mittelknotengewand. An den Enden des Querbalkens befinden sich halbfigurige Darstellungen von Maria und Johannes als Zeugen der Kreuzigung. Ein Relief am unteren Ende des senkrechten Kreuzbalkens zeigt die Apostel Petrus und Paulus. Den oberen Abschluß des Kreuzes bildet eine bisher nicht eindeutig definierte Halbfigur. In der Beschreibung des Kruzifixes durch Angelo Rocca im Jahr 1609 wurde – mit Bezug auf die Zeit vor dem Einschmelzen des Originals – das Material des Corpus mit Silber, das der Kreuzbalken und der Reliefs aber mit Holz bezeichnet⁶.

Einem ähnlichen Typ – lebend, in aufrechter Haltung vor dem Kreuz, bekleidet mit einem in der Mitte geknoteten Perizoma – gehören die Christusfiguren der Kruzifixe in Pavia und Vercelli an. Für die Kreuzvorderseite des Kruzifixes in Pavia läßt sich zusätzlich zu den bereits bekannten Büsten von Maria und Johannes an den Enden des Querbalkens und dem Stifterbild an der Vorderseite des Suppedaneums eine bisher nicht als solche erkannte *Noli me tangere*-Szene rekonstruieren, die zur Zeit ihrer Entstehung inhaltlich einer Darstellung der Auferstehung Christi am Ostermorgen gleichzuset-

zen ist. Auf der Vorderseite des Kruzifixes des Domes S. Eusebio in Vercelli befinden sich die bekannten Szenen der Höllenfahrt, der Himmelfahrt sowie, an der Vorderseite des Suppedaneums, die Darstellung eines bis heute nicht identifizierten segnenden Bischofs, vor dem ein ebenfalls unbekannter Stifter kniet. Auf den Rückseiten der Kreuzbalken wurde eine spätinquecenteske Bemalung gefunden, die neben den Leidenswerkzeugen Christi oder dem Hahn als symbolischer Anspielung auf die Verleugnung Petri ein Bild der „Veronika“ als Ausdruck zeittypischer Reliquienverehrung umfaßt.

Das Kruzifix in der Villingerkapelle des Freiburger Münsters zeigt den Gekreuzigten bereits mit halbgeschlossenen Augen und im Schräggewand. Auf der Kreuzvorderseite befindet sich im heutigen Zustand der obere Teil einer Himmelfahrtsszene in Kombination mit einem weiteren Relief, das bisher als irdisches Register der Himmelfahrt interpretiert wurde. Ein neuer Deutungsvorschlag erkennt in diesem Relief eine Anastasiszene. Nagel Spuren zeugen von der Existenz eines weiteren Reliefs auf der Vorderseite des senkrechten Kreuzbalkens. Dieses Relief ist heute verloren, sein Bildthema ist unbekannt. An den Kreuzenden befinden sich drei Darstellungen schreibender Evangelisten sowie ein Evangelistensymbol in Form eines liegenden Löwen. Für die Rückseite des senkrechten Kreuzbalkens ist anhand von Nagel Spuren die Existenz von sechs quadratischen, heute verlorenen Reliefs rekonstruierbar. Auch das im heutigen Zustand auf der Kreuzvorderseite angebrachte Medaillon mit einer Darstellung des Agnus Dei befand sich ursprünglich auf der Kreuzrückseite.

Den drei überlieferten Kruzifixen sowie der Kopie des römischen Silberkruzifixes sind vier werkmonographische Kapitel gewidmet. Am Anfang steht das Kruzifix für die Basilica Vaticana, das bisher als das älteste bildlich überlieferte silberne Monumentalkruzifix galt. Diese Definition ist aber nach kritischer Sichtung der Quellen und auch in stilgeschichtlicher Hinsicht nicht mehr haltbar. In chronologischer Ordnung folgen die Kruzifixe aus Pavia, Vercelli und Freiburg, dann ein

Überblick über die allein dank der schriftlichen Überlieferung bekannten Stücke des 7. bis 12. Jahrhunderts und ihre Stifter. In zwei Anschlußkapiteln werden die zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem Thema der silbernen und goldenen Kruzifixe als Sieges- und Parusiekreuzen und die zeitlich parallele innerkirchliche Diskussion um die angemessene Darstellung des Gekreuzigten behandelt. Teil des gleichen Themenkomplexes ist die Rekonstruktion der liturgischen Verwendung der bereits monographisch behandelten oder anhand schriftlicher Quellen dokumentierten Stücke.

Ein Zeitsprung, angedeutet bereits durch das Kapitel „Zur Frage der Sichtbarkeit von Bildwerken im Kirchenraum“, dessen Fragestellung bis ins 19. Jahrhundert weist, vollzieht sich mit der werkimmanenten Untersuchung des Freiburger Kruzifixes, einem Werk maasländischer Goldschmiedekunst aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts, das den Kruzifixen in Pavia und Vercelli formal vergleichbar ist. Mit dem neuzeitlichen Funktionswandel monumentaler Kruzifixe, mit ihrer Inszenierung als Kultbilder und den damit auf lokaler Ebene verfolgten wirtschaftlichen und politisch-religiösen Strategien befaßt sich das Kapitel „Kruzifixe als Objekte kollektiver und personaler Identität“.

Ein Exkurs ist dem „Udenheimer Kruzifix als französisch beeinflusstem Werk des frühen 12. Jahrhunderts“ gewidmet. In diesem Kapitel werden Forschungsergebnisse vorgestellt, die sich am Rande der Auseinandersetzung mit der Frage der Existenz monumentaler Skulptur in Westeuropa bereits vor dem Jahr 1000 ergeben haben und die erstmals eine stilanalytische Bestätigung der dendrochronologischen Datierung des im Mainzer Dom befindlichen Werkes erlauben, dessen Entstehungszeit heftig umstritten war. Ein weiterer Exkurs befaßt sich mit der Rekonstruktion dreier unterschiedlicher Gestaltungsphasen des silbernen Kruzifixes des elsässischen Klosters Niedermünster, die sich aus dem bildlich überlieferten Zustand des Stückes im späten 17. Jahrhundert ergeben. Alle Ergebnisse werden am Ende des Textes nochmals zusammengefaßt.

ANMERKUNGEN ZUR EINFÜHRUNG

- 1 Zum Problem der Rekonstruktion von Mentalitäten vgl. Carlo Ginzburg, *Der Käse und die Würmer. Die Welt eines Müllers um 1600*, Berlin 1993 (Ital. Originalausgabe *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio 1500*, Torino 1976, Übersetzung Karl F. Hauber), S. 19-21.
- 2 „*Quamvis omnis ecclesia non eam [crucem in qua Dominus crucifixus est] possit habere, tamen non deest eis virtus sanctae crucis, in eis crucibus quae ad similitudinem dominicae crucis factae sunt*“. Amalar von Metz, *Liber officialis*, lib. I, c. 14, 10, in: Amalarii Episcopi Opera Liturgica Omnia, ed. Jean Michel Hanssens, t. II, *Liber officialis*, „Studi e testi 139“, Città del Vaticano 1948, S. 102. Siehe auch Gerhard Römer, *Die Liturgie des Karfreitags*, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 77, 1955, S. 74ff., 80; Joseph Pascher, *Das Kreuz am Karfreitag*, in: *Ephemerides liturgicae* 82, 1968, S. 119; Mario Righetti, *Manuale di Storia liturgica*, vol. II, 1, *L'Anno liturgico nella storia – nella messa – nell'ufficio con le riforme prospettate dal Concilio Vaticano II e due Excursus ambrosiani del Can. Mons. Pietro Borella*, Milano 1969, S. 229 und Louis Van Tongeren, *A Sign of Resurrection on Good Friday. The Role of the People in the Good Friday Liturgy until c. 1000 A. D. and the Meaning of the Cross*, in: *Omnes circumadstantes. Contributions towards a History of the Role of the People in the Liturgy*, Presented to Herman Wegman on the Occasion of his Retirement from the Chair of History of Liturgy and Theology in the Katholieke Theologische Universiteit Utrecht, eds. Charles Caspers / Marc Schneiders, Kampen 1990, S. 113.
- 3 Ähnliche Strategien sind bei aus Holz gefertigten Stücken erst im hohen und späten Mittelalter nachweisbar. Ein Beispiel ist die Adamsszene am unteren Ende des Halberstädter Triumphkreuzes (1210-1215), die auf das liturgische Adamsspiel anspielt, eine Form der Büsserrekonziliation, die am Gründonnerstag im Halberstädter Dom zelebriert wurde. Siehe Andreas Odenthal, *Die Liturgie des Gründonnerstags, Karfreitags und Karsamstags im Halberstädter Dom. Textzeugnisse eines Ordinarius aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 43-44, 2001-2002, S. 34.
- 4 So mein gegenwärtiges Forschungsprojekt „Der Traum vom Kreuz“ zum Thema der italienischen Tafelkruzifixe des 12. bis 15. Jahrhunderts in ihrer liturgischen Entwicklung.
- 5 Venantius Fortunatus, *Hymnus in Honore sanctae Crucis*, *Carmina* lib. II, Nr. VI, Strophe I, 1-2, in: *Opera poetica*, ed. Friedrich Leo, „MGH AA 4, 1“, Berlin 1881, S. 34f.; siehe auch *Analecta Hymnica Medii Aevi*, eds. Clemens Blume / Guido M. Dreves, Bd. L, *Hymnographi latini, Lateinische Hymnedichter des Mittelalters*, 2. Folge, New York - London 1961, Neudruck der Ausgabe Leipzig 1907, S. 71, Nr. 66.
- 6 Venantius bezieht sich ursprünglich auf ein aus kostbaren Materialien gefertigtes Kreuzreliquiar. Zur engen inhaltlichen Verbindung zwischen Kreuzreliquiaren und monumentalen Kruzifixen, die diese kleinformatischen Goldschmiedearbeiten imitierten: Katharina Christa Schüppel, *Der Traum vom Kreuz. Das Kruzifix in Fondi und die Assoziation des spirituellen Ortes Golgotha. Die croci dipinte als drittes Medium der monumentalen Kruzifixproduktion vor dem Jahr 1000 (in Vorbereitung)*.
- Angelo Rocca, *De particula ex pretioso et vivifico ligno sacratissime crucis Salvatoris Iesu Christi desumpta sacris. Imaginibus & elogijs eodem ligno incisus insignita, et in apostolico sacrario asservata commentarius*, a Fratre Angelo Rocca Camerte, Augustiniano, Episcopo Tagastensi & Apostolici Sacrarii Praefecto Conscriptus, Romae 1609, S. 44. Zur Beschreibung Roccas siehe Kap. A 1.2.1. Das silberne Kruzifix in den Beschreibungen der Basilica Vaticana aus dem 12. bis 19. Jahrhundert.

A

DIE VIER BILDLICH ÜBERLIEFERTEN SILBERNEN
MONUMENTALKRUZIFIXE DES FRÜHEN UND HOHEN
MITTELALTERS

EIN SILBERNES KRUIZIFIX FÜR DIE BASILICA VATICANA

1.1. Die Forschungen der Jahre 1908 bis 2001

Im Jahr 1550, nach anderen Angaben im Jahr 1551, wurde auf Wunsch Papst Julius' III. ein Kruzifix aus Gips und Papier gefertigt. Es handelte sich um keinen Kultgegenstand. Vielmehr waren die „armen“ Materialien der Bestimmung des Kruzifixes als Objekt von allein historischem Interesse geschuldet. Das Kruzifix war eine Kopie, die die Züge eines Vorgängerkreuzes bewahren sollte, das auf Befehl des gleichen Papstes eingeschmolzen worden war.

Die Geschichte dieses ursprünglichen, aus Silber gefertigten Kruzifixes liegt im Dunkeln. Im 16. und 17. Jahrhundert galt es als Stiftung Karls des Großen oder auch Leos III., des Papstes, der den deutschen König am Weihnachtstag des Jahres 800 in der Basilica Vaticana zum römischen Kaiser krönte. Dieser historische Irrtum – denn wie im folgenden zu zeigen sein wird, waren sowohl Papst Julius II. als auch die Geschichtsschreiber der Renaissance Opfer der Überlagerung unterschiedlicher Überlieferungstraditionen – erweist sich aus heutiger Sicht als glücklicher Umstand, denn nur ihm verdankt sich die Anfertigung der Kopie. Die Kopie selbst besitzt besonderen Wert als Bildquelle. Sie weist stilistische Charakteristika auf, an denen sich erkennen läßt, daß das ursprüngliche silberne Kruzifix keineswegs in karolingischer Zeit gefertigt wurde, sondern im zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts. Mit zwei weiteren Kruzifixen, die im späten 11. Jahrhundert und in der Mitte des

12. Jahrhunderts entstanden, den Kruzifixen in S. Giovanni Maggiore in Neapel und in S. Savino in Piacenza, kann eine Gruppe aus drei Kruzifixen rekonstruiert werden, die stilistisch miteinander verwandt sind.

Am Beginn der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit Original und Kopie stand die Entdeckung des Renaissancekruzifixes durch Giuseppe Cascioli im Friedhof der Kanoniker von St. Peter, der unter der Neuen Sakristei liegt, im Jahr 1908¹. Gestützt auf die Beschreibungen der Basilica Vaticana und ihrer Ausstattung durch Onofrio Panvinio, Angelo Rocca, Giacomo Grimaldi und Filippo Maria Mignanti im späten 16., 17. und 19. Jahrhundert² sowie auf die Angaben der *Diarii* des *Archivio Capitolare* nahm Cascioli die Stiftung des ursprünglichen silbernen Kruzifixes im späten 8. Jahrhundert als gegeben an und identifizierte das 1550 (1551) eingeschmolzene Stück mit der im *Liber Pontificalis* genannten Stiftung eines silbernen Monumentalkreuzes durch Papst Leo III. (799–816): „... *atque inibi eius beatitudo fecit crucifixum ex argento purissimo, qui stat iuxta altare maiore, mire magnitudinis decoratum, pens. lib. LII*“³.

Cascioli ging von der Zugehörigkeit der Reliefs an den Balkenenden zum ursprünglichen Bestand des Kruzifixes aus⁴. Die Kopie des 16. Jahrhunderts bezeichnete er als aus Leder gefertigt⁵. Die Christusfigur der Kopie wird mit römischen Typen des Gekreuzigten des frühen 8. bis späten 10. Jahrhunderts verglichen, wobei Cascioli allerdings selbst darauf hinweist, daß es sich bei den von ihm gewählten Beispielen durchgehend um Darstellungen

gen des mit dem Colobium bekleideten Gekreuzigten handelt⁶.

Im Jahr 1930 wurde das in Form der Renaissancekopie überlieferte silberne Kruzifix von Johannes Reil neben kleinformatischen Werken wie der *Crux Vaticana* des Stefano Borgia als Beispiel für den von ihm als „frühbyzantinisch“ definierten Typ des Gekreuzigten im Rom des 9. Jahrhunderts genannt⁷. Einen vergleichbaren Typ erkannte Reil in der Christusfigur des Aachener Brustkreuzes, einem silbernen Kreuzreliquiar des 11. bis 12. Jahrhunderts, ihm zufolge die weitgehend exakte Kopie eines Kreuzreliquiars des frühen 9. Jahrhunderts⁸. Ausgehend von der These, das ursprüngliche Reliquiar könne Karl dem Großen anlässlich der Kaiserkrönung des Jahres 800 von Papst Leo III. geschenkt worden sein, konstruierte Reil eine Verbindung zwischen dem Aachener Kreuz und dem im Jahr 1550 (1551) eingeschmolzenen römischen Monumentalkruzifix. Der Unterschied im Gewandstil – der Gekreuzigte des Aachener Brustkreuzes trägt ein Schräggewand, die Christusfigur des silbernen Kruzifixes für die Basilica Vaticana ist mit einem Mittelknotengewand bekleidet – wird mit dem Hinweis auf die Parallelexistenz unterschiedlicher „byzantinischer“ Bekleidungsstypen relativiert⁹.

Auch Géza De Francovich schloß sich der traditionellen Überlieferung des Kruzifixes als päpstlicher Stiftung aus karolingischer Zeit an, identifizierte es aber abweichend von Cascioli mit einer Kruzifixstiftung Papst Leos IV. (847–855). Die Zuschreibung erfolgte in Anlehnung an die Angaben Louis Duchesnes, der ein im Liber Pontificalis als Stiftung Leos IV. genanntes Kruzifix – „*crucifixum argenteum mire opere depictum ..., qui in laeva introitus parte inter columnas magnas positus ingenti splendet decore, habentem lib. LXII et dimidia*“ – explizit als das Original des in Form der in der *Fabbrica di S. Pietro* befindlichen Renaissancekopie überlieferten silbernen Kruzifixes bezeichnete¹⁰. Duchesne argumentierte mit der angeblichen Übereinstimmung der Aufstellungsorte beider Kruzifixe, eine Darstellung, die De Francovich unkommentiert übernahm¹¹. Die Annahme einer Stiftung durch Karl den Großen oder Papst Leo III. wird dagegen als Irrtum bezeichnet¹². Quellen De Francovichs sind die Beschreibungen des ursprünglichen silbernen Kruzifixes durch Panvinio, Rocca und Grimaldi

(1621), die Angaben zur Aufstellungsgeschichte der Renaissancekopie bei Mignanti und die Materialangaben Casciolis¹³.

De Francovich bemerkt in Haltung und Gesichtsausdruck des Gekreuzigten sowie in der Gestaltung des Lententuchs Parallelen zu karolingischen Miniaturen, Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten. Als vergleichbar wird – von dieser zeitlichen Vorgabe abweichend – die Figur des Gekreuzigten des in den Buchdeckel aus St. Peter in Goslar eingefügten Elfenbeinmedaillons des 10. Jahrhunderts genannt. De Francovich verweist zudem auf Übereinstimmungen zwischen den Köpfen der aus Silber getriebenen, ebenfalls dem späten 10. Jahrhundert zugehörigen Engel am Rande des Kreuzigungsmedaillons und den Darstellungen von Maria und Johannes an den seitlichen Balkenenden des Kruzifixes für die Basilica Vaticana, die er anscheinend, wie bereits Cascioli¹⁴, dem ursprünglichen Bestand des Kruzifixes zurechnet¹⁵.

Nicht der Darstellung Duchesnes, sondern der Casciolis schloß sich Susanne Schüller-Piroli in dem den *Kunstschätzen der ersten Epoche* gewidmeten Kapitel des Bandes *2000 Jahre Sankt Peter* an. Das ursprüngliche silberne Kruzifix wird als Stiftung Karls des Großen bezeichnet und wie von Cascioli (1910) mit der zweiten im Liber Pontificalis genannten Kruzifixstiftung Leos III. „*iuxta altare maiore*“ identifiziert. Nicht im Einklang mit den Quellen steht die Angabe des Jahres 1540 als Datum des Einschmelzens. Die Bezeichnung der Christusfigur durch Schüller-Piroli als „*vollkommen bekleidet*“ erweckt den unzutreffenden Eindruck eines Gekreuzigten im Colobium. Die Deutung der Reliefs an den Enden der Kreuzbalken – Christus als Erlöser, Maria, Johannes, Petrus und Paulus – stimmt mit der der übrigen Autoren überein, ihre Zugehörigkeit zum ursprünglichen Bestand wird nicht in Frage gestellt. Die Darstellung von Petrus und Paulus bezeichnet Schüller-Piroli als der „*üblichen Form der Katakombenmedaillons*“ entsprechend¹⁶.

Eine Ausweitung des Ansatzes De Francovichs mit dem Ziel der Eingliederung des ursprünglichen silbernen Kruzifixes in den Kontext karolingischer Monumentalskulptur verfolgte Christian Beutler in den *Documents sur la sculpture carolingienne* (1962). Beutler übernahm die These der Stiftung durch Leo IV., der von Duchesne kon-

struierte Bezug zur Textquelle des Liber Pontificalis „*Fecit igitur et crucifixum argenteum mire opere delectum ...*“ wurde als gesichert dargestellt. Die Angaben zum Aufstellungsort interpretierte Beutler als „*dans la partie gauche de l'entrée, entre deux grandes colonnes*“⁶⁷. Beutler wertete die in der Beschreibung des Kruzifixes durch Rocca (1609) auftretende Materialdifferenz zwischen Corpus und Reliefs sowie die alleinige Darstellung des Corpus unter Verzicht auf die Reliefs an den Balkenenden im begleitenden Stich als Hinweis auf die Zugehörigkeit nur des Corpus zum frühesten, seinem Ansatz zufolge karolingischen Bestand. Grundsätzlicher Art ist der ergänzende Hinweis auf das Auftreten von Kreuzen mit rechteckig erweiterten Balkenenden erstmals in ottonischer Zeit⁶⁸. Bereits Rocca hatte die ursprüngliche Zugehörigkeit der kleinen Reliefs zum Bestand des 9. Jahrhunderts zumindest indirekt in Frage gestellt, indem er mit Bezug auf den Zustand des Kruzifixes vor dessen Einschmelzen den Kontrast zwischen silbernem Corpus und aus Holz geschnitzten Reliefs betonte und seinen Verzicht, die Reliefs detaillierter zu behandeln, mit einem Hinweis auf deren Material begründete⁶⁹.

Stilistisch bezeichnete Beutler den Typ des Gekreuzigten als den Darstellungen der Hofschule Karls des Großen entsprechend bei gleichzeitiger Beeinflussung durch die Metzger Schule. Als Beispiele wurden die Kreuzigungsdarstellungen dreier der Hofschule oder deren Umkreis zugeschriebener Elfenbeine in Berlin, Köln und Narbonne genannt, die Kreuzigungsminiaturen des *Liber de Laudibus Sanctae Crucis* des Hrabanus Maurus und des Evangelistars Otfried von Weissenburgs sowie die aus Goldblech getriebene Christusfigur des Lindauer Buchdeckels. Bezüglich der Beeinflussung durch die Metzger Schule verwies Beutler in allgemeiner Weise auf die Beispiele der Liuthard-Gruppe und der Metzger Schule im ersten Band der von Adolph Goldschmidt bearbeiteten *Elfenbeinskulpturen*⁷⁰. Letztlich entscheidend ist der Vergleich mit dem Kruzifix des ehemaligen Klosters St-Martin in St-Pantaléon-les-Autun. Das Kruzifix aus St-Pantaléon ist jenes Objekt, dem Beutler im Hinblick auf die Entwicklung der mittelalterlichen Monumentalskulptur größtes Interesse entgegenbrachte. Es ist in Form zweier Kalksteinfragmente sowie zweier bildlicher Darstellungen aus dem 17. Jahrhundert überliefert und wurde

von Beutler aus stilistischen und historischen Überlegungen heraus in die Zeit um 870 datiert⁷¹.

Im Rahmen der *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter* (1964) wurde die Diskussion um die Frage der Deutung des Reliefs am oberen Ende des senkrechten Kreuzbalkens erweitert. Abweichend von der Beschreibung Roccas, „*supra Crucem ligneam sacra Christi Domini extat Imago*“⁷², interpretierte Beutler die Halbfigur als „*Brustbild Gottvaters*“. Die Deutung der übrigen Reliefs stimmt mit der Roccas überein⁷³.

Die Darstellung Beutlers aus dem Jahr 1962 war Auslöser einer kritischen Replik von Francis Salets. Salet stellte den Quellenwert der Kopie und damit ihre Bedeutung innerhalb der Diskussion um die Existenz monumentaler Skulptur bereits vor dem Jahr 1000 grundlegend in Frage. Im Fall des Lententuchs mit Mittelknoten und gezacktem Zingulum handle es sich um eine in romanischer Zeit durchgehend auftretende Schurzform – eine Beobachtung, mit der Salet der im folgenden vorgeschlagenen Datierung des ursprünglichen silbernen Kruzifixes sehr nahe kommt. Zudem schrieb er, wie Beutler, den Typ des Kreuzes mit Büsten auf rechteckig erweiterten Armen einer späteren Entwicklungsphase als dem 9. Jahrhundert zu. Auch Salet übernahm die durch die Quellenlage in keiner Weise gestützte Annahme der Stiftung des ursprünglichen Kruzifixes durch Leo IV.⁷⁴

Als frühes Beispiel eines italienischen Monumentalkruzifixes erscheint das Kruzifix im Zusammenhang einer Analyse des Mailänder Aribertkreuzes (um 1045) durch Reiner Hausscherr, der sich mit der Aussage, das silberne Original „*war aller Wahrscheinlichkeit nach eines der von Leo IV. (847–855) an St. Peter gestifteten großen Silberkreuze*“, den Darstellungen Duchesnes und De Francovichs anschließt. Neu am Ansatz Hausscherr war die Deutung der zuvor übereinstimmend als auferstandener Christus, von Beutler als Gottvater interpretierten Figur am oberen Ende des senkrechten Kreuzbalkens als Erzengel Michael. Als vergleichbar wurde die Michaelsdarstellung am oberen rückwärtigen Kreuzende des byzantinischen „*Kreuzreliquiars mit den großen Emails*“ im Schatz der Kathedrale von Cosenza genannt, einem Werk des 12. Jahrhunderts. Hausscherr verwies auf die Übereinstimmung der Attribute Stab

und Sphaira sowie auf die Art der Gewandung. Das Fehlen von Flügeln im Fall der römischen Figur wurde als Fehler des Kopisten bewertet²⁵.

Der Erwähnung der Renaissancekopie des römischen Kruzifixes in der Rezension Victor H. Elberns zu Christian Beutler, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter*, aus dem Jahr 1965 kommt ausschließlich antithetische Wirkung innerhalb der Diskussion um die Existenz monumentaler Skulptur bereits im frühen Mittelalter zu. Datierung und Quellenwert des Stückes wurden nicht thematisiert: „Allein das sogenannte ‚Karolingerkreuz‘ aus St. Peter in Rom vermittelt als Nachbildung des 16. Jahrhunderts nach einem spätkarolingischen Original eine gewisse Vorstellung von einem Werk jener Zeit“. Die anschließende Kritik konzentrierte sich auf das methodische Vorgehen Beutlers bei der Datierung von Stücken, die traditionell meist später angesetzt wurden, in vorottonische Zeit und das auf diese Weise gewonnene Bild karolingischer Monumentalskulptur. Breiter Raum wird der Widerlegung der Frühdatierung der Fragmente des Kruzifixes aus St-Pantaléon-les-Autun eingeräumt²⁶. Auch Hermann Fillitz veröffentlichte im Jahr 1966 eine Kritik zu Christian Beutler, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter*. Wiederum spielte das römische Kruzifix eine nur untergeordnete Rolle. Der Quellenwert der Kopie wurde jedoch positiv bewertet²⁷.

Nach dem Vorbild des 1550 (1551) gefertigten Kruzifixes aus Gips und Papier wurden im Jahr 1986 auf Veranlassung von Konrad Weidemann, Generaldirektor des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz, zwei Kopien aus Silber gegossen. Ein Exemplar wurde der *Fabbrica di S. Pietro* übergeben. Das zweite Stück verblieb in Mainz²⁸.

Der Anfertigung der Kopien ging eine Untersuchung der Renaissancekopie durch Weidemann voraus²⁹. Weidemann zufolge wurde das Kruzifix des Jahres 1550 (1551) im Abdruckverfahren hergestellt, was aus der restauratorischen Analyse des Stückes hervorgehe: „Durch den Nachweis dieser Methode wurden die Spekulationen der älteren Forschung, der das Stück freilich in Autopsie nicht zugänglich war, hinfällig, die Nachbildung des 16. Jahrhunderts sei eine in wesentlichen Teilen ‚freie Nachschöpfung‘, die ‚im Stil dieser Zeit‘ verändert sei“³⁰. Weidemann nennt

als Materialien der Kopie dünne, kreide- und leimgetränkte Leinwand, die *Fabbrica di S. Pietro* dagegen Gips und Papier³¹.

Ein Versuch Weidemanns zur ikonographischen und stilistischen Einordnung des Originals blieb weitgehend allgemein. Das ursprüngliche silberne Kruzifix wird als sowohl in der Tradition der byzantinischen Kunst des 7. Jahrhunderts als auch in der der spätantiken Kunst des 4. bis 5. Jahrhunderts stehend bezeichnet³². Vermutlich bezog sich Weidemann auf die byzantinischen Pektoralkreuze als frühe Beispiele für die Anbringung von Büsten an den Armen eines Kreuzes und auf die Kreuzigungsszene des Elfenbeinreliefs des British Museum sowie das Kreuzigungsrelief der Holztür der Kirche S. Sabina in Rom als Belege für das Auftreten der Darstellung des Gekreuzigten im Subligaculum in Italien bereits um 430. Die Aussage, aufgrund des Vorhandenseins dieser Elemente füge sich „das Werk gut in den Zusammenhang karolingischer Stilentwicklung im 9. Jahrhundert ein“, beruht auf der nach heutigem Kenntnisstand nicht haltbaren Konstruktion eines auf der Kleidung des Gekreuzigten in Perizoma oder Colobium beruhenden Gegensatzes zwischen westeuropäischen und byzantinischen Kruzifixdarstellungen³³.

Unklar bleibt die Bemerkung Weidemanns, das silberne Kruzifix sei in der Mitte des 9. Jahrhunderts als Geschenk Karls des Kahlen (840–877) für Papst Leo IV. nach St. Peter gelangt, was aus den „Inventarlisten“ hervorgehe. Weidemann bezog sich vermutlich auf den Liber Pontificalis, zumal er die ursprüngliche Aufstellung des Kruzifixes analog zu den Angaben zur bereits genannten Kreuzesstiftung Leos IV. als Aufhängung zwischen zwei Säulen im Hauptschiff rekonstruierte³⁴. Klaus Herbers, der die bei Duchesne hergestellte Verbindung zwischen dem von Leo IV. gestifteten Silberkruzifix für die Basilica Vaticana und dem Vorgängerkreuz des 1550 (1551) eingeschmolzenen Stückes mit Vorsicht behandelt, kritisierte die Darstellungsweise Weidemanns mit dem Hinweis darauf, daß eine Schenkung Karls des Kahlen an Leo IV. nicht durch zeitgenössische Quellen belegt und das ursprüngliche silberne Kruzifix aufgrund seines Materials auch nicht mit dem für das Jahr 877 in den *Annales Bertiniani* und den

Annales Vedastini genannten goldenen Stück identifizierbar ist³⁵.

Ausschlaggebend für eine Datierung in die Zeit Karls des Kahlen war für Weidemann das Relief am oberen Ende des senkrechten Balkens. Sowohl die „fränkische“ Tracht des ihm zufolge als Weltenrichter dargestellten Christus als auch die Verwendung der Attribute Kurzzepter und Weltkugel – beide werden von der historischen Forschung tatsächlich ausschließlich der Regierungszeit Karls des Kahlen zugeschrieben – wiesen auf die Mitte des 9. Jahrhunderts als Entstehungszeit des ursprünglichen silbernen Kruzifixes³⁶. Mißverständlich ist die Aussage Weidemanns, die Renaissancekopie habe dieses an seinem ursprünglichen Aufstellungsort in St. Peter ersetzt³⁷ – die Kopie ersetzte das Kruzifix erst nach dessen Verbringung in die Sakristei der Basilica Vaticana im frühen 16. Jahrhundert³⁸.

Dem Silberabguß des Jahres 1986 ist der Artikel von Cristina Gennaccari im Katalog zur Ausstellung *Carlo Magno a Roma* aus dem Jahr 2001 gewidmet. Gennaccari, die sich auf Grimaldi (1619 und 1621) und Cascioli (1925) bezieht, nennt als Entstehungszeit des ursprünglichen Kruzifixes das späte 8. Jahrhundert – seiner bei Grimaldi beschriebenen Rolle im Rahmen der Kaiserkrönung³⁹ entsprechend, müsse es zum Zeitpunkt der Krönung Karls des Großen bereits Teil der Ausstattung der Basilica Vaticana gewesen sein. Ausgehend von der Annahme der Abhängigkeit des Entstehungsortes des Kruzifixes von der Person seines Stifters wird eine Alternative zwischen einer Stiftung Karls des Großen als Produkt der Aachener Hofschule – „fuso da orafi di Aquisgrana (secondo la tradizione con l'argento sottratto agli Avari nel 795)“ – und einem von römischen Goldschmieden ausgeführten Auftrag Leos III. konstruiert, „che però risente del gusto tipico della rinascenza carolingia“⁴⁰. Das Material der originalen Kreuzbalken gibt Gennaccari ohne die Nennung von Quellen und abweichend von deren Beschreibung durch Rocca als Holz und Leder, bedeckt mit getriebener Silberfolie an⁴¹.

Die Aufstellung in der Sakristei ist Ausgangspunkt der von Tiberio Alfarano (1582) schriftlich fixierten Tradition, das Original der im späten 16. Jahrhundert in der Sakristei der Basilica Vaticana verwahrten Kopie habe sich ursprünglich beim Altar der Apostel Philippus und Jakobus im vom Eingang aus sechsten Interkolumnium der nördlichen Säulenreihe des Mittelschiffs befunden⁴². Auf die Angaben Alfaranos beruft sich Sible De Blaauw im Rahmen seiner Untersuchung von Architektur und Liturgie der drei Hauptbasiliken Roms, *Cultus et decor*. Als weitere Quellen werden die Beschreibung der Basilica Vaticana durch Grimaldi im Jahr 1619, die Beschreibung Panvinios (1560) und der Artikel Cascioli aus dem Jahr 1910 genannt⁴³. Unklar bleibt die Informationsbasis der Feststellung De Blaauws, neben der Figur des Gekreuzigten hätten auch die Reliefs an den Armen aus Silber bestanden. Die Beobachtung „Le caratteristiche della croce, particolarmente il fenomeno dei riquadri con scene alle estremità, ne permettono una datazione nel medioevo centrale“ entspricht den bereits von Rocca und Beutler geäußerten Zweifeln an der Zugehörigkeit der Kreuzbalken und der Darstellungen an deren Enden zum ursprünglichen Bestand des Kruzifixes⁴⁴.

Die traditionelle Annahme der Stiftung des im Jahr 1550 (1551) eingeschmolzenen Kruzifixes im späten 8. oder frühen 9. Jahrhundert, die bereits dem Wunsch Papst Julius' III. nach Anfertigung einer Kopie zugrundelag, erweist sich somit als der rote Faden, der alle Forschungen des 20. Jahrhunderts durchzieht. Dieser traditionellen Überlieferung steht zuallererst das Ergebnis der stilistischen Analyse der Renaissancekopie entgegen, die auf eine Entstehung des Originals im 12. Jahrhundert hindeutet und die Zweifel Francis Salets an den Datierungen in karolingische Zeit nachträglich rechtfertigt. Welche Möglichkeiten der Zuschreibung sich hieraus ergeben, wird Thema der nächsten Kapitel sein.

1.2. Unterschiedliche Zuschreibungen des als Renaissancekopie überlieferten Kruzifixes an Leo III. oder Leo IV.

1.2.1. Das silberne Kruzifix in den Beschreibungen der Basilica Vaticana aus dem 12. bis 19. Jahrhundert

Beide Forschungsmeinungen bezüglich der Person des Stifters des silbernen Monumentalkruzifixes – Leo III. oder Leo IV. – sind bereits in den Beschreibungen der Basilica Vaticana und deren Ausstattung aus dem 12. bis 19. Jahrhundert angelegt. Sie werden mit der Annahme des südlichen Querschiffs oder auch des Altars der Heiligen Philippus und Jakobus als ursprünglichem Aufstellungsort verknüpft.

Im *De sancta Maria de febre alias sacrario sancti Petri* überschriebenen dritten Kapitel seiner im Jahr 1560 erschienenen Beschreibung der Basilica Vaticana, *De rebus antiquis memorabilibus, et praestoria Basilicae Sancti Petri apostolorum principis libri septem*, nennt der römische Kirchenhistoriker Onofrio Panvinio (1530–1568) den Kruzifixaltar der Kapelle des hl. Johannes Chrysostomos in der als Sakristei dienenden, südlich außerhalb des Langhauses von Alt-St. Peter gelegenen Rotunde S. Andrea als früheren Aufstellungsort eines der Basilika von Karl dem Großen geschenkten und mittlerweile eingeschmolzenen Kruzifixes aus Silber – „*in quo aliquando fuit Crucifixus argenteus a Carolo Magno basilicae vaticanae donatus, quo in pios usus converso*“⁴⁵.

Auf Panvinio berief sich der Theologe und Historiker Angelo Rocca (1545–1620), der dem Kruzifix im Rahmen seiner Abhandlung *De particula ex pretioso et vivifico ligno sacratissimae crucis Salvatoris Iesu Christi* (1609) die erste detaillierte Beschreibung widmete⁴⁶. Rocca gab die Größe der Christusfigur mit 7 *palmi*, Höhe und Breite des Kreuzes mit 13 bzw. 11 *palmi* an⁴⁷. Auf diese Weise ergeben sich für das Kruzifix folgende Maße: Höhe des Corpus 156,38 cm, Maße der Kreuzbalken 290,42 mal 245,74 cm⁴⁸. Damit weichen die Höhe des Corpus und die Länge des horizontalen Kreuzbalkens deutlich von den Maßen der silbernen Kopie aus dem Jahr 1986 ab, die bei Gennaccari ge-

nannt werden: Höhe der Christusfigur 165 cm, Maße der Kreuzbalken 290 mal 162 cm (in Übereinstimmung mit den 1910 von Cascioli veröffentlichten Maßen der Renaissancekopie)⁴⁹. Die bei Duchesne angegebene Höhe des Corpus von 154 cm⁵⁰ entspricht dagegen umgerechnet annähernd der Höhenangabe Roccas. Beides spricht dafür, daß die Renaissancekopie im Verhältnis zum Original nicht maßstabsgetreu ausgeführt wurde und gegen die Herstellung der Kopie im Abdruckverfahren.

Im Gegensatz zur aus Silber gefertigten Christusfigur wird bei Rocca als Material der Kreuzbalken sowie der Reliefs an deren Enden Holz genannt. Seinen Verzicht auf eine genauere Behandlung der Reliefs begründet Rocca explizit mit diesem Materialunterschied: „*Super Crucem ligneam sacra Christi Domini exstat Imago ...: Ad Crucis dextram Beata Maria semper Virgo ...; Ad sinistram verò Sanctus Ioannes Euangelista representa[n]tur: Infra Crucem Sanctus Petrus, & Sanctus Paulus conspiciuntur. Omnes autem Imagines, hisce in locis ligno incisae representantur; Idcirco eas hoc loco appone[n]das no[n] censuimus*“⁵¹. Entsprechend zeigt ein Stich, der die Beschreibung Roccas ergänzt, allein das Corpus des Gekreuzigten vor den leeren Kreuzbalken. Aus welcher Quelle Rocca, der sich erst seit 1579 als Ordenssekretär der Augustinereremiten dauerhaft in Rom aufhielt⁵², der Zustand der Kreuzbalken in der Zeit vor 1551 bekannt war, bleibt dabei unklar. Allerdings verwies Rocca bereits bezüglich des Einschmelzens im Jahr 1550 (1551) neben den Auftragsbüchern der Sakristei auf die Berichte von Zeitzeugen⁵³. Aus diesem Grund stellt sich die Frage, ob sich in der Beschreibung Roccas die beiden Zustände vor und nach dem Einschmelzen des originalen Kruzifixes vermischen und er sich, was die Kreuzbalken betrifft, auf das bis heute erhaltene Holzkreuz mit Stuckreliefs an den Balkenenden bezieht. In diesem Fall müßte ihm der gleiche Fehler unterstellt werden wie Panvinio, der die gesamte Stuckkopie als aus Holz gefertigt bezeichnet⁵⁴. Mehr spricht für die Variante, daß die Kreuzbalken bereits zum Zeitpunkt des Einschmelzens nicht mehr, wie von De Blauw und Gennaccari angenommen⁵⁵, silberverkleidet waren. Dies würde auch erklären, weshalb Rocca mit Bezug auf das Jahr 1551 lediglich das silberne Bild des Gekreuzigten, also die Christusfigur, als „*in usus pios ... conversa*“ nennt⁵⁶.

Wie Panvinio sah Rocca in dem ursprünglichen silbernen Kruzifix eine Stiftung Karls des Großen anlässlich dessen Krönung zum römischen Kaiser durch Papst Leo III. Als Krönungsdatum nennt Rocca, vermutlich in Verwechslung mit der Krönung Ludwigs des Frommen im Jahr 814, das Datum 815: „*Karolus Magnus Imperator Augustus à Leone III. Romae circa Annum Domini DCCC.XV. coronatus, Basilicae Sancti Petri dono dedit inter alia Crucifixum ex argento fabrefactum ...*“⁵⁷.

Fol. 110 v der *Instrumenta autentica* von Giacomo Grimaldi (1619) zeigt eine freie Wiedergabe der Renaissancekopie⁵⁸. Das seitlich ausgestellte rechte Bein des Gekreuzigten und auch die Darstellung des Lententuchs ohne Querzüge unterscheiden sich klar von dem im Jahr 1550 (1151) aus Gips und Papier gefertigten Kruzifix. Das Gewand der Figur am oberen Ende des senkrechten Kreuzbalkens wird ohne Steinbesatz wiedergegeben, dagegen ein über die rechte Schulter der Figur geschlagener Mantel ergänzt. Der Stich trägt den Untertitel: „*Imago Sanctissimi Crucifixi Quatuor Clavis a Leone III, ex argento olim fabrefacta; eius exemplum nunc cernitur in sacrario Vaticano*“⁵⁹. Im Gegensatz hierzu wird im begleitenden Text festgestellt, den Angaben Panvinius zufolge handle es sich um eine Stiftung Karls des Großen zur Zeit des Pontifikats Leos III. Die Maße von Corpus und Kreuzbalken entsprechen den Angaben Roccas. Wieder wird nur die Figur des Gekreuzigten als aus Silber gefertigt beschrieben und als Material der Kreuzbalken Holz genannt. Die Identifikation der Figuren an den Balkenden stimmt mit der Roccas überein⁶⁰.

Grimaldi nennt das südliche Querschiff als ursprünglichen Aufstellungsort des silbernen Kruzifixes. Bei der Zeremonie der Kaiserkrönung diente das Kruzifix den Sängern der Lauden als räumlicher Orientierungspunkt, nach dem sie sich bei ihrer Aufstellung richteten: „*In coronatione imperatoris scrinariii cantabant laudes imperatori ante dictum crucifixum in dextro pectorale seu brachio veteris basilicae*“⁶¹. Tatsächlich ist „*ante crucifixum argenteum*“ in den liturgischen Texten zur Kaiserkrönung und auch im Kontext der Papstweihe ein feststehender topographischer Begriff⁶². Die Position des Chores auf der Südseite des Altarpodiums⁶³ während der Lauden, die auf die Krönungshandlung folgten, wird in den Krönungsordi-

nes als „*inter crucem et altare*“⁶⁴ oder auch „*ad pectorale dextrum ante crucifixum argenteum*“⁶⁵ beschrieben. De Blaauw interpretierte die Angabe „*inter crucem et altare*“ als „*parallelamente alla rampe di ascensa al podio*“⁶⁶.

Bei der Papstweihe beschreiben das römische Pontifikale des 13. Jahrhunderts sowie das Zeremoniale von Jacopo Stefaneschi (1300–1340) den Standort des Priors der Kardinaldiakone, der den Chor leitete, als „*ante crucifixum argenteum*“. Gemeint war wiederum der südliche Rand des Altarpodiums, der Prior befand sich in einer Reihe aus Subdiakonen und Diakonen auf der rechten Seite des Hauptaltars⁶⁷.

Grimaldi bezog sich auf die *Libri mandatorum sacristiae*, also die gleichen Auftragsbücher der Sakristei, auf die auch Rocca zurückgriff, und das *Pontificale manuscripto Sancti Petri no. 10*⁶⁸. Er erwähnt das silberne Kruzifix ein weiteres Mal im *Liber de sacrosanto sudario Veronice Salvatoris nostri Jesu Christi ac lancea quae latus ejus aperuit in Vaticana basilica maxima veneratione asservatis* aus dem Jahr 1621 (fol. 177v)⁶⁹. Wie Eugène Müntz als Herausgeber des Textes festhält, basiert auch diese Beschreibung Grimaldis auf den Angaben Roccas aus dem Jahr 1609⁷⁰. Erneut zeigt sich Grimaldi in der Stifterfrage unentschlossen: „*exemplum sanctissimi crucifixi ... a Leone papa tertio Vaticanae basilicae donati, vel a Carolo Magno dicti Leonis tempore, ut inquit Panvinus ...*“⁷¹. Die Aufstellung des Kruzifixes in der Peterskirche und seine Rolle bei der Kaiserkrönung werden präzisiert: „*Hic sanctissimus argenteus crucifixus in veteri Vaticana basilica erat in pectorale seu brachio dextro; loco motus sub Julio 2° in demolitione basilicae in sacrario et sacello ss. Servatii et Lamberti episcoporum, nunc vero S. Joannis Chrysostomi, repositus fuit; ... Ante ipsum crucifixum in dicto pectorale prior subdiaconorum cum subdiaconis romanae Curiae (ut notat antiquum pontificale romanum in pergamento manuscriptum dictae basilicae) et cum cappellanis aulae imperatoris ad pectorale dextrum laudem imperatori in coronatione alta voce cantabant hoc modo ‚exaudi Christe‘ scrinariii vero cum capitiiis sericis induti, ante pectorale consistentes in Choro respondebant, ‚domino Karolo invictissimo Romanorum imperatori et semper Augusto salus et victoria‘ etc.*“. Auch der genaue Aufstellungsort wird beschrieben: „*Hic locus secundum plantam basilicae erat in capite columnarum n°38, 52 etc.*“⁷².

Die Darstellung Grimaldis fand positive Resonanz. So identifizierte auch Giovanni Vignoli, Herausgeber des Liber Pontificalis des Jahres 1752, das während des Pontifikats Julius' III. eingeschmolzene silberne Kruzifix mit dem bei Grimaldi genannten Stück und übernahm dessen These von der Stiftung durch Karl den Großen: „*De hoc Crucifixo intelligi potest quod Grimaldus scribit in direptione urbis ad annum 1527: Basilica Sancti Petri diripitur & c. Crucifixum ad hominis staturam sub Carolo Magno donatum a Leone III. ex argento ob nigredinem (sacrilegi direptores) non cognoverunt: inde in usus sacrorum (sub Iulio III anno 1551) ad nova candelabra & duas Apostolorum statuas faciendas conversunt, relicto schemate, imagineque priori simili ex mixtura in sacrario ad hunc diem*“⁷³.

Ein Wandel der traditionellen Auffassung der Stiftung des Kruzifixes durch Leo III. oder Karl den Großen trat erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Noch Giovanni Severano (1562–1640) ging wie bereits Panvinio, Rocca und Grimaldi davon aus, das ursprüngliche silberne Kruzifix sei von Papst Leo III. gestiftet worden. Als Quelle nannte er die Leo-Vita des Liber Pontificalis: „*fra gl'altri donò un Crocifisso grande d'argento; il quale si conservò infin' all' anno 1551*“⁷⁴.

Einen auf den ersten Blick völlig neuen Ansatz vertrat dagegen Filippo Maria Mignanti, Verfasser der *Istoria della sacrosanta patriarcale basilica Vaticana* (1867). Mignanti erkannte in dem 1550 (1551) eingeschmolzenen Kruzifix ein angeblich von Papst Leo IV. für den Altar der Apostel Philippus und Jakobus im nördlichen Langhaus von St. Peter gestiftetes Silberkreuz. Leo IV. habe den Altar im vom Eingang aus sechsten Interkolumnium mit reichen Schenkungen bedacht, darunter ein 200 Pfund schweres, 7 *palmi* hohes und 2 *palmi* breites silbernes Kruzifix, Pendant eines ebenfalls von Leo IV. für den gegenüberliegenden Altar der Heiligen Simon und Judas gestifteten Silberkruzifixes⁷⁵. Das Kruzifix des Philippus-und-Jakobus-Altars sei schließlich in die Sakristei verbracht und dort auf dem Altar der Kapelle des hl. Johannes Chrysostomos aufgestellt worden⁷⁶. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, daß Mignanti, der keine Quelle nennt, letztlich, vielleicht nicht auf direktem Wege, auf die beiden Versionen der Beschreibung der Basilica Vaticana aus dem späten 12. Jahrhundert zurückgreift: auf die Papst Alexander III. (1159–1181) gewid-

mete *Descriptio* des Kanonikers Pietro Mallio, die auch in der nach März 1192 erfolgten Bearbeitung eines weiteren Kanonikers namens Romanus vorliegt⁷⁷.

In einer überblickartigen Passage beschreiben sowohl Mallio als auch Romano drei Kreuzesstiftungen Leos IV. für St. Peter. Sie nennen ein 200 Pfund schweres goldenes Kreuz für den Simon-und-Judas-Altar, ein ebenfalls 200 Pfund schweres Silberkreuz für den diesem gegenüberliegenden Altar der Apostel Philippus und Jakobus und ein goldenes Gemmenkreuz auf der rechten Seite des Hauptaltars. Das Gewicht dieses Kreuzes geben beide mit 1000 Pfund an: „... *crucem quoque de auro purissimo ex diversis gemmis, [h]iacinthis scilicet et albis et smaragdus ornatam, mirae magnitudinis, et posuit eam iuxta venerabile altariae beati Petri parte dextera, pensantem mille libras auri optimi, et permansit ibi usque ad tempore nostra ...; nec non et crucem auream magnam ad altare sanctorum apostolorum Symeonis et Iudae, pensantem .CC. libras. Ab alia parte ecclesiae, ad altare videlicet sanctorum apostolorum Philippi et Iacobi, magnam crucem de argento, pensantem .CC. libras*“⁷⁸.

Im einzelnen bestehen zwischen den Beschreibungen Mallios und Romanos nicht unwesentliche Differenzen. So bezeichnet Mallio den Altar der Apostel Jakobus und Philippus als „*in atrio vero ecclesiae ad crucem*“⁷⁹. Romano übernimmt diesen Terminus, um die Lage des Simon-und-Judas-Altars zu erläutern, der bei Mallio überhaupt nicht vorkommt⁸⁰. Zudem ergänzt er die Notiz Mallios über den Philippus-und-Jakobus-Altar um die Nennung des von Leo IV. gestifteten Großkreuzes, das er nun aber als aus Gold gefertigt bezeichnet⁸¹. Daß Romano auf die Erwähnung des goldenen Kruzifixes des Altars der Apostel Simon und Judas verzichtet, ist möglicherweise ein Hinweis darauf, daß das Stück zum Zeitpunkt seiner Redaktion des von Mallio geschriebenen Textes bereits nicht mehr existierte.

Die Angaben des Kanonikers Maffeo Vegio zu den Stiftungen Leos IV. – *De rebus antiquis memorabilibus basilicae S. Petri Romae* (nach 1455) – stimmen mit denen Mallios und Romanos überein: „*Nec satis haec, crucem quoque magnam auream fecit quam posuit ad altare sanctorum apostolorum Simonis et Iudae, ducentarum librarum; e regione etiam ad altare sanctorum Philippi et Iacobi aliam magnam*

*cruce[m] argenteam, ponderis itidem ducentarum librarum*⁶². De Blaauw wertet die Nachricht von der Stiftung der beiden 200 Pfund schweren Kruzifixe bei Mallio und Romano als freie Interpretation des Textes des Liber Pontificalis und setzt somit einen Bezug auf die beiden dort genannten Stiftungen silberner Kruzifixe durch Leo IV. voraus, der in der Quelle in dieser Eindeutigkeit nicht gegeben ist⁶³. Dagegen geht die Nachricht von der Stiftung eines goldenen Kreuzes, aufgestellt seitlich des Hauptaltars, tatsächlich auf die Leo-Vita des Liber Pontificalis zurück: „*Obtulit tamen in ecclesia beati Petri apostoli cruce[m] ex auro purissimo ex diversis gemmis, iacintinis, albis, exmaragdis, mirae magnitudinis ornata, quae stat parte dextra iuxta altare maiore; in qua etiam noviter renovavit virga et deargentavit eam, in qua predicta cruce continetur, pens. lib. argenti XI et semis, legente de nomine domni Leoni quarti papae*“⁶⁴.

Das entscheidende Bindeglied zwischen dem Ansatz Mignantis und der *Descriptio* des 12. Jahrhunderts ist die Beschreibung der Basilica Vaticana durch Tiberio Alfarano (gest. 1596, seit 1567 Benefiziat der Basilica Vaticana). In dem 1582 vollendeten Text Alfaranos, *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, wird erstmals die Verbindung zwischen dem Silberkreuz des Altars der Apostel Philippus und Jakobus und dem 1550 (1551) eingeschmolzenen silbernen Kruzifix hergestellt. Alfarano bemerkt, in der Kapelle der Hl. Lambertus und Servatius, also am späteren Aufstellungsort der Renaissancekopie, habe sich das große silberne Kreuz von 200 Pfund Gewicht befunden, von dem es heiÙe, es sei ursprünglich beim Altar der Apostel Philippus und Jakobus im Mittelschiff der Basilika aufgestellt gewesen. Alfarano erwähnt die mutmaßliche Stiftung des Kruzifixes des Philippus-und-Jakobus-Altars durch Leo IV. nicht und gibt die Annahme der Herkunft des Kruzifixes der Lambertus-und-Servatius-Kapelle von diesem Altar distanziert, als Vermutung anderer wieder: „*Fuit etiam in hoc sacello magna crux argentea ducentarum librarum pondo, quae aliquando ad Altare sanctorum Philippi et Jacobi in mediana Basilicae navi stetisse putatur*“⁶⁵. Die Reserviertheit des Autors mag ihre Ursache in der zeitlichen Distanz zum Geschehen haben. Zur Zeit der Beschreibung Alfaranos existierte der Philippus-und-Jakobus-Altar im

Mittelschiff bereits nicht mehr⁶⁶ und der Altar der Apostel Simon und Judas befand sich im Zustand seiner Umwandlung in ein Renaissance-Oratorium (1542 bis 1548)⁶⁷. An die Stelle der Kruzifixstiftung Leos IV. war längst ein traditionell Pietro Cavallini zugeschriebenes hölzernes Kruzifix getreten und seinerseits zum *Altare del Crocifisso* vor der 1538 errichteten Trennwand zwischen Alt- und Neu-St. Peter verbracht worden⁶⁸.

Die Zeit war also buchstäblich über die Kruzifixstiftungen des Mittelalters hinweggegangen. Auf diese Weise mag sich erklären, daß sich während des 12. bis 19. Jahrhunderts in den Beschreibungen der Basilica Vaticana zwei unterschiedliche Meinungen über die Zuschreibung der Stiftung des schließlich auf Anordnung Papst Julius' III. eingeschmolzenen Kruzifixes gegenüberstanden, die sich nicht miteinander in Einklang bringen lassen.

Auf dieser Basis ist mithin keine Klärung der Frage nach der Entstehungszeit des ursprünglichen silbernen Kruzifixes zu erwarten. Die einzelnen Positionen lassen sich wie folgt zusammenfassen: Onofrio Panvinio (1560), Angelo Rocca (1609), Giacomo Grimaldi (1619 und 1621) und Giovanni Severano (1630) bezeichneten das Kruzifix als Stiftung Leos III. oder als Stiftung Karls des GroÙen zur Zeit Leos III. (795–816). Grimaldi nannte als Aufstellungsort das südliche Querschiff. Für eine Stiftung durch Leo IV. (847–855) sprach sich Filippo Maria Mignanti (1867) aus. Dessen Sichtweise ging vermutlich auf die erstmals von Tiberio Alfarano (1582) auf hypothetische Weise hergestellte Verbindung zwischen der in der Sakristei befindlichen Renaissancekopie und dem silbernen Kruzifix des Altars der Apostel Philippus und Jakobus zurück, das zur Zeit der Abfassung der „*Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*“ in der als Sakristei fungierenden Rotunde S. Andrea verwahrt wurde. Eine Kreuzesstiftung Leos IV. für den Philippus-und-Jakobus-Altar wurde erstmals im späten 12. Jahrhundert von den Kanonikern Pietro Mallio und Romano Diacono beschrieben, später von Maffeo Vegio.

Im folgenden Kapitel soll nun untersucht werden, inwieweit die Berichte der Geschichtsschreiber des hohen Mittelalters, der Renaissance und schließlich der Neuzeit mit den Aussagen des Liber Pontificalis und der weltli-