

HERKUNFT UND ERWERBUNG

Das Germanische Nationalmuseum erwarb am 1. Mai 1873 von der Kirchenverwaltung St. Maria im Kapitol zu Köln ein *kolossales Triumphkreuz*¹, das heute in der dem Museum zugehörigen Kartäuserkirche ausgestellt ist (Abb. 1). So unzweifelhaft seine Herkunft aus St. Maria im Kapitol auch ist, so unsicher bleibt die Vermutung, daß es sich um das ehemalige Triumphkreuz dieser Kirche handelt, wie eine alte Notiz will². Auf der ins Jahr 1833 sicher zu datierenden Ansicht des Innenraums, die Boisserée³ bietet, wird keine Triumphbogengruppe gezeigt, doch ist der Charakter der Zeichnung so eindeutig durch die Wiedergabe des Architektonischen bestimmt, daß der Verdacht aufkommt, die Gruppe sei einfach unterschlagen worden. Dies ist um so wahrscheinlicher, als auch in der Beschreibung der Kirche⁴ die Betonung auf die bauliche Analyse, die architektonischen *Vorbilder* und die *Nachfolge* gelegt wird. Eine rein sachliche Erwähnung erfahren nur die berühmten Türflügel aus Holz, die Boisserée zu den frühen deutschen Bronzetüren gesellt; an der Grabplatte der Plectrudis interessiert ihn mehr das Historisch-Genalogische als das Künstlerische.

Wenn wir an der Auffassung festhalten, es handle sich um den alten Kruzifixus des Triumphbogens, so nicht infolge der erwähnten alten Katalognotiz, sondern wegen der Größe und besonderen technischen Ausführung⁵ des Bildwerkes. Das Kreuz kam vermutlich durch die Vermittlung A. v. Essenweins, in den Jahren 1866—92 Direktor des Germanischen Nationalmuseums, nach Nürnberg. Schon vor Antritt dieses Amtes war Essenwein durch Veröffentlichungen zur mittelalterlichen Baukunst⁶ hervorgetreten, und 1864 hatte er eine ausführliche Schrift über „Die innere Ausschmückung der Kirche Groß-St. Martin in Köln“⁷ verfaßt. In den Jahren 1868—71 wirkte er bei der malerischen Ausschmückung der Kirche St. Maria im Kapitol mit. Die Anlage des Mosaikbodens 1875—80 geht auf seinen Entwurf zurück. Nicht zuletzt war er auch 1878—82 am Entwurf des neuen Hochaltars beteiligt⁸. Für die Jahre 1868—82 verband er kontinuierlich das Amt des Direktors am Germanischen Nationalmuseum mit den Aufgaben als Umgestalter der Kapitolskirche.

Über die Tätigkeit für diese Kirche hat Essenwein leider nicht — wie für Groß-St. Martin — Bericht erstattet, doch verkündet die erwähnte Schrift in so grundsätzlicher Weise seine Ansichten zu Fragen der *inneren Ausschmückung*, daß diese Stelle auch für St. Maria im Kapitol Gültigkeit hat. Darin heißt es⁹: „So wird der Verfasser allen den Künstlern, . . . welche die Bildwerke schnitzen, . . . die Aufgabe stellen, sich so streng, als überhaupt ihr *Können* reicht, an die Vorbilder der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu halten.“

In demselben Jahr 1873, in dem der hier vorgestellte Kruzifixus im Zugangsregister des Museums erscheint, wird ein dem Wechselburger nachgebildetes Triumphkreuz in der Kölner Kirche aufgestellt¹⁰. Es ist also sehr wahrscheinlich, daß im Zuge der *inneren Ausschmückung* der alte Kruzifixus des Triumphbogens¹¹ durch einen neuen ersetzt wurde, der den Anschauungen Essenweins von Vorbildhaftigkeit mehr entsprach als der alte, den er wohl als unzulänglich aus der Kapitolskirche verbannte. Daß er ins Germanische Nationalmuseum gelangt ist, mag vor allem mit der Absicht Essenweins zusammenhängen, das Germanische Nationalmuseum aus einem Repertorium in eine Sammlung umzuwandeln.

FORMBESCHREIBUNG

Mit weit ausgebreiteten, aber ungleich hohen Armen — Finger mit Daumen¹² nach außen gestreckt — hängt Christus am Kreuz. Die Füße sind übereinandergelegt¹³ und mit einem¹⁴ Nagel am Kreuzesbalken befestigt. Der untere Fuß liegt fast mit seiner ganzen Fläche auf dem Kreuz. Er vermag die Last des hängenden Körpers nicht zu tragen; die Knie geben nach und der Leib knickt zur Seite um. Dieses Umknicken in den Knien hat aber kein Durchhängen des Körpers zur Folge; der Kruzifixus *schwankt* gleichsam zwischen Stehen und Hängen. Er will sich auf den Nagel in seinen Füßen stützen, wozu ihm aber die Kraft fehlt. Es ist zwischen Hängen und Stehen eine *Krisis* erreicht.

In einem offenkundigen Gegensatz zum gesamten Körper verhält sich der Kopf der Figur¹⁵ (Abb. 2), der im Vergleich mit den übrigen Gliedmaßen zu klein¹⁶, vor allem aber feiner durchgebildet ist¹⁷.

Das schmale nach dem Kinn zugespitzte Gesicht ist von den langen in Wellen auf die Schultern fallenden Haaren und dem Bart gerahmt. Einige seiner kurzen Haarsträhnen und der Bart auf der Oberlippe laufen in schneckenförmigen Endigungen aus; zwei kleine eingerollte Haarlocken kommen unter der schmucklosen Krone hervor und legen sich mitten auf die Stirn. Augen und Mund sind geschlossen, das Gesicht von Blut überströmt. Ein stiller, verhaltener Zug liegt über dem Antlitz, weit entfernt von allem schreienden Pathos, von der Überbetonung des Leidens und Sterbens. Leiden und Ertragen dieses Leidens sind zwar ausgewogen dargestellt worden, aber das Tragische eben dieses Leidens bleibt bewußt.

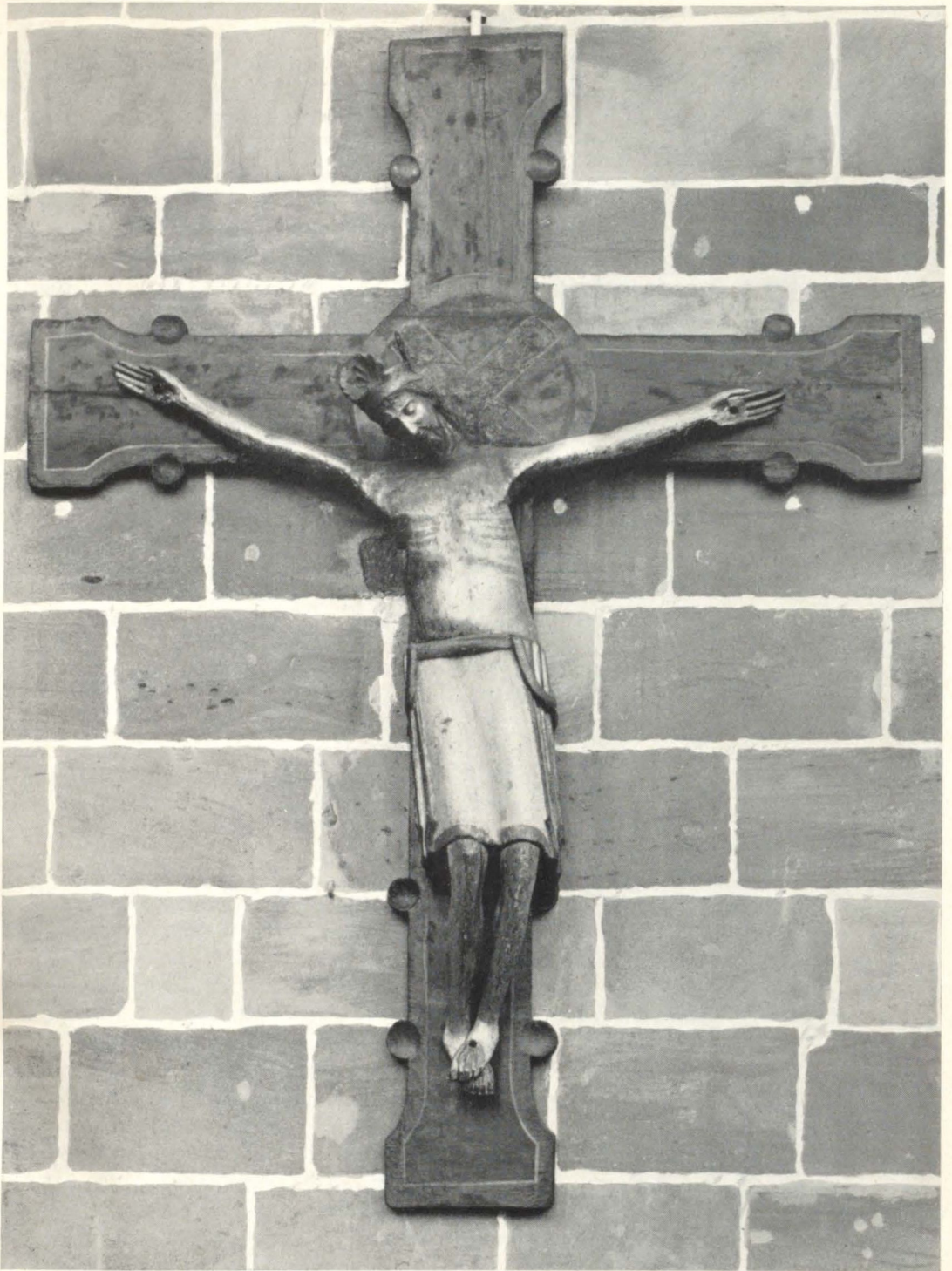
Eine solche Verlebendigung indessen ist auf den Kopf beschränkt. Das bedeutet, daß zwischen diesem und dem übrigen Körper sowohl ein qualitativer als auch stilistischer Bruch besteht. Wenn es sich hierbei aber nicht nur um eine Arbeitsteilung von Meister und Gehilfen handelt (was als Möglichkeit zwar erwähnt werden soll, aber wohl unwahrscheinlich ist), dann müssen die technischen Befunde bei der Beantwortung der offenkundigen Fragen weiterhelfen können.

TECHNISCHE BESCHREIBUNG

Die Rückseite des Korpus ist durch zwei dünne Bretter bis auf einen handbreiten Spalt geschlossen. Sie sind auf der Schulter bzw. am unteren Abschluß des Lendentuches befestigt. Nach deren Entfernung (Abb. 3) zeigte sich der fast ganz ausgehöhlte Korpus: es wurde an den Seiten eine nur wenige Zentimeter starke Holzschicht stehengelassen. Diese ist nur am Beinansatz dicker und entspricht dort dem Durchmesser der Oberschenkel. Diese sind zusammen mit dem Körper aus einem Stück geschnitzt. Die Arme wurden, der Gewohnheit entsprechend, an den Schultern eingefügt und verzapft. Zur weiteren Verstärkung wurden an dieser Stelle auf der Rückseite des Körpers in späterer Zeit Eisenbänder mit handgeschmiedeten Nägeln angebracht. Zwischen Schulter und rechten Arm schiebt sich ein in seiner Breite gleichbleibender Holzkeil. Dieser gehört zum alten Bestand und bedingt nicht die unterschiedliche Höhe der Arme¹⁸. Der untere Abschluß des Lendentuches ist nicht so gearbeitet, daß nach innen hin Faltenstauungen sichtbar wären, sondern kastenförmig durch ein einfaches, etwa drei Zentimeter starkes Brett geschlossen. Dadurch entstand der Eindruck der *plumpen Unförmigkeit*¹⁹. Da dieses Brett von der Leinwand, auf der die farbige Fassung des Lendentuches aufsitzt, ganz überzogen wird, besteht kein Anlaß, an der Ursprünglichkeit dieses Zustandes zu zweifeln. Das Brett, das im Innern des Korpus von einer jüngeren Restauration her mit einer zementartigen Masse überdeckt war, paßt sich in seinem Verlauf der Höhlung des Korpus wie dem Ansatz der Beine an.

Der Kopf weist kaum Beschädigungen auf; an der Krone fehlen nur die linke und die hintere Palmette. Die Nackenpartie sowie die unteren Enden der Haare sind überschnitzt.

Kopf und Korpus haben große Teile ihrer alten Farbigkeit behalten. Die helle Gesichtsfarbe geht ins Grünliche; Haare und Bart sind dunkelbraun, die Krone ist matt vergoldet. Das Inkarnat des Korpus ist bleich. Der reinweiße Lendenschurz²⁰ zeigt an den



1 Köln, um 1160/70: Triumphkreuz. Nürnberg, German. Nationalmuseum



2 Köln, um 1230: Kopf des Triumphkreuzes von
Abb. 1

Säumen und den seitlichen Falten erneuerte Ölvergoldung, an seiner Unterseite Reste von Rot. Der ganze Körper ist wie der Kopf von Blutspuren bedeckt, teils stilisiert, teils naturalistisch: Umgestaltungen einer späteren Zeit.

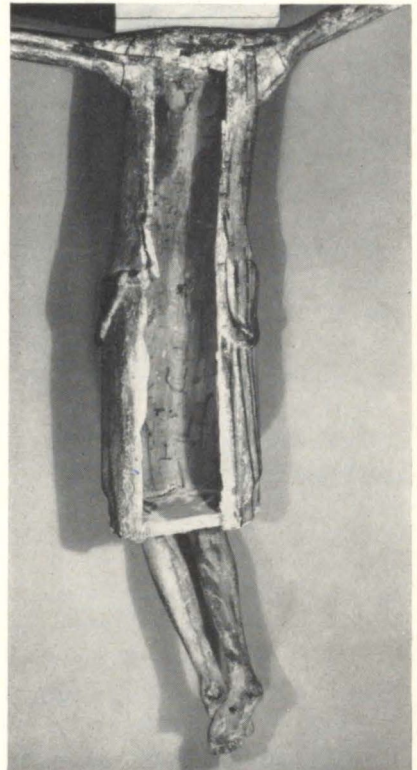
Der qualitative Unterschied zwischen Kopf und Korpus hatte vermuten lassen, daß es sich um mehr als nur eine Arbeitsteilung zwischen zwei Bildhauern handelt. Die Vermutung wird durch die Art, wie der Kopf dem Korpus aufsitzt, weiter erhärtet. Durch einen handgeschmiedeten gotischen Nagel im Hinterkopf werden Haupt und Rumpf zusammengehalten. Bei der Entfernung des Nagels und der Abnahme des Kopfes zeigte sich, daß die Unterseite des letzteren *abgesägt*, der Halsansatz des Korpus dagegen *glatt abgeschlagen* worden war. Dieser Unterschied ist so zu erklären: der ehemalige Kopf des Kruzifixes wurde *entfernt* und der Halsansatz dabei glattgehauen, während der jetzige Kopf mit der für die Anbringung erforderlichen Schräge auf der Werkbank *passend* gearbeitet worden ist. Die Beschädigungen des Kopfes am Haarschopf sind bei der Anpassung desselben auf den Korpus entstanden. Die Möglichkeit, es handle sich um den Kopf eines anderen Kruzifixes, also um eine Übertragung von einem Korpus auf den anderen, darf als unwahrscheinlich abgetan werden, da in einem solchen Fall vorauszusetzen wäre, daß gleichzeitig und zufällig der Kopf des einen und der Korpus des anderen Kruzifixes zerstört worden wären.

Die Beschreibung des technischen Befundes hat erwiesen, daß Kopf und Korpus nicht ursprünglich zusammengehört haben, sondern daß ein jüngerer Kopf einem älteren Korpus aufgesetzt worden ist. Wie groß die zeitliche Differenz beider Werke ist, soll im Folgenden untersucht werden.

Als monumentales Bildwerk aus Holz ist der Kruzifixus während des ganzen Mittelalters ein in Deutschland bevorzugter Andachtsgegenstand. Trotz des dezimierten Bestandes und — gemessen an der französischen Leistung des 12. Jahrhunderts — der geringeren Fruchtbarkeit in der skulpturalen Bereicherung des Kirchengebäudes, hat Deutschland eine lückenlose Reihe von Kruzifixen monumentalen Formats aufzuweisen, der das westliche Nachbarland nichts Entsprechendes an die Seite zu stellen vermag. Das berühmte Anfangsglied der Kette bildet das Gerokreuz von 970 im Kölner Dom. Die weniger zielstrebige Kunstentwicklung in Deutschland äußert sich aber zuweilen in der Uneinheitlichkeit der Stilmerkmale, die es lange erschwerte, sichere Anhaltspunkte für eine überzeugende zeitliche Ordnung des Bestandes zu finden.

Seit R. Hamann das bis dahin als Schöpfung des späteren 12. Jahrhunderts geltende Gerokreuz in schlüssiger Beweisführung vor die Jahrtausendwende setzte, riß die Kette der sensationellen (und meist zutreffenden) Rückdatierungen, vornehmlich aus dem 13. ins 12. und 11. Jahrhundert, nicht mehr ab.

Was die Bestände des 12. Jahrhunderts in der Sammlung anbelangt, welcher das Kapitolskreuz zugehört, so erfuhren diese durch den ersten, zu Frühdatierungen neigenden Katalogbearbeiter von 1890²¹ meist eine richtigere zeitliche Einordnung als bei seinem kritischen, nachfolgenden Kollegen von 1910²², der späte Jahreszahlen liebte. Im Falle des Kapitolskreuzes haben allerdings beide gleicherweise nach den von ihnen bevorzugten Richtungen danebengegriffen. Der sonst für frühe Datierungen Eingestellte faßte allzukühn das 11. Jahrhundert und der andere zaghaft die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts ins Auge. Bei dem späten Ansatz ist man bis heute geblieben. Die jüngste Erwähnung in größerem Zusammenhang²³, die 1953 erfolgte, versucht die Entstehung für 1220 zu begründen, ausgehend von der stilistischen Beschaffenheit des Kopfes.



3 Rückseite des Korpus von Abb. 1

Nachdem unsere eingehende Darstellung des Befundes ergeben hat, daß der jetzige Kopf eine spätere Ergänzung ist, sind für eine genaue Bestimmung beider Teile Kopf und Körper getrennt zu behandeln. Sie stören sich sozusagen gegenseitig und trüben unseren Blick durch das falsche Gesamtbild, das sie bieten.

Der Drei-Nagel-Kruzifixus tritt (nach Wirth) erstmalig 1149 am Bronzetaufbecken aus Tirlémont-Thienen (Abb. 4) auf (heute Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brüssel)²⁴. Hier verrät die unmittelbar aus dem Viernageltyp entwickelte Beinstellung, wie unsicher man noch in der anatomischen Bewältigung des neuen Motives ist. Dessen Aufkommen hat übrigens keine literarische, sondern eine liturgische Quelle²⁵ im Zusammenhang mit der Darstellung der *arma Christi*, wo unter den Trägern der Leidenswerkzeuge regelmäßig ein Engel erscheint, der drei (statt vier) Nägel präsentiert. Der magische Zwang der Dreizahl bei jeglichem Ritual scheint auch eine Rolle mitgespielt zu haben.

Allen Drei-Nagel-Kruzifixen bis 1200 ist anzumerken, welche Schwierigkeiten die Verwandlung in den neuen Typ bereitet, der zu seiner Verwirklichung ein Verlagern der körperlichen Gewichte und Verändern der Gliederfunktionen voraussetzt, was man anfangs nicht überzeugend zu leisten imstande war. Praktisch ließ man zunächst alles beim alten und drehte nur die Füße in den Gelenken nach innen, wobei man sie gleichzeitig übereinanderlegte. Die *klassischen* Beispiele um 1220 (etwa Wechselburg) zeigen statt der vorher parallelen nun richtig übereinandergekreuzte Beine, was der Ausgangspunkt für die Tendenz der Folgezeit ist, das an sich natürliche Bewegungsmotiv durch künstliche Verdrehungen, zuweilen des ganzen Körpers, bis zum Manierierten zu übersteigern.

Der Kruzifixus aus St. Maria im Kapitol²⁶ zeigt in dieser Beziehung noch die Befangenheit der Anfangszeit, der *ersten Generation* und nicht der zweiten, in die man ihn einreichte. Er gehört z. B. nicht in die Nähe des Kruzifixes von Nideggen, der durchaus den fortgeschrittenen Formtyp repräsentiert. Als näheres Vergleichsobjekt im Kölner Einflußbereich bietet sich der Kruzifixus im Pfarrhaus zu Ludendorf (Abb. 5) an, der ins letzte Viertel des 12. Jahrhunderts zu setzen ist.



4 Maasgebiet, 1149: Kruzifix vom Taufbecken aus Tirlémont-Thienen. Brüssel, Musée du Cinquantenaire



5 Rheinland, 4. V. 12. Jahrh.: Kruzifix. Ludendorf, Pfarrhaus

Von allen Beispielen der *ersten Generation* steht das Kapitolskruzifix dem Urbild aus Tirllemont-Thienen am nächsten, was u. a. an den stark angezogenen Knien und den röhrenartigen Beinen auffällt (wenn diese bei dem Holzbildwerk auch etwas mehr modelliert sind als bei der Bronze). Die angezogenen Knie hatten für den monumentalen Holzkruzifixus die ungünstigste Nebenwirkung, daß der entstehende Hohlraum des Lendenschurzes von unten mit einem Brett geschlossen werden mußte.

Das vermeintlich *Unzeitgemäße* des noch als Einheit betrachteten Kruzifixes aus St. Maria im Kapitol ist denn auch von denjenigen Bearbeitern vermerkt und beanstandet worden, die sich gezwungen sahen, den Kopf als Anhaltspunkt für eine spätere Entstehung des Ganzen zu nehmen. Nach dessen Ausfall für die gleichzeitige Beurteilung des Körpers klärt sich die Situation.

Der Korpus verrät eine bewußte Bemühung um die natürliche äußere Erscheinung. Brust- und Bauchmuskeln zeigen weiche Wölbungen. Die Rippen sind wirklich modelliert und keinesfalls *graphisch* wiedergegeben, wie man es zuweilen noch antrifft. Die einmal geäußerte Vermutung²⁷, daß die Rippen in Kreidemasse angelegt statt geschnitzt seien, trifft nicht zu. Weniger die Beine, die in der Formung noch unter der Neuheit der Aufgabe leiden, als die Arme deuten die Bestimmung der Glieder in einer Weise an, die für das

Verlangen nach bildhafter Anschaulichkeit ausreichend ist. Diese Körperauffassung erfüllt alle Ansprüche, die man in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an einen deutschen Bildhauer stellen darf.

Trotz des für diese Zeit positiv zu wertenden Wollens und Strebens ist die großformige Anlage des Körpers weit entfernt von dem für 1200 vorauszusetzenden Können bzw. von den nun selbstverständlichen Detailkenntnissen in anatomischen Dingen, überhaupt der zwanglosen organischen Verbindung der Teile. Man muß bedenken, daß mit 1220 die glänzenden Leistungen der deutschen Skulptur einsetzen, um zu erkennen, daß der Korpus des Kapitolkreuzes wohl ein ehrlich bemühter, ja mit Kraft unternommener Anlauf ist, aber in keiner Hinsicht die unmittelbare Nähe des Klassischen verrät, das sogar die Leistungen minderen Ranges verklärt. Für die Zeit um 1220 und gemessen an ihrer erreichten Formhöhe wäre der Korpus eine Enttäuschung, im Vergleich mit dem Brüsseler und dem Ludendorfer Kruzifix aber ist er für die Zeit um 1160/70 voll echter Problematik.

Beanstandet wird manchmal die leere Durchbildung des Lendenschurzes mit den schematischen Steg- und Bogenfalten längs der Oberschenkel-Außenseiten. Diese Vereinfachung erinnert an rheinische Bronzekruzifixe kleinen Formats, was im Hinblick auf die Priorität dieser Materialgattung bei der Ausbildung des neuen Typs sehr aufschlußreich ist²⁸. Da sich keine Anhaltspunkte für eine nachträgliche reduzierende Bearbeitung des Lendenschurzes²⁹ finden lassen, mag der auffallende Unterschied zwischen der abstrahierenden Bearbeitung desselben und der relativ erlebten, erfüllten des nackten Oberkörpers darin begründet sein, daß in Zeiten der Formwandlung die lebendige Natur für das Organische zur Orientierung herangezogen werden kann, während für das Anorganische das gültige Schema dauerhafter bleibt.

Dieses Faltschema ist in ähnlicher Form schon in der Kreuzabnahme an den Externsteinen nachzuweisen, hier ebenfalls in Anlehnung an die Kleinplastik (Elfenbein). Eine formelhafte Faltsprache ist auch am Rhein üblich, in feinsten Ausprägung beim Siegburger Abtsstuhl, in gröberer bei den Gustorfer Chorschranken³⁰.

Der Kruzifixus von St. Maria im Kapitol scheint für die monumentale Ausbildung des Drei-Nagel-Typs am Niederrhein beispielhaft gewesen zu sein. Er ist sicher vor dem Ludendorfer entstanden und in seiner ganzen Haltung spezifisch kölnisch. Deswegen ist auch der geäußerte Verdacht unbegründet, daß die erhöhte Haltung des rechten Armes zu Lasten einer nachträglichen Veränderung gehe. Die Schrägstellung des Körpers, d. h. dessen *bewußte Schwingung*, ist an Kölner Werken unserer Gattung schon von Witte³¹ als lokale Besonderheit vermerkt worden: seit dem Gerokreuz und bis ins 11. Jahrhundert als Zeichen noch naturalistischen Empfindens, und in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts als Symptom wiedererwachenden Naturverständnisses. Die Ehrwürdigkeit und Vorbildhaftigkeit unseres Kreuzes ergibt sich auch aus seinem Standort. Die Kirche St. Maria im Kapitol ist tatsächlich der hervorragendste Platz, den Köln im 12. Jahrhundert für diese Aufgabe zu verteilen hatte.

Der technische Befund hatte zu dem Ergebnis geführt, daß der jetzige Kopf nicht zusammen mit dem Korpus entstand, sondern diesem nach Verlust des originalen Kopfes beigegeben wurde. Dieser Tatbestand wird durch die besonderen ikonographischen Gegebenheiten noch untermauert. Verbunden wurde die Darstellung des gekrönten mit der des toten Christus. Dies ist eine Kombination, die, soweit wir sehen, sonst nirgends vorkommt. Den lebenden Gekreuzigten mit der Königskrone auf dem Haupt zeigt schon der Uta-Codex. In der Elfenbeinplastik wird häufig der *Vorgang* der Krönung gezeigt, und die Krone erscheint dann über, statt auf dem Haupte des Erlösers. In der Holzplastik gibt es den Christuskönig seit dem 11. Jahrhundert. In der zweiten Hälfte des 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts scheint dieser ikonographische Typ häufiger vorgekommen zu sein; auf ihn folgt zeitlich der des leidenden Christus mit der *Dornenkrone*. Der Triumphbogenkruzifix in Wechselburg und noch eindringlicher der des Naumberger Lettners sind Repräsentanten des neuen Typs. Der Wechsel von der einen Gestaltungsform zur anderen scheint sich zwischen 1220/30 ereignet zu haben; einen allmählichen Übergang hat es nicht

gegeben. Dieser Umstand erklärt die ikonographische Sonderstellung des Kölner Kopfes. Dessen Krone weist zeitlich zurück und darf als Verpflichtung gegenüber dem ursprünglichen Kopf, den es zu ersetzen galt, betrachtet werden.

In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts steht die Kölner Plastik — wie alle deutsche Kunst dieser Zeit — unter französischem Einfluß. Der Kölner Kopf scheint einer Skulpturengruppe anzugehören, die unter dem Einfluß der Pariser Westportale steht. Ein Vergleich etwa mit dem Kopf Christi im Tympanon des Pariser Mittelportals läßt eine gemeinsame physiognomische Grundvorstellung erkennen, die sich bis auf Einzelheiten erstreckt. Das gescheitelte Haar fällt z. B. in beiden Fällen schwungvoll gesträht über die Ohren auf die Schultern herab. Die Barthaare der Oberlippen enden in kleinen Schnecken und der Kinnbart nimmt diese Bewegung auf, um sie in die Gegenrichtung zu führen. Die Übereinstimmung ergibt sich aber nicht nur aus den Details, sondern liegt im Rhythmus der physiognomischen Einheit.

Der Kölner Kopf muß also um 1230 unter Pariser Einfluß entstanden sein, ehe er einem sechzig bis siebzig Jahre älteren Korpus aufgesetzt wurde.

ANMERKUNGEN

- 1 Zugangsnummer 1873/6899. Zuerst beschrieben von Walter Josephi (Die Frühwerke der Holzplastik im Germanischen Nationalmuseum. In: Mitt. aus dem Germ. Nat.mus. 1905, S. 129 ff.); die Herkunft aus St. Maria im Kapitol schon bei Heinrich Otte (Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters 2. Leipzig 1885, S. 546) angegeben, desgl. bei Hans Boesch (Katalog der im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890, S. 10, Nr. 4), bei W. Josephi (Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg 1910, S. 101 f.) und in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz (Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln 7/1, S. 239).
- 2 Schon W. Josephi, 1905, a. a. O., S. 129 erwähnt diese Notiz und weist auf die Schwierigkeiten einer näheren Bestimmung der Herkunft hin.
- 3 Sulpiz Boisserée: Denkmäler der Baukunst vom 7. bis zum 13. Jahrhundert am Niederrhein. München 1833, Taf. II.
- 4 ders., a. a. O., S. 3 ff.
- 5 Das alte Kreuz hat eine Höhe von 3,52 m, eine Breite von 2,63 m; die Figur ist in einem Maße ausgehöhlt worden, das nur im Hinblick auf Gewichtsverminderung verständlich ist. Um eine Beseitigung des Holzkernes, damit das Platzen der Figur vermieden wird, ging es nicht. Auf die technischen Details wird noch weiter unten eingegangen werden.
- 6 Das Prinzip der Vorkragung und die verschiedenen Anwendungen und Formen in der mittelalterlichen Baukunst. Wien 1861.
- 7 1. Auflage Graz 1864, 2. Auflage Köln 1866.
- 8 Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln 7/1, S. 196.
- 9 S. 50.
- 10 Kunstdenkmäler Köln, a. a. O., S. 196.
- 11 Im Katalog von 1890, S. 10, Nr. 4 wird er in die Mitte des 11. Jahrhunderts datiert, während zuletzt Karl August Wirth (Die Entstehung des Drei-Nagel-Kruzifixus. Diss. Frankfurt 1953 (Masch.), S. 70 ff.) eine Umdatierung in die Jahre um 1220 vornahm.
- 12 Die Hände sind stark zerstört: an der rechten Hand sind nur noch die unteren Glieder des Daumens erhalten, die beiden äußeren Finger alt ergänzt; an der linken noch Daumen und Zeigefinger erhalten.
- 13 Bei unserem Kruzifix liegt der linke Fuß über dem rechten, während K. A. Wirth, a. a. O., das Aufsetzen des rechten Fußes auf den linken als typisch hinstellt.
- 14 Schon von Josephi (1905, a. a. O., S. 129) besonders betont.
- 15 Am Haaransatz befinden sich einige Abbröckelungen. Es fehlen die linke und hintere Palmette der mit dem Kopf aus einem Stück geschnittenen Krone.
- 16 So auch K. A. Wirth, a. a. O., S. 71.
- 17 W. Josephi (1905, a. a. O., S. 130) dagegen schreibt: „Weniger glücklich ist der Meister in der Wiedergabe des Gesichtsausdruckes“. Er ist ihm zu wenig pathosbeladen, es fehlt ihm der „höchste Schmerzenseffekt“.
- 18 Die Behauptung, die Höherführung des rechten Armes sei nachträglich durch die Einfügung dieses Keiles bedingt, bei K. A. Wirth, a. a. O., S. 71, S. 78 Anm. 34.

- 19 K. A. Wirth, a. a. O., S. 71.
- 20 Einige Teile der Fassung sind ausgebrochen, aber nicht ausgefleckt, sondern nur überstrichen worden.
- 21 H. Boesch, a. a. O.
- 22 W. Josephi, 1905, a. a. O.
- 23 K. A. Wirth, a. a. O.
- 24 K. A. Wirth: Dreinagelkruzifix. In: Reallexikon z. deutschen Kunstgesch. 4, 1958, Abb. Sp. 523/24.
- 25 So schon K. A. Wirth, Diss., a. a. O.
- 26 Wenn wir im folgenden K. A. Wirth korrigieren, sind wir doch bereit, seine überaus verdienstvolle Arbeit zu würdigen, die gleichzeitig die Handhaben zu unserer Richtigstellung liefert. Wirth fehlten bei seiner umfassenden Zielsetzung natürlich Zeit und Gelegenheit zu einer so gründlichen Untersuchung, wie sie den bestellten Betreuern des Objekts möglich ist.
- 27 K. A. Wirth, a. a. O., S. 72.
- 28 So schon K. A. Wirth.
- 29 Von K. A. Wirth vermutet.
- 30 Neuer zeitlicher Einordnungsversuch bei Friedrich Muehlberg: Grab und Grabdenkmal der Plektrudis in St. Maria im Kapitol zu Köln. In: Wallraf - Richartz - Jb. 24, 1962, S. 73.
- 31 Fritz Witte: Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein. Die Denkmäler der Plastik und des Kunstgewerbes auf der Jahrtausend-Ausstellung in Köln. Berlin 1932, S. 28/29. So auch Johanna Pfeiffer: Studien zum romanischen Kruzifixus der deutschen Plastik. Diss. Gießen 1938, S. 24. Ferner K. A. Wirth, Diss., a. a. O., S. 72.

NACHTRAG: Zu der von Adam Horn (Der Forstenrieder Kruzifix. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 56, 1962, S. 83) in Erwägung gezogenen Herkunft des Dreinageltyps aus Nordspanien läßt sich noch nichts Verbindliches sagen. Unter den von Peter Bloch im Kurzbericht über die Ausstellung in Barcelona (in: Kunstchronik 14, 1961, S. 296) erwähnten katalanischen Kruzifixen ist das 1147 datierte Exemplar (El Arte Románico. Ausstellung Barcelona und Santiago de Compostela 1961, S. 174 Kat. Nr. MAB 15950) ein Viernageltyp: „... con los pies separados...“.