

Die Anfänge der Kölner Tafelmalerei

Inaugural – Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
Alexandra König
aus Düsseldorf

Düsseldorf 2001

Gutachter: Univ.-Prof. Dr. Hans Körner
Univ.-Prof. Dr. Andrea von Hülsen-Esch

Tag der mündlichen Prüfung: 13.2.2002

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
2 Abriß der Forschungsgeschichte.....	4
3 Ein Vorschlag zu einer relativen Chronologie.....	8
3.1 WRM 4,5	9
3.1.1 Beschreibung	9
3.1.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder.....	12
3.2 Aposteltafeln, WRM 2, 3.....	14
3.2.1 Beschreibung.....	14
3.2.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder.....	16
3.3 Berliner Diptychon.....	18
3.3.1 Beschreibung.....	18
3.3.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder.....	20
3.4 Bocholter Diptychon.....	22
3.4.1 Beschreibung.....	23
3.4.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder.....	24
3.5 Münchener Reliquienaltar.....	26
3.5.1 Beschreibung.....	27
3.5.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder.....	28
3.6 Achatius-Diptychon.....	29
3.6.1 Beschreibung und Positionierung innerhalb der Kölner Tafelbilder.....	30
3.7 WRM 1.....	31
3.7.1 Beschreibung.....	31
3.7.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder.....	35
3.7.3 Entwicklung der Kreuzigungsdarstellungen.....	37
3.8 WRM 831, 832.....	38
3.8.1 Beschreibung und Positionierung innerhalb der Kölner Tafelbilder.....	38
3.9 Heiligenreihe WRM 855-859.....	39
3.9.1 Beschreibung und Positionierung innerhalb der Kölner Tafelbilder.....	40
3.10 Klarenretabel.....	40
3.10.1 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder.....	41
3.11 Leben-Jesu-Tafel und "Kleiner Dom"	42

3.11.1 Beschreibung.....	42
3.11.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder.....	44
3.12 Hamburger Triptychon.....	44
3.12.1 Beschreibung.....	45
3.12.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder.....	47
3.13 Der Kölner Malerei zugeschriebene Werke.....	49
3.14 Fragmente der Sammlung Thyssen-Bornemisza.....	49
3.14.1 Kreuzigungstafel in Berlin.....	51
3.14.2 Grazer Altärchen.....	52
3.15 Zusammenfassung.....	53
4 Kunsthistorische Einordnung und Datierung.....	55
4.1 Die früheste Gruppe der Kölner Tafelmalerei.....	55
4.1.1 Ein Vergleich mit der Buchmalerei.....	57
4.1.1.1 Die Miniaturen des Johannes von Valkenburg.....	58
4.1.1.2 Aachener Blätter.....	61
4.1.2 Steinretabel aus der Michaelskapelle des Mainzer Doms.....	62
4.1.3 Die Chorpfeilerstatuen im Kölner Dom.....	64
4.1.4 Frankreich	70
4.1.4.1 Meister Honoré.....	71
4.1.5 England.....	75
4.1.5.1 Westminster Retabel.....	81
4.1.6 Italien.....	85
4.1.7 Zusammenfassung.....	91
4.2 Die Chorschrankenmalereien.....	93
4.3 Die zweite Gruppe der Kölner Tafelmalerei.....	101
4.3.1 Die zweite Gruppe und die Chorschrankenmalereien.....	101
4.3.2 Marienstatter Tafeln.....	107
4.3.3 Kamper Bibel, Gobelinus-Scheibe, Margarethenretabel.....	109
4.3.4 Zusammenfassung.....	115
4.4 Die Gruppe um das Kreuzigungstriptychon WRM 1.....	115
4.4.1 Der europäische Kontext des Kreuzigungstriptychons WRM 1.....	116
4.4.2 Die Buchmalerei aus dem Klarissenkloster	120
4.4.3 Die Kölner Holzskulptur vor 1350.....	123
4.4.4 Zusammenfassung.....	125

4.5 Das Klarenretabel.....	125
4.5.1 Beschreibung.....	127
4.5.2 Historischer Bestand des Retabels.....	130
4.5.3 Ikonographie.....	131
4.5.4 Stiftung und ursprüngliche Aufstellung des Retabels.....	135
4.5.5 Stilistische Einordnung der Malereien.....	140
4.5.6 Bezug zur Dombauwerkstatt.....	144
Exkurs – Das Petersportal des Kölner Doms.....	149
4.6 Zusammenfassung.....	161
5 Die Entstehung und Funktion der Kölner Tafelbilder.....	164
5.1 Die Entstehung der Gattung in den Klöstern.....	165
5.1.1 Die Besitzverhältnisse im Kölner Klarissenkonvent.....	167
5.1.2 Zur Aufstellung der Bilder.....	171
5.1.3 Serielle Bilder.....	176
5.1.4 Die Bedeutung des Armutsideals	179
5.1.5 Zusammenfassung.....	188
5.2 Andachtsbilder.....	189
5.2.1 Mystische Versenkung – Das Achatius-Diptychon.....	191
5.2.2 Der Schmerzensmann - Fragmente WRM 831/832	194
5.2.3 Die mariologischen Werke aus dem Klarenkloster.....	200
5.2.3.1 Die "compassio" und die Fürbitte – Das Bocholter Diptychon.....	200
5.2.3.2 Das Gebet - Der "Kleine Dom".....	207
5.2.3.3 Die Demut – Das Münchener Altärchen.....	217
5.2.4 Zusammenfassung.....	222
5.3 Reliquien.....	223
5.3.1 Reliquien im Rahmen.....	226
5.3.2 Reliquientafeln.....	230
5.3.2.1 Reliquienpräsentation in Schaufächern.....	238
5.3.3 Reliquien im Altarzusammenhang.....	240
5.3.4 Zusammenfassung.....	246
6 Ein Ausblick: Das Flügelretabel.....	247
7 Resümee.....	251
8 Literatur.....	253

1 Einleitung

Aus dem Köln der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts existieren noch vierzehn klein- bis mittelformatige bemalte Diptychen und Triptychen. Es ist die größte erhaltene Gruppe von Werken, die erstmals von einer bevorzugten Verwendung des Werkstoffs Holz als Bildträger zeugen. Das Bild wurde von seiner Bindung an die Architektur gelöst. Material und Format ermöglichten eine Mobilität der Werke, womit der erste Schritt zur Entwicklung des autonomen Tafelbildes vollzogen wurde. In Köln leiteten die frühen Tafeln eine reiche Produktion von Tafelmalerei im späteren 14. und 15. Jahrhundert ein, die in der älteren Literatur gern unter dem Begriff der "Kölner Malerschule" zusammengefaßt wurde. Eine unzutreffende Bezeichnung, da die Werke weder in einem Schul- noch in einem Werkstattzusammenhang entstanden, die aber zurecht die Kontinuität hervorhebt, in der die Kölner Tafelmalerei von ihrem ersten Auftreten an steht. Die frühen Kölner Tafeln nehmen somit in zweifacher Hinsicht eine Schlüsselstellung ein. An ihnen lassen sich die Bedingungen verfolgen, die zur Entstehung der Gattung des Tafelbildes in Deutschland führten, und sie sind die ersten Zeugnisse eines spezifisch kölnischen Stils. 1924 behandelte Wilhelm Worringer "Die Anfänge der Tafelmalerei". Das Kapitel zur Kölner Malerei leitete er ein mit dem Satz: "Über dem Saale, der im Museum deutscher Kunstgeschichtsschreibung zur Kölner Kunst führt, müßte ein Schild stehen: Wegen Neuordnung geschlossen."¹ Viel konnte in der Zwischenzeit geklärt werden. Doch für die frühe Kölner Tafelmalerei gilt Worringers Bemerkung nach wie vor. In seiner Untersuchung klammerte er die hier behandelten Werke vollkommen aus. Denn mit Anfängen bezeichnete er nicht erstes Auftreten, sondern den Beginn eines nachträglich auferlegten entwicklungsgeschichtlichen Modells. Hier sollen nun tatsächlich die ersten Zeugnisse einer neuen Gattung in Köln betrachtet werden, verbunden mit dem Versuch, einen kleinen Beitrag zu etwas mehr Ordnung beizusteuern.

Traditionell wird die frühe Kölner Malerei zeitlich eingegrenzt auf die

¹ Worringer 1924, S. 278.

Spanne von 1300 bis 1400. Die Jahrhundertgrenze wurde dabei nicht willkürlich gewählt. Sie bezieht sich zum einen auf die in das Jahr 1299 datierten Miniaturen des Johannes von Valkenburg, die als Voraussetzung des Stils der Tafeln galten, zum anderen auf den deutlichen Stilwandel, der um 1400 mit der Tätigkeit des sogenannten Meisters der hl. Veronika einsetzte. Auf diese zeitliche Fixierung wird hier verzichtet, denn die entscheidende stilbildende Wirkung des Miniaturisten muß relativiert werden, womit auch das Datum als Entstehungsgrenze hinfällig ist. Da die Anfänge einer Entwicklung beleuchtet werden sollen, schien es mir außerdem sinnvoll, das Ende des Anfangs nicht zu weit hinauszuzögern. Bereits vor dem Auftreten des Veronikameisters hat sich die Tafelmalerei in Köln etabliert, und es ist eine stilistische Nähe zu den Werken um 1400 erkennbar, wovon die Fragmente eines Elisabeth-Altars und zwei Flügel eines Triptychons im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (WRM) und in der Alten Pinakothek in München zeugen.² Diese Tafeln bleiben daher in der folgenden Betrachtung ausgeklammert. Die zeitliche Obergrenze liegt somit um die Jahrhundertmitte. Neben den kleinformatigen Tafeln werden auch die frühen Malereien des Klarenretabels im Kölner Dom in die Betrachtung mit einbezogen. Sie bilden zusammen mit den direkt von ihnen abhängigen Werken den Schlußpunkt der Untersuchung, an den sich nur noch ein in der Hamburger Kunsthalle verwahrtes Kreuzigungstriptychon anschließt, das bisher vor dem Klarenretabel angesetzt wurde, das aber bereits überleitet zu den Werken vom Ende des Jahrhundert. Die Provenienz aus Köln ist für einige Tafeln belegt, andere lassen sich aufgrund von Stilmerkmalen diesen zuordnen und ebenfalls nach Köln lokalisieren. Auch für eine Datierung der Arbeiten ist man auf eine Stilanalyse angewiesen, da objektbezogene Quellen meist fehlen. Während in der Forschung in der groben Ansetzung der Tafeln in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts weitgehend Einigkeit herrscht, ist das Verhältnis der Arbeiten untereinander und damit die stilistische Entwicklung in den Anfängen der Kölner Malerei umstritten. In einer

2 Fragmente eines Elisabeth-Altars, Köln, WRM 35-37; Zwei Könige der Anbetung außen, Kreuzigung innen, Köln, WRM 334, 335; hl. Familie und ein König der Anbetung außen, Verkündigung an Maria innen, München, Alte Pinakothek, WAF 451. Außerdem existieren aus dem späten 14. Jahrhundert noch eine Tafel mit Johannes dem Täufer, Kreuzlingen, Sammlung Kisters und eine Tafel mit dem hl. Leonhard, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunstesn, Inv. 515.

eingehenden Stilanalyse soll zunächst versucht werden, eine Entwicklungslinie innerhalb der Gruppe aufzuzeigen, denn erst die Klärung dieser Frage ermöglicht eine Einordnung der Werke in den kunsthistorischen Zusammenhang. Die künstlerischen Einflüsse werden in einem zweiten Schritt überprüft und mit der Frage nach der Datierung der einzelnen Tafeln verbunden. Dabei wird zudem der internationale Kontext herausgearbeitet, indem die frühe Kölner Tafelmalerei entstand.

Der dritte Teil dieser Arbeit befaßt sich mit der Frage, warum es um 1300 zu einem sprunghaften Anstieg der Produktion von bemalten Triptychen und Diptychen in Köln kam. Die bekannte Provenienz des größeren Teils der erhaltenen Werke aus dem Kölner Klarissenkloster St. Klara wird zum Anlaß genommen, dort einen Ausgangspunkt der Entwicklung zu vermuten. Die Funktion der Tafeln in dem Nonnenkonvent soll dabei von zwei Richtungen aus überprüft werden. Zum einen wird eine Annäherung an die Verhältnisse in dem Kloster versucht, die das Bedürfnis nach den Tafelbildern weckten, zum anderen werden die Bilder selbst danach befragt, was sie den Nonnen an Inhalten boten. Dabei zeigt sich, daß das meist mariologisch ausgerichtete Programm nicht allein der Andacht dienen mußte, sondern auch zur Vermittlung eines didaktischen Inhalts geeignet war. Ein Ausblick auf die Frage nach der Entstehung des Flügelretabels, die möglicherweise enger mit der hier behandelten Gattung der kleineren Triptychen verbunden werden kann, schließt die Untersuchung ab.

2 Abriß der Forschungsgeschichte

Die hier behandelte Gruppe der frühen Kölner Tafelmalerei hat nie ein besonders großes Forschungsinteresse hervorgerufen. In den umfassend angelegten Anthologien zur Geschichte der (deutschen) Malerei sind sie eine Randnotiz. Die stilisierten, keinerlei Naturbeobachtung verarbeitenden Malereien hatte in den lange Zeit zielgerichteten, auf die Renaissance hinführenden Entwicklungsmodellen keinen Platz. Die lokale Forschung konzentrierte sich ebenfalls lieber auf die international beachteten und ebenso mit Köln verbundenen Werke des Stephan Lochner und der vorausgegangenen Generation um den Meister der hl. Veronika. So setzt eine intensive Auseinandersetzung mit der Kölner Malerei meist erst mit der zweiten Fassung des Klarenretabels ein. Dabei waren die älteren Tafeln seit dem 19. Jahrhundert bekannt und zum großen Teil publiziert. Die Forschungsgeschichte zur frühen Kölner Malerei begann zu Anfang des Jahrhunderts mit den Arbeiten Friedrich Schlegels.³ Im Geist der Romantik mit seiner Hinwendung zur nicht klassischen, christlichen Kunst fand auch die "neugriechisch-rheinische Kunst"⁴ ein neues Interesse. Gleichzeitig rückten die mittelalterlichen Werke durch die Säkularisierung in den Blickpunkt der Sammler, die in Köln - teils aus patriotischen Gründen wie der Kanoniker Ferdinand Franz Wallraf, teils aus künstlerischen Überlegungen wie die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée - die Werke aus den aufgelassenen Kirchen und Klöstern sicherten, kauften und tauschten. Mit den Forschungen von Johann Jacob Merlo und Franz Kugler begann um die Jahrhundertmitte eine Systematisierung der Werke an Hand von stilkritischen Beobachtungen und der Auswertung von Archivalien.⁵ Dabei fokussierte sich das Interesse auf urkundlich belegbare Künstlerpersönlichkeiten. Die frühen Werke anonymer Meister fanden weniger Aufmerksamkeit, zumal den Arbeiten selbst ein Mangel an Individualität und "Seelenausdruck" (Schnaase) bescheinigt wurde. Einen ersten stilkritischen Ordnungsversuch der frühen Kölner Werke legte Eduard Firmenich-Richartz 1895 vor.⁶ In den

3 Schlegel, Friedrich, Dritter Nachtrag alter Gemälde, in: Europa, Bd. 2, Heft 2, 1805.

4 Schlegel, 1805, S. 132.

5 Merlo, Nachrichten von dem Leben und Werken Kölnischer Künstler. Köln 1850; Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. II, 1854.

6 Firmenich-Richartz, Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule, in: Zeitschrift für christliche Kunst, Heft 8, 1895.

einen weiten Rahmen absteckenden Untersuchungen von Carl Schnaase und Hubert Janitschek wurden sie nur knapp vorgestellt, als Vorstufe zu den höher bewerteten Leistungen der Zeit um 1400.⁷ Es folgten die auf Köln konzentrierten Arbeiten von Carl Aldenhoven und Heribert Reiners, mit denen der Grundstein für eine wissenschaftliche Bearbeitung gelegt war.⁸ Doch räumten auch sie den ältesten Tafeln nur wenig Raum ein. Später befaßte sich Carl Linfert noch einmal mit der Entwicklung der Kölner Tafelmalerei, wobei er ihnen mehr Aufmerksamkeit widmete.⁹ Grundlegendes zur Genese der frühen Kölner Tafelmalerei steuerte Georg Graf Vitzthum 1907 im Schlußkapitel seines Buchs über die Pariser Miniaturmalerei bei.¹⁰ Die von ihm festgestellte enge Verbindung der Tafeln zur Buchmalerei und ihre stilistischen Quellen in der französischen und, mehr noch, englischen Kunst bildeten die Koordinaten für die späteren Untersuchungen. Seine Anregungen griff Aenne Liebreich 1928 in ihrer vorwiegend motivischen Untersuchung der Kölner Tafeln direkt auf.¹¹ Zwei Jahre später veröffentlichte Alfred Stange eine "Chronologie der Kölner Tafelbilder vor dem Klarenaltar".¹² Während Liebreich die nordwestlichen Quellen des kölnischen Stils bestätigte, war es Stange in einem deutsch-nationalen Bewußtsein daran gelegen, die stilistischen Wurzeln in Köln aufzuzeigen. In seinem Aufsatz von 1930 geht er wie Vitzthum von einer engen Beziehung von Buch- und Tafelmalerei aus. Erstmals zieht er zur stilistischen Einordnung und Datierung der Tafeln ausschließlich die in Köln entstandenen Miniaturen zum Vergleich heran. Um diese mit einiger Sicherheit datierten Werke ordnete er die Tafelgemälde, für die er in einer eingehenden Analyse eine Stilentwicklung und Werkstattzusammenhänge aufzeigte. Die Ergebnisse seiner Untersuchung flossen ein in sein großes Überblickswerk zur Deutschen Malerei der Gotik und in das kritische Verzeichnis der

7 Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Düsseldorf 1874; Janitschek, Geschichte der Deutschen Malerei, Berlin 1890;

8 Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule. Leipzig 1902; Reiners, Die Kölner Malerschule. Mönchengladbach 1925.

9 Linfert, Alt-Kölner Meister, München 1941.

10 Vitzthum, Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa. Leipzig 1907.

11 Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts, in: Jb. für Kunstwissenschaft 1928.

12 Stange, Zur Chronologie der Kölner Tafelbilder vor dem Klarenaltar, in: Walraff-Richartz-Jahrbuch 1930.

deutschen Tafelmalerei.¹³ Stanges Verdienst war es, eine Einordnung der Werke vorzulegen, die bis heute in weiten Teilen Gültigkeit hat. Erstmals würdigte er ihren kunsthistorischen Wert, indem er sie nicht nur als Einleitung der späteren Kölner Malerei verstand, sondern als das Fundament der kommenden Entwicklung. Eine größere Beachtung in der Literatur fanden sie dennoch nicht.¹⁴ Erst 1974 widmete sich die Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museum "Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430" in einer zusammenfassenden Betrachtung der frühen Kölner Tafeln. Mit dem Katalog der Ausstellung und dem Ergänzungsband von 1977 wurde in verschiedenen Aufsätzen reiches Hintergrundmaterial zusammengetragen.¹⁵ Bei der kunsthistorischen Einordnung der hier behandelten Tafeln im Katalogteil orientierte man sich weitgehend an den Ausführungen von Stange. Auch Rainer Budde griff in seinem 1986 erschienen Buch über "Köln und seine Maler" im Kapitel zum 14. Jahrhundert auf Stange zurück.¹⁶ Wissenschaftliche Untersuchungen einzelner Werke bieten die Bestandskataloge der sie beherbergenden Sammlungen.¹⁷ Besonders hervorzuheben ist der 1990 erschienene Katalog der Altkölner Malerei des Wallraf-Richartz-Museum von Frank Günther Zehnder.¹⁸ Der Katalog zielt auf eine möglichst vollständige Präsentation des gesamten Materials einschließlich der Literatur. Zehnder rekapitulierte in den Textbeiträgen den Forschungsstand und fügte eine eigene Bewertung an. Für die sechs im Museum befindlichen Werke der hier behandelten Gruppe bietet er somit in knappen, präzisen Anmerkungen eine kunsthistorische Einordnung, die auch Stanges Chronologie kritisch hinterfragt. Eine schlüssige Entwicklungslinie ergibt sich aus den Einzelbetrachtungen naturgemäß

13 Stange, Deutsche Malerei der Gotik. Bd. 1, Die Zeit von 1250-1350, Berlin 1934; Stange, Die deutsche Tafelmalerei vor Dürer. Kritisches Verzeichnis, Bd. 1, 1967. Da sich seine Ausführungen in den späteren Veröffentlichungen meist auf den Aufsatz von 1930 beziehen, wir im Folgenden meist dieser zitiert.

14 Siehe Deusch, Deutsche Malerei des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Die Frühzeit der Tafelmalerei. Berlin 1940. Musper, Gotische Malerei nördlich der Alpen. Köln 1961.

15 Kat. d. Ausst., Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430, Köln 1974 und Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums, Köln 1977, im Folgenden zitiert als Vor Lochner I, 1974 und Vor Lochner II, 1977.

16 Budde, Köln und seine Maler. 1300-1500, Köln 1986.

17 Goldberg/Scheffler, Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland. (Bayerische Staatsgemäldesammlung Alte Pinakothek, München) München 1972; Lübbecke, Early German painting 1350-1550. (The Thyssen-Bornemisza Collection), London 1991.

18 Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei. (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, XI), Köln 1990.

nicht.

Auffallend ist die beinahe ausschließliche Beschäftigung mit den Tafeln unter stilistischen Gesichtspunkten. Bei Fragen nach der Entwicklung hin zum autonomen Tafelbild richtete sich der Blick auf Italien, wo sie ca. hundert Jahre früher einsetzte. Einer Übertragung der dort gemachten Beobachtungen versagten sich aber die Kölner Werke. Bezeichnend für das daraus resultierende Desinteresse sind die Ausführungen von Wilhelm Worringer in seinem Buch "Die Anfänge der Tafelmalerei" von 1924. Die Autonomie eines Bildes wird für ihn nicht nur durch den Bildträger bestimmt, sondern stärker noch durch die Befreiung von Überlieferungsprozessen in der Darstellung, die mit der Einbindung von Naturbeobachtungen einhergeht. Die Kölner Malerei stößt in seiner Untersuchung nur auf wenig Interesse, da ihr die "entwicklungsgeschichtliche Lebendigkeit" fehle.¹⁹ Die frühesten Kölner Tafeln finden keine Erwähnung. In seinem Modell gehören sie noch ganz der mittelalterlich konventionellen Kunstauffassung an. Die Funktionenforschung des späten 20. Jahrhunderts nahm sich ebenfalls nicht der klein- bis mittelformatigen Diptychen und Triptychen an. Und, mit ihrer Einordnung als "Hausaltärchen" der privaten Sphäre verbunden, blieben sie auch bei Untersuchungen zur Entstehung des Flügelretabels ausgeklammert.

¹⁹ Worringer 1924, S. 279.

3 Ein Vorschlag zu einer relativen Chronologie

Die wichtigsten Ausführungen zu einer relativen Chronologie der frühen Kölner Tafelmalerei erstellte Alfred Stange.²⁰ Trotz seiner vorausgeschickten Bedenken gegenüber einer direkten Gegenüberstellung von Miniatur- und Tafelmalerei, konstruierte er mit Hilfe von datierten Handschriften ein zeitliches Gerüst, in das er die Werke der Tafelmalerei einfügte und das seinen Ausgang in den 1299 entstandenen Miniaturen des Johannes von Valkenburg hatte. Stilistische Unterschiede zwischen Tafeln, für die er eine annähernd gleiche Entstehungszeit annahm, erklärte Stange mit einem zweiten Entwicklungsstrang, der sich aus den Miniaturen der 1312 geschriebenen Kamper Bibel entwickelte. Auch bei der zeitlichen Einordnung der Tafeln bei Zehnder besteht das Problem, daß Tafeln mit unterschiedlichen stilistischen Merkmalen auf dieselben Werke bezogen werden, sodaß es zu keinem schlüssigen Gesamtbild einer stilistischen Entwicklung kommen kann. Natürlich besteht die Möglichkeit, daß nebeneinander unterschiedliche Werkstätten tätig waren, die verschiedene Stilmerkmale ausbildeten, zumal einschneidende Veränderungen in der hier behandelten Gruppe nicht auftreten. Doch weisen die Tafelmalereien Charakteristika auf, die für eine zeitliche Entwicklung des Stils sprechen. Um diese darstellen zu können, bietet es sich an, die Werke zunächst nur untereinander vergleichend zu betrachten. Dadurch lassen sich die Abhängigkeiten untereinander deutlicher erfassen und ein Wandel in der Kontinuität aufzeigen. Die so entwickelte relative Chronologie der frühen Kölner Tafelmalerei soll dann in einem zweiten Schritt an den datierten Werken außerhalb der Gruppe überprüft und gleichzeitig die Einflußbereiche der Kölner Malerei aufgezeigt werden. Die Positionen der Forschung, die stets den größeren Zusammenhang mit einbeziehen, werden erst dann ausführlich erörtert. Die Trennung beider Bereiche bietet die Möglichkeit, alle Tafeln zu Beginn ausführlich vorzustellen und im Folgenden nur auf die für die Argumentation wesentlichen Werke zurückzugreifen. Die Reihenfolge der vorgestellten Werke entspricht bereits der hier vorgeschlagenen Chronologie.

Nach einer kurzen Auflistung des materiellen Bestands, folgt eine Beschreibung, bei der die bedeutsameren und aufschlußreicheren Innenseiten vor den

²⁰ Stange 1930.

Außenseiten stehen. Es schließt sich eine vergleichende Betrachtung der Werke allein untereinander an, die eine stilistische Entwicklung innerhalb der Gruppe der frühen Kölner Tafelmalerei aufzeigen soll.

3.1 WRM 4,5

Zwei einzelne, rahmenlose Tafeln befinden sich im Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 4 und 5. Dargestellt ist die "Verkündigung an Maria" und die "Darbringung im Tempel". Die Rückseiten sind ornamental mit einer Art Marmorierung bemalt. Die Tafeln sind je ca. 44 x 35 cm groß.²¹ Stilistisch gehörten sie ursprünglich zu einem Werk, was auch der technologische Befund der Holzuntersuchung bestätigte. Demnach stammen beide Bretter von einem Stamm.²² Die Tafeln stammen aus der Sammlung Ferdinand Franz Wallraf. Die ursprüngliche Provenienz ist unbekannt.

1, 2

3.1.1 Beschreibung

Auf der hochrechteckigen Tafel WRM 4 mit der Verkündigung stehen sich der Erzengel Gabriel und Maria gegenüber. Gabriel hat sein rechtes Bein in einem Schritt auf Maria zu vorgestellt. Der üppige Stoff seines grünen Umhangs über rotem Gewand liegt locker auf der Bodenlinie auf und verfestigt seinen Stand. Aus der Hüfte beugt er sich mit geradem Rücken leicht vor. Eine Haltung, die dem Zeigegestus des auf Maria weisenden Zeigefingers der rechten Hand Nachdruck verleiht und aufgenommen wird in der weiten Flügelschwinge. Der aufgeschlagene Flügel nimmt die Linie des Handrückens auf und setzt sie in einem Bogen nach oben fort. Die langen Federn der Handschwinge reichen bis zum oberen Bildrand. Schützend überfangen sie das Haupt Mariens. Der rechte Flügel ist geschlossen. Der Rahmen scheint ihm ein Ausschwingen zu verwehren, denn er stößt oben gegen den Bildrand und schmiegt sich seitlich zwischen Bildbegrenzung und Gabriels Rücken. Dessen nimbiertes Kopf ist ins Halbprofil gedreht der Maria zugewandt. In der Linken hält der Engel ein Spruchband, das entrollt bis vor seinen Fuß fällt.

1

21 Ausführliche Angaben zu Material, Herkunft, Erhaltungszustand und Restaurierungen bei Zehnder 1990, S. 101 f.

22 Siehe die Auswertungstabelle der dendrochronologischen Untersuchung von Josef Bauch, Dieter Eckstein und Peter Klein in Zehnder 1990, S. 669.

Kompositorisch ist die Figur fest im Bild verankert. Von der breiten Standfläche steigt der äußere Kontur senkrecht über den Unterkörper auf und wird dort, wo sich der Körper nach vorne neigt, von dem Flügel fortgesetzt. Zusammen mit dem zweiten Flügel ist die Figur auch nach oben hin in das Bildfeld eingespannt. Von der Körpermitte aus öffnet sie sich zu Maria und in spiegelbildlicher Wiederholung der durch Zeigegestus und Flügelschlag entstehenden Diagonale vervollständigt das Spruchband die Komposition. Auch inhaltlich wiederholt es das Geschehen. Auf ihm ist zu lesen "Ave Maria gratia plena".

Die Figur der Maria auf der rechten Seite ist etwas weiter vom äußeren Bildrand abgerückt, doch auch sie verliert nicht den Kontakt zu den Bildkoordinaten. Ihr blaues Kleid liegt auf dem Boden auf. Von der äußeren unteren Bildecke ziehen sich die breiten, weichen Faltenstränge hinauf. Der bogenförmige Verlauf der Falten von rechts unten nach oben wird durch den asymmetrischen Saum des roten Mantels betont. Der bauschig fallende Mantel umhüllt beinahe die ganze Figur. Maria hat ihn so um den Hinterkopf geschlagen, daß ihr demütig geneigtes Haupt mit dem vollen Haar unbedeckt bleibt. Der Mantel umhüllt ihre Schultern und die angewinkelten Arme. In der Taille gerafft fällt er in einer Diagonalen von Hüfthöhe bis zum Knöchel des linken Beins. Die Hände sind aus dem Umhang hervorstreckt. Die Rechte hält Maria geöffnet vor der Brust, die Linke umfaßt das Buch. Maria ist aus der Frontalen leicht dem Engel zugedreht. Eine Wendung, die bereits in der Anlage des Standmotivs vorbereitet wird, sich dann aber in der Körpermitte verliert und erst in der Schulterpartie eingelöst wird. Unter dem Stoff ist die rechte, abfallende und die linke, dem Betrachter zugewandte Schulter angedeutet. Der stark geneigte Kopf ist leicht dem Engel zugewandt. Sie sehen sich an. Der Kontur Mariens auf der Außenseite wird durch den Mantel bestimmt. Zunächst fährt er in einer steilen Linie hoch. Von der Hüfte an wird er aber in einem sanften Bogen nach oben geführt und findet seinen Schlußpunkt in der Flügelspitze über Mariens Haupt. Kompositorisch wird die Marienfigur so zu einer Gruppe mit Gabriel zusammengeschlossen. Nach innen schwingt der Körper deutlich aus, eine Bewegung, die in der Kopfneigung ihr Gegengewicht findet. Zwischen den Figuren steht eine Karaffe auf der Bodenlinie. Sie ist nur zeichnerisch angelegt und nicht farbig gefaßt. Aus ihrem Kelch und dem Ausguß ranken Blütenstengel empor. An den blaßgrünen Stengeln sind die weißen

Lilien als Zeichen der Jungfräulichkeit Mariens zu erkennen. Am unteren Bildrand zwischen den Figuren markiert ein brauner, unregelmäßig aufgeworfener Streifen den Boden. Die Figuren scheinen jedoch eher davor als auf ihm zu stehen. Bis auf den schmalen Bodenstreifen wird der Hintergrund durchgängig von einem fein punzierten Goldgrund gebildet. Ein glatter Streifen umrahmt die Figuren. Die Fläche wird von einem Rankenwerk gefüllt. Deutlich sind die Blätter zu erkennen. Im Rücken des Engels sind es Eichenblätter, sonst Weinartige und Früchte. Davon heben sich die nicht punzierten, schwarz umrandeten Nimben ab, wobei der der Maria durch einen Doppelstrich besonders hervorgehoben wird.

Die rahmenbezogene Maßhaltigkeit bestimmt auch die Komposition der zugehörigen Tafel WRM 5 mit der "Darbringung im Tempel". Neben dem Altarblock stehen auf der linken Seite die Muttergottes und halb von ihr verdeckt Josef, der ein Körbchen mit den drei Taubenküken trägt. Maria hält das nackte Kind in die Höhe, um es dem Simeon zu reichen. Bis auf das als Zeichen ihrer Mutterschaft neu eingefügte weiße Kopftuch ist sie gleich gewandt wie auf der Verkündigungstafel. Aufrecht steht sie da. Eine leichte, kaum wahrnehmbare Biegung der Figur entsteht durch den bis zur Bildecke ausschwingenden Mantelsaum. Der gebogene Konturenverlauf kommt erst durch die Figur des Josef voll zur Geltung, die sich farblich und im Volumen von der der Maria abhebt, im Linienspiel aber mit ihr verschmilzt. Seine aufgestellte Fußspitze sticht in die Bildecke; von hier aus beschreibt der Körperkontur einen Bogen bis hin zur Schulter mit der sie sich scheinbar wieder an die Bildbegrenzung anlehnt und dem Kopf, der zurückgeneigt hinter dem der Maria hervorlugt und ernst den Betrachter anschaut. Die Gruppe wird durch das Kind vervollständigt. Auf ihrer Hand sitzend hebt es Maria so weit hoch, daß ihre Köpfe auf der selben Höhe liegen. Eben noch ihr zugewandt dreht es sich mit dem Kopf dem Simeon zu, wobei es die Ärmchen von der Mutter löst. Auch ihre stützende Rechte lockert sich. Simeon hat dem Kind die Arme entgegengestreckt und zur Unterstützung seiner Bewegung auf Christus zu das linke Bein vorgestellt. Sein langes, weichfallendes Gewand liegt auf dem Boden auf. Von der rechten Bildecke bis zu seiner vorgestellten Fußspitze spannt es die Bildbegrenzungslinie aus, wodurch es einen festen Stand suggeriert. Sein sich vorneigender Oberkörper ist in ein weißes Tuch gehüllt, das über sein

2

Haupt gelegt ist und auch über Arme und Hände fällt. Sein Gesicht wird von dem üppigen Haupt- und Barthaar gerahmt. Simeon, der wie Josef keinen Nimbus trägt, wird durch den Altar, ein einfacher, rechteckiger Block mit profiliertem Sockel von der Mariengruppe separiert. Über den Tisch ist ein helles Tuch gebreitet, das ihn bis zu zwei Dritteln verhüllt. Der Altarblock ist in einer pseudo-perspektivischen Ansicht gegeben, sodaß seine Kante auf Maria zielt und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sie richtet, wie überhaupt der hell beleuchtete Altar den über ihm dargestellten Moment der Übergabe des Kindes in seiner sakralen Bedeutung hervorhebt.

Mit der malerischen Gestaltung korrespondiert die Punzierung des Goldgrundes. Die sorgfältig gesetzten Punzen zeichnen einen Vorhang auf den Hintergrund, der in Augenhöhe der Figuren befestigt zu sein scheint. Dadurch wird der Grund zu einem Bildgegenstand materialisiert. Zwischen dem Christuskind und den ihn noch nicht berührenden Händen des Simeon über dem Altar ist als himmlischer Beistand ein Engel gezeichnet, der die Übergabe des Kindes unterstützt.

3.1.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder

Die Positionierung von WRM 4,5 innerhalb der Kölner Tafelmalerei orientierte sich vornehmlich an dem angestrebten Volumen bei der Gewandbildung. Dabei wurde das Streben nach Plastizität entweder als Erbe des 13. Jahrhunderts gewertet, oder - in Überwindung eines frühen linearen Stils – als vorausweisend auf die Entwicklung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Entsprechend setzten Stange u.a. die Tafeln zu Beginn des 14. Jahrhunderts an, Linfert aber erst gegen 1350.²³

WRM 4,5 zeichnet sich aus durch eine starke Farbigkeit. Grundfarben sind großflächig gegeneinander gesetzt. In üppige Gewänder gehüllt stehen die Figuren vor dem fein punzierten Grund. Durch hell aufgesetzte Lichter und dunkle Schattenzonen wird der weiche Stoff samtig modelliert und in großzügigen Faltenschwüngen drapiert. Die Kostbarkeit der Stoffe wird durch die Umschläge der Mäntel von Gabriel und Josef unterstrichen. Gegen die grünen Mäntel ist ein leuchtendes Goldgelb gesetzt, das mit dem Goldgrund konkurriert. Auch die Gesichter mit den

²³ Stange 1930, S. 50; Stange DMG, 1934, S. 23; Linfert 1941, S. 32.

geröteten Wangen scheinen zu leuchten. Sie zeigen kaum eine Regung. Nur alt und jung ist unterschieden. Alle sind gekennzeichnet durch eine kaum vorspringende Nase und ein schwaches Kinn. Die Augen weisen einen charakteristischen waagerechten und weit ausgezogenen Unterstrich auf. Das Oberlid ist dagegen zur Nasenwurzel hin stark hochgebogen, sodaß die Augen an die schematische Zeichnung eines Wals erinnern. Die dunklen Pupillen sitzen durchweg in den Augenwinkeln. Ruhig stehen die Figuren da. Unter dem üppigen Stoff bleiben ihre Körper verborgen. Mit verhaltenen Gesten bleiben sie in ihrem Kontur geschlossen. Besonders die Maria der Verkündigung weist eine stille Anmut auf mit dem sanft geschwungenen Körper und dem geneigten Kopf, alles eingebunden in die Kontur des Mantels. Da, wo die Gebärden ausgreifend sind - bei der weisenden Hand des Verkündigungsendels und den nach dem Kind greifenden Armen des Simeon - werden sie begleitet und aufgefangen durch Anderes, durch die Flügelschwinge bei Gabriel, durch Altartisch und das vorgestellte Bein des Simeon. Alles ist gesetzt und beinahe ornamental in die Bildfläche komponiert. Die Maßhaltigkeit in der Fläche zeigt sich besonders darin, wie sich die Engelsflügel an die Bildbegrenzung schmiegen, wie die Ecken durch Fußspitzen und Gewandzipfel ausgespannt werden. Die Ornamentalität äußert sich auch bei der Binnenzeichnung wie der Behandlung der Haare. In große Locken gedrehte Strähnen bilden das Haupthaar des Engels. Der rauschende Bart des Simeon wird durch zwei symmetrisch laufende Lockenstränge gebildet. Die Komposition in der Fläche widerspricht nicht einem Interesse an Volumen, das besonders an den wie von innen aufgeblähten Falten deutlich wird; von dem aber auch der perspektivisch dargestellte Altartisch zeugt. Doch sowenig unter dem plastischen Gewändern ein Körper faßbar wird, sowenig öffnet der Altar einen Raum. Die Figuren, die von ihm überschritten werden, befinden sich mit ihm auf einer Ebene. Die Tafeln weisen das Paradoxon auf, durch plastische Gebilde in der Fläche gegliedert zu werden.

3.2 Apostel tafeln, WRM 2, 3

Die beiden hochrechteckigen Tafeln von je 62 x 24 cm befinden sich ebenfalls im Kölner Wallraf-Richartz-Museum. Die figürliche Bemalung bildet die Innenseiten, was sich auf Grund der noch vorhandenen Scharniere rekonstruieren läßt. Die Außenseiten sind ornamental mit einer weißen Marmorierung auf grünem Grund gestaltet.²⁴ Die Tafeln zeigen jeweils in einer Arkade stehend die Apostel Johannes (WRM 2) und Paulus (WRM 3) mit Schriftbändern. In ihrer Körperwendung sind sie aufeinander, bzw. auf die verlorene Mitte bezogen. Die Herkunft der aus der Sammlung Ferdinand Franz Wallraf in das Museum eingegangenen Tafeln ist unbekannt.

3.2.1 Beschreibung

Bei den Tafeln wurde auf plastische Rahmenleisten verzichtet. Die Rahmung erfolgt innerbildlich durch die gemalte Arkatur. Am äußersten Bildrand ansetzende schmale, nach oben mehrmals abgestufte Fialen begleiten eingestellte dünne Säulchen, die mit Postamenten, Basen und Crochet-Kapitellen ausgezeichnet sind. Sie tragen einen mit Krabben besetzten Spitzbogen, dem ein hängender Dreipass eingeschrieben ist. Die Bögen sind in ein Stück gesimsartig gegliederter Wand eingeschnitten. Das Gesims betont den waagerechten Bildabschluß. Gebildet wird es aus einem blattbesetzten Band; darüber setzt eine Hohlkehle an. Abgeschlossen wird es von einem breiten Streifen, der die Namensinschrift der Heiligen trägt. In die Arkaden sind pseudo-perspektivische Podeste eingestellt, auf denen die Apostel frei und sicher stehen.

3, 4

Das Standmotiv des Paulus wird von der kontrapostischen Stellung der Beine bestimmt. Stand- und Spielbein sind unterschieden. Das Spielbein ist im Knie geknickt, der Fuß nach außen abgewinkelt. Das Auge des Betrachters ergänzt das rechte Standbein von dem etwas zurückgestellten Fuß bis zu der ausgestellten Hüfte. Ein über mehrere Stufen senkrecht herabfallender Faltenstrang ersetzt es. Eine diagonal geführte Faltenbahn leitet zu dem schräg gestellten Spielbein über. Schüsselfalten über dem Bein nehmen die Linienführung auf und leiten sie über in beruhigte,

4

²⁴ Ausführliche Angaben zu Material, Herkunft, Erhaltungszustand und Restaurierungen bei Zehnder 1990, S. 99f.

der Vertikale angenäherte Schwünge. Der Oberkörper ist zur Spielbeinseite geneigt, sodaß die gesamte Figur in einen sanften C-Schwung vereinheitlicht wird. In die Gegenrichtung weist der Kopf, weniger durch seine aufrechte Haltung, als durch die Wendung des Gesichts, die durch den Schwung des Schriftbandes unterstrichen wird. Eine Zäsur in der Draperie, die den Blick frei gibt auf die Bauchwölbung, markiert die Trennung von Unter- und Oberkörper. Unterstützt wird sie durch die auf Taillenhöhe erhobenen Arme. Die Figur bricht hier aber keinesfalls auseinander. Denn die Arme sind in den Konturenverlauf eingebunden. Der linke, eng an den Körper gepreßte Arm findet seine Stütze in der Faltenbahn über der ausgestellten Hüfte. Allein die weisende Hand verläßt den Kontur, wodurch der Geste besonderes Gewicht verliehen wird. Über den abgewinkelten linken Arm fällt ein Mantelende senkrecht herab und stabilisiert so die gebogene Gestalt in harmonischer Ausponderierung. Auch in der Binnenzeichnung wird die Trennung zwischen Unter- und Oberkörper relativiert, indem die Faltenbögen, die sich um den Oberkörper legen, die Bewegungslinie der Schüsselfalten aufgreifen. Der Apostel Johannes ist aufrecht stehend seinem Gegenüber zugewandt. Er trägt einen üppigen Mantel, den er als Überwurf über die linke Schulter geschlagen hat. Die herabhängenden Stoffmassen bändigt er, indem er das zu einer Schlaufe zusammengelegte Ende vor dem Körper mit dem erhobenen rechten Arm einklemmt. In tiefen, weichen Schüsselfalten umgibt der Mantel seine Körpermitte. Vor seinem Unterkörper fällt der Stoff in schönlinigen Wellen herab. Sein jugendliches Gesicht wird von Locken gerahmt.

Die Figuren stehen auf ihren Postamenten ohne die breite Fläche wirklich zu nutzen. Paulus steht mit seinem belasteten Fuß vollflächig auf. Der linke übertritt aber den vorderen Rand des Podestes. Auch sein Gewand überschneidet es. Um das Motiv des Übertretens zu verdeutlichen ist hier die Ecke des Podests prononciert gegeben, indem auch die äußere rechte Seite dargestellt ist. Dadurch scheint das Podest, das auf der anderen Seite mit der Rahmung abschließt hier vor ihr zu stehen. Durch den übertretenden Fuß wird es noch weiter in den Vordergrund gedrückt. Das Streben nach Plastizität, das in der Figurenbildung deutlich wird, setzt sich hier auch in der Positionierung der Figur fort. Allerdings auf Kosten einer schlüssigen Bildräumlichkeit. Der Rahmen scheint nicht nur hier hinter der Figur zu stehen. Der angewinkelte Arm berührt zwar nur die Rahmenlinie, ohne sie wirklich zu

überschneiden. Durch seine starke Plastizität drängt er aber entschieden nach vorn. Das Verhältnis dreht sich weiter oben. Das Schriftband überschneidet den Nimbus und wird seinerseits vom Bogen überschritten. Ebenso überschneidet das Spruchband des Johannes erst den Rahmen, dann wird es überschritten. Der Rahmen wird im Grunde nicht zur Raumschaffung genutzt. Er setzt eher das Bildfeld fest, als daß er ihm angehört. Seine flächige, graphische Anlage unterstreicht seine Rolle im Bildgefüge, denn sie steht vollkommen im Gegensatz zu der starken Modellierung der Figuren. Durch die Unbekümmertheit im Umgang mit Überschneidungen wird deren raumbestimmende Funktion durch den steten Wechsel aufgehoben.

Der silbrig helle Goldgrund ist mit extrem feinen Punzierungen geziert. Einzelne Blätter und Früchte füllen den Grund. In das vegetabile Ornament sind Fabelwesen eingefügt. Der Nimbus des Paulus ist rot gelüstert.

3.2.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder

Die Aposteltafeln galten lange als Fälschung. Eine 1977 durchgeführte Pigmentanalyse bestätigte ihre Echtheit.²⁵ In den Katalog der Ausstellung "Vor Lochner" wurden sie nicht aufgenommen, ebensowenig behandelte Budde die Tafeln in seinem Buch von 1986. Stange ordnete sie dem Münchener Reliquienaltären zu, mit dem sie die graziöse und bewußte Haltung verbinde.²⁶ Zeitlich stünden sie den Marientafeln WRM 4,5 und dem Berliner Diptychon nahe, deren "natürliches, einfaches Lebensgefühl" teilten sie jedoch nicht, weshalb er sie in einen Entwicklungsstrang ausgehend von der Kamper Bibel stellte, die anderen Tafeln aber vom Stil der Buchmalereien des Johannes von Valkenburg herleitete.²⁷ Liebreich betonte dagegen die großen Übereinstimmungen zwischen den Aposteltafeln und dem Berliner Diptychon und dem "ähnlichen Gesamtcharakter" von WRM 4,5.²⁸ Nach Zehnder steht lediglich der Kopf des Johannes WRM 1 den Marientafeln nahe.²⁹

25 Die Pigmentanalyse wurde 1977 durchgeführt von Hermann Kühn und ist veröffentlicht bei Zehnder 1990, S. 569f.

26 Stange 1930, S. 52; Stange DMG, 1934, S. 24.

27 Stange 1930, S. 52.

28 Liebreich 1928, S. 135.

29 Zehnder 1990, S. 101.

Bei den Aposteln Johannes und Paulus ist die Farbskala eine kühlere als bei WRM 4,5. Das Interesse an mit stark kontrastierenden Hell/Dunkel-Zonen gegliederten Stoffen verbindet sie mit WRM 4,5. Die Kostbarkeit der Gewänder äußert sich jetzt aber auch im Reichtum der Fältelungen und in der Kompliziertheit der Drapierung. Die Figuren sind ganz ähnlich mit den zuerst besprochenen dort, wo sie das Gewand zu erkennen gibt. Füße und Hände weisen dieselbe Zeichnung auf mit den leicht aufgeboenen Nägeln. Der säulenhafte Hals sitzt auf so schmalen Schultern, daß sie kaum den Namen verdienen. Die Modulation der Köpfe ist vergleichbar, doch zeigen sich hier auch deutliche Unterschiede. Die Kopfform der Apostel ist gestreckter, das Kinn stärker ausgebildet. Die Augen vor allem sind nicht mehr wie Walfische geformt. Das Unterlid ist leicht gebogen und nähert sich dem natürlichen an. Die mit Iris und Pupille differenzierte Wiedergabe des Augapfels verstärkt den realistischen Eindruck. Auch die Haarpracht verläßt das stereotyp Ornamentale. Der Bart von Paulus scheint sich aus einzelnen Haaren zusammensetzten und besteht nicht mehr aus gedrehten Strängen. In ihrer geschwungenen Körperhaltung stehen sie den Figuren von WRM 4,5 nahe. Jedoch bewegen sie sich freier, stehen fester auf einer definierten Standfläche, während bei WRM 4,5 allein die Bildbegrenzungslinie einen Boden bezeichnete. Bei dem Figurenaufbau der Aposteln bestimmen die plastisch gebildeten Faltenbahnen kontinuierlich die Oberflächenstruktur der gesamten Figur und unterstützen das harmonische Gesamtbild. Deutlicher als bei WRM 4,5 ist ein Körper unter den üppigen Stoffen faßbar, doch läßt sich keine Trennung zwischen Gewand und Figur ziehen. Beides, die Bewegung der Figur und das Lineament der Gewandfalten, sind so ineinander verwoben, daß sie sich gegenseitig stützen und gemeinsam die Figur determinieren. Der Aufbau entspricht der "Gewandfigur" in der Skulptur.

1, 2

Die Bewegungen sind freier als bei WRM 4,5. Es scheint, als würde nur der Rahmen, an den der linke Ellenbogen stößt, ihnen eine Grenze setzen. Im Farbauftrag und in der Modulation der Gewänder weist WRM 2,3 noch eine deutliche Anlehnung an WRM 4,5 auf. Die Drapierungsmotive sind aber komplexer geworden. Eine Körperlichkeit ist angestrebt, die den Figuren einen größeren Bewegungsspielraum gestattet und sie aus der Fläche lösen. Auf eine neue Auffassung läßt auch die Hintergrundgestaltung schließen, trotz der gleichermaßen eng und akkurat

gesetzten Punzen und der Einfügung von Figuren in den Hintergrund. Die Anlage des Blattdekors ist bei gleichen Motiven unterschiedlich. Anders als in WRM 4,5 besteht bei den Aposteltafeln keine organische Verbindung von Ast- und Blattwerk. Zudem gehen die Ranken nicht vom Boden aus. Die freie Füllung des Grunds mit aneinander gesetzten Blättern wird in allen späteren Tafeln verwendet und kann daher als die fortschrittlichere Lösung gelten.

Bei großer technischer Übereinstimmung deuten die genannten Unterschiede auf eine etwas spätere Entstehung der Aposteltafeln. Die Differenzen in der Figurenauffassung der beiden gleichermaßen qualitätvollen Arbeiten könnten auch auf ein anderes, fortschrittlicheres Atelier hinweisen, das für WRM 2,3 verantwortlich war.

3.3 Berliner Diptychon

Das Diptychon der Gemäldegalerie in Berlin, Kat. Nr. 1627, stammt wahrscheinlich aus St. Georg in Köln, wo es sich bis um 1860 im Besitz des Küsters befand. Über Sir Charles Robinson, London gelangte es 1902 in die Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Die beiden durch Scharniere verbundenen und mit dem originalen Rahmen versehenen Tafeln haben jede eine Größe von 49,5 x 34 cm.³⁰

3.3.1 Beschreibung

Die Innenseite des linken Flügels zeigt eine thronende, gekrönte Madonna mit Kind. Der breite, in orthogonaler Perspektive angelegte Thron nimmt den Großteil der Bildfläche ein. Er ist an den vordersten Bildrand gerückt. Gerahmt wird er von dem plastisch vortretenden Goldgrund. Die Thronflanken sind nach oben hin abgestuft und mit Intarsien geschmückt. Ein weiter mit Maßwerk besetzter Rundbogen bildet den Abschluß der Rückwand, die von einem Vorhang ausgespannt wird. Auf dem Thron sitzt die Muttergottes. Im linken Arm hält sie das auf ihren Knien stehende, sie liebkosende Kind. Üppige, aufgebauschte Falten umhüllen ihre Beine, deren Stellung sich durch die Stofflagen abzeichnet. Das rechte, äußere Bein ist zur Bildmitte geneigt und leitet damit die Wendung von Mutter und Kind zum

5

³⁰ Kat. Gemäldegalerie Berlin 1998, S. 45.

Gegenüber der Kreuzigung ein. Zwischen den aufgestellten Knien hängt eine schwere Schüsselfalte herab. Das Sitzmotiv der Thronenden wird betont durch die seitlich aufliegenden Bahnen des Mantelstoffs, die in geboosten Röhren herabhängen. Sie geben der Sitzenden zusätzlich Gewicht. Den Mantel hat sie mit aufgestelltem Kragen um die Schultern gelegt. Geschlossen wird er mit einem Tasselriemen. Unter dem erhobenen rechten Arm ist der Mantel breit umgeschlagen, sodaß er den Blick zu der geziert abgewinkelten Hand Mariens leitet, in der sie einen Rosenzweig hält. Unter dem roten Mantel trägt sie ein blaues, gegürtetes Gewand. Unter den weichen Falten sind ihre Körperrundungen durch starke Aufhellungen betont. Mit geneigtem Kopf betrachtet sie ihren Sohn. Das Kind ist in ein langes Gewand gehüllt. Es greift mit der Rechten an das Kinn der Mutter, mit der Linken spielt es mit dem Tasselriemen. Gleichzeitig weist sein Händchen darüber hinaus auf den Rosenzweig. Sein Kopf neigt sich ebenfalls stark zur Seite, sein Blick ist gesenkt.

Die Kreuzigung weist neben Maria und Johannes ein erweitertes Personal auf. Maria wird von drei Frauen begleitet, Johannes von Jesaias. Die in der Höhe gestaffelten Figuren sind zu kompakten Gruppen zusammengefügt, aus denen keine gelöst werden kann. Das schmale Kreuz auf der Mittelachse der hochformatigen Tafel trägt eine kräftige Christusgestalt in betonter Körperlichkeit. Der nach rechts geneigte Kopf lastet nicht auf der Schulter, er scheint noch aktiv gehalten zu werden. Trotz der geschlossenen Augen ist auch das Gesicht nicht das eines Toten. Die Stirn ist durch die nach oben gezogenen Brauen in Falten gelegt, der Mund geschlossen. Das Motiv des Leidens ist auch in der Figur selbst zurückgedrängt. Er trägt die Taukrone, die frühe Form der Dornenkrone, die als schmales Band gegeben ist ohne die schmerzverursachenden Stacheln. Das Blut an Hand und Seitenwunden tritt nur schwach heraus und rinnt am Körper entlang. Entsprechend fehlen Engel, um es aufzufangen. Über dem Querbalken tauchen aus seitlichen Wolken zwei Engel auf, die sich weinend die Augen reiben. Das begleitende Personal unter dem Kreuz ist in zwei eng gestaffelte Gruppen angeordnet. Zu Maria haben sich die drei Frauen gesellt, die die zur Seite sinkende Gottesmutter stützen. In der unlöslich miteinander verbundenen Gruppe verdeckt die Hauptfigur ihre Begleiterinnen, sodaß von der Hinteren nur noch der Kopf zu erkennen ist. Die ineinandergreifenden Nimben

schließen die Gruppe in einem auf- und abschwingenden Bogen nach oben hin ab. Auf der anderen Seite wird Johannes allein von dem Prophet Jesaias begleitet. Er trägt ein Spruchband mit der Prophezeiung des Opfertods Christi "IPSE VULNERAT(US) EST PROPT(ER) INIQUITATES N(OST)RA(S)".³¹ Als Pendant zu Maria steht Johannes im Vordergrund. Er hat die Rechte halb erhoben, in der Linken hält er das Buch. Hinter ihm steht zum großen Teil verdeckt der Prophet. Wie ein Echo antwortet er auf die Haltung der Johannesfigur. Den rechten Arm hat er hoch ausgestreckt um mit dem Finger auf Jesus zu weisen. Die Linke ist auf Hüfthöhe von seinem Vordermann verdeckt. In ihr hält er das Schriftband, das am linken Bildrand entlang weit nach oben ausgerollt ist. Die Aufwärtsbewegung der Figur wird schließlich noch von seiner in einer mittleren Spitze aufragenden Kopfbedeckung vervollständigt. Auch Jesaias trägt einen Nimbus.

Auf der linken Außenseite ist die Verkündigung an Maria dargestellt. Gabriel und Maria stehen sich eng gegenüber. Der Engel ist im Profil auf die hl. Jungfrau ausgerichtet. Den rechten Zeigefinger hat er erhoben; in der Linken hält er das herabhängende Spruchband. Maria, mit erhobener rechten und dem Buch in der linken Hand, steht vor einem Stuhl. Beide sind in stoffreiche Gewänder gehüllt. Die Figurenorganisation der Maria entspricht weitgehend der des Johannes der Kreuzigungsdarstellung.

6

3.3.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder

Stange stellt das Berliner Diptychon zusammen mit WRM 4,5 ganz an den Anfang der Entwicklung der Tafelmalerei, deren Quellen in der Buchmalerei zu suchen seien.³² Für Deusch und Musper ist es das früheste Werk, während Budde gegenüber dem wenig älteren WRM 4,5 die "Suche nach neuen Möglichkeiten der Bildfindung" erkennt.³³ Vitzthum und Liebreich fassen es mit WRM 4,5 und den Aposteltafeln zu einer Gruppe zusammen.³⁴

Das Berliner Diptychon läßt sich ganz eng mit den Aposteltafeln verbinden.

31 "Er ist um unserer Missetaten willen verwundet worden" Jesaias 53,5.

32 Stange 1930, S. 51; Stange DMG 1934, S. 21-23.

33 Deusch 1940, S. 11; Musper 1961, S. 11; Budde 1986, S. 25.

34 Vitzthum 1907, S. 214; Liebreich 1928, S. 135.

Eine Nähe besteht trotz des auffälligsten Unterschieds, der Hintergrundgestaltung. Im Gegensatz zu den Aposteltafeln - wie zu allen anderen Kölner Werken - ist der Hintergrund in Pastiglia-Technik gestaltet. Ein plastisches, vergoldetes Ornament ist auf die Tafel aufgebracht, das in ungewohnter Dominanz hervortritt.³⁵ Annette Willberg stellte bei ihrer Untersuchung des Goldgrunds fest, daß die Verzierung nicht dem originalen Zustand entspricht. Großflächige Ausbrüche z.B. neben dem Thron der Muttergottes legen Fragmente eines darunterliegenden Goldgrunds mit Punzierungen frei.³⁶ Offenbar ist erst zu einem späteren Zeitpunkt die Reliefmasse auf den bestehenden Goldgrund aufgetragen worden, wobei die ursprüngliche Ornamentik beibehalten wurde. Der organische Aufbau der Ranken und die herzförmigen Blätter stehen der Hintergrundgestaltung der Verkündigungs-Tafel WRM 4 nahe,³⁷ die wie WRM 2, 3 in feinen, engen Punzen gearbeitet ist. In der Malerei besteht zu letzteren die engste Verbindung. In gleicher Monumentalität wie die Apostel in ihren Arkaden stehen, thront die Madonna der linken Seite des Diptychons. Trotz des stark vergilbten Firnis ist die Modulation ihres Gewandes mit den hellen Lichtbahnen und dunklen Faltentälern zu erkennen, die in derselben Manier die Falten aber auch die Körperwölbungen so plastisch gestalten wie bei den Aposteln und mit den Umschlägen und den kontrastierendem Futter Kostbarkeit suggeriert. Der Gesichtsschnitt, die Zeichnung der Augen, Nase und Mund und auch die Haarbehandlung entsprechen sich in einer familiären Ähnlichkeit. Besonders ist die Gestaltung der Augen hervorzuheben, bei der nur in diesen beiden Werken differenziert um die Pupille eine blaue Iris wiedergegeben wird. Das Standmotiv der Verkündigungs-*maria* auf der Außenseite des Diptychons ist wie bei Paulus WRM 3 als Kontrapost angelegt. Bei weniger raffiniert ausgearbeitetem Faltenspiel steht sie

6, 4

35 Musper 1961, S. 11 kritisierte: "Ein grob ornamentierter, übergoldeter Gipsgrund drängt sich vor...". Klamt 1977, S. 60f., der eine ikonologische Deutung des Rankenwerks vornahm, beschrieb es als " ...in flachem Relief aplizierteten, feingliedrigen Ranken- und Blattwerk...". Innerhalb der Altkölner Malerei lassen sich Verzierungen in Pastigliatechnik nur auf dem Rahmen von WRM 1 nachweisen.

36 Willberg 1997, Ms. S. 38. Zu dem selben Ergebnis kam auch Vielhaber 1994, Ms. S. 47.

37 Blätter und Fruchtformen sind bei beiden Arbeiten durch Astwerk verbunden und nicht wie sonst einzeln aneinander gesetzt. Die Punzierung der Tafel WRM 4 strebt durch schwungvolle Linien, einer breiten Blattbasis und der Schraffur des Hintergrunds eine plastische Wirkung an. Die Quantität der freiliegenden Punzierung am Berliner Diptychon reicht für eine Beurteilung nicht aus, die Umsetzung im Relief legt aber eine vergleichbare Betonung des Volumens nahe, vgl. Willberg 1997, Ms. S. 38f.

im Gesamtaufbau dem Apostel näher als der motivisch gleichen Maria der Verkündigungstafel WRM 4. Auch die Haltung von Johannes und der Maria der Kreuzigung geht von einem Kontrapost aus, der jedoch entsprechend der Erzählung modifiziert ist. So wird bei Maria die ausgeglichene Haltung aufgegeben zugunsten eines ohnmächtigen Hinsinkens, das durch ein starkes Einknicken des Spielbeins und durch die Neigung von Oberkörper und Kopf veranschaulicht wird. Bei der kleinteiligen Gruppe ist das Faltenarrangement einfacher. Das Faltenlineament und die Figurenbewegung gehen aber eine ebenso enge Verbindung im Sinne der "Gewandfigur" ein. Wenn man für WRM 2, 3 und das Berliner Diptychon nicht sogar einen Werkstattzusammenhang postulieren will, ist zumindest an einer zeitnahen Entstehung beider Werke auf Grund der vielen Gemeinsamkeiten in Figurenauffassung und -ausgestaltung nicht zu zweifeln.³⁸

3.4 Bocholter Diptychon

In der Schatzkammer der Pfarrkirche St. Georg in Bocholt wird seit Generationen das Kölner Diptychon verwahrt. Wie es in Besitz der westfälischen Pfarrei gelangte ist unklar. Die lokale Forschung hält es für möglich, daß es bereits im 15. Jahrhundert von dem Bocholter Heinrich Urdemann, der als Dechant von Sankt Andreas in Köln und Kölner Offizial in der Domstadt Karriere machte, in seine Heimatstadt verbracht wurde.³⁹ Wegen der dargestellten Heiligen Klara und Franziskus ist eine Herkunft aus dem Kölner Klarenkloster anzunehmen. Die beiden Eichenholztafeln sind durch Scharniere verbunden. Jede Tafel hat mit ihrem aus einem Brett gearbeiteten Rahmen eine Größe von 41 x 30 cm.

³⁸ Bestätigt wird die enge Zusammengehörigkeit beider Werke auch durch die Art der Marmorierung der Thronwangen auf dem Berliner Diptychon, bzw. der Rückseiten von WRM 2,3, vgl. dazu auch Vielhaber 1994, Ms. S. 49.

³⁹ Elisabeth Bröker, Diptychon und Altargemälde, in: Unser Bocholt. Zeitschrift für Kultur- und Heimatpflege, Jg. 16, 1965, S. 63-72, hier S. 64f.

3.4.1 Beschreibung

In geöffnetem Zustand ist einer Kreuzigung auf der linken Seite eine Marienkrönung gegenüber gestellt. Bei der dreifigurigen Kreuzigung stehen Maria und Johannes auf einem schmalen Bodenstreifen rechts und links neben dem Kreuz. Das Standmotiv der Maria mit gebäugtem rechten Knie und gestrecktem linken wird von ihrem Gewand verschleiert. Das breit aufliegende Gewand verleiht ihr eine gewisse Stabilität, die nach oben hin zunehmend labiler wird. Der unruhig bewegte Stoff löst sich von der zarten Gestalt. Am Oberkörper ist er straff um die flehentlich erhobenen Arme gezogen. Ein Mantelende bedeckt ihren Hinterkopf. Gebeugt steht sie vor dem Gekreuzigten, zu dem sie hinaufblickt. Christus überragt sie nur wenig. Tief hängt er mit durchgestreckten Armen an dem hochgeschobenen Kreuzbalken. Die ange-nagelten Füße verhindern ein weiteres Durchhängen des Körpers, sodaß er über den angewinkelten Beinen seitlich ausschwingt. Durch eine leichte Drehung des Körpers in der Längsachse wird das Ausschwingen zu einer Wendung hin zu Maria forciert. Der Körper ist schlank und sehnig. Sein tief zur Seite geneigtes Haupt zeigt das Gesicht eines Toten. Blut aus seinen Wunden rinnt am Körper entlang. Von ihm abgewandt steht Johannes neben dem Gekreuzigten. Er ist frontal auf den Betrachter ausgerichtet. Die Stellung seiner bloßen Füße mit dem leicht vorgestellten rechten Fuß legt das kontrapostische Standmotiv fest, daß jedoch nicht prononciert ausge-arbeitet ist, sondern sich vornehmlich in der betonten, geschwungenen Silhouette offenbart. Johannes hält in der Rechten das Buch, die Linke hat er in einem Trauer-gestus an die Wange geführt. Die Arme sind durch den umgeschlungenen Mantel eng an den Körper gebunden. Sein trauriger Blick geht zu dem Gekreuzigten, gleichzeitig fällt er auf den Betrachter, den er an seinem Kummer teilhaben läßt.

7, 119

Die rechte Tafel zeigt die monumentale Darstellung der gekrönten Maria auf der Thronbank neben dem ebenfalls gekrönten Christus. Jeder Figur ist eine eigene Fußbank zugeordnet. Maria ist mit bittend erhobenen Händen und demütig geneigtem Kopf Christus zugewandt. Ihre Ausrichtung markiert bereits die spitz aus dem Gewandsaum vorlugende Schuhspitze; sie wird in den gefalteten Händen und der Neigung des Kopfes aufgenommen. Die Gottesmutter trägt ein schlichtes blaues Kleid, das sich über den Körperrundungen leicht bauscht, an den Unterarmen aber eng anliegt. Über die linke Schulter hat sie den Mantel gelegt, der sich in breiten

7, 120

Umschlägen um ihre Hüften legt und in teils unnatürlich geknickten Falten herabfällt. Christus ist frontaler ausgerichtet, nur leicht wendet er sich der Himmelskönigin zu, die er mit der erhobenen Rechten segnet. Die Linke hat er auf das geschlossene Buch gestützt, das auf dem angehobenen linken Bein aufgesetzt ist. Sein Untergewand mit weiten Ärmeln deutet ebenfalls einen Körper an. Der Mantel ist vor der Brust geschlossen, öffnet sich dann aber weit durch die Bewegung der Arme, um im Schoß übereinandergeschlagen die Beine einzuhüllen. Die geknickten Saumlinien lassen die unbeschuhten Füße frei.

Auf der linken Außenseite stehen sich vor dunkel gebeiztem Grund Franziskus und Klara gegenüber. Franziskus präsentiert seine Stigmata; Klara hält ihr Attribut, die Monstranz. Beide sind in grau-braune Gewänder gehüllt. Die Farbigkeit nähert sich dem Monochromen an. Allein ein helles Rot, das sich in den Nimben, den blutenden Wunden des Heiligen und der Monstranz wiederholt, setzt farbige Akzente. Die Figuren sind aufeinander ausgerichtet. Spiegelbildlich haben sie den vorderen Fuß unter dem Spielbein leicht ausgestellt, dadurch ist die Hüfte nach vorne geschoben. Die Arme haben beide auf Taillenhöhe angehoben, wobei jeweils der hinten liegende Arm sich aus dem Kontur löst und vor dem Dunkel des Grunds das Attribut präsentiert. Die entsprechend der Ordenstracht schlichten, gegürteten Gewänder fallen an den schmalen Körpern herab. Das Linienspiel der Falten ist in angemessener Zurückhaltung weniger ausgeprägt als bei den Figuren auf den Innenseiten. Der dunkle Hintergrund setzt sich auf der rechten Außenseite fort. Vor ihm ragt ein Kruzifixus auf, das durch eine Erderhebung am unteren Bildrand und die Inri-Tafel oben fest in der Mittelachse des Bildes verankert ist. Der tote Christuskörper hängt kaum ausschwingend vor dem Kreuz. In dramatischen Fontänen spritzt das Blut aus seinen Wunden.

8, 118

3.4.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder

Das Diptychon wurde in der älteren Literatur nur wenig beachtet, was wohl darauf zurückzuführen ist, daß es durch seine Aufbewahrung abseits der großen Museen weitgehend dem Blick entzogen war. Stange ordnete es dem Reliquienaltären in

München zu.⁴⁰ Auch Budde setzte es von der frühen Gruppe um das Berliner Diptychon und WRM 2-5 ab, deren Stil es aber weiterentwickelte.⁴¹

Das Diptychon in der Bocholter Pfarrkirche markiert einen deutlichen Entwicklungsschritt in unserer hypothetischen Reihe, denn es weist eine neue Figurenauffassung auf. Bisher waren die Figuren schlank. Jetzt sind sie dünn und zartgliedrig. Und doch ist die Entwicklung des Figurenstils aus dem bisher besprochenen nachvollziehbar. Die Pracht der Gewänder mit ihren Futterumschlägen und aufgesetzten Lichtern spielt immer noch eine Rolle. Daneben treten aber auch sanftere Übergänge, die dem Stoff den Glanz nehmen. Wichtiger für die Gestaltung ist die ebenfalls in den älteren Werken vorbereitete Kompliziertheit des Faltengefüges, das nun zunehmend eine eigene Wertigkeit erlangt. War bisher das Lineament eng mit der Bewegung der Figur verwoben, löst es sich nun in einer eigenen Schicht von der Figur ab. Die kontinuierlich über die Figur gebreiteten plastischen Faltenstränge sind aufgegeben zu Gunsten einer dünnen Stoffschicht. Diese bildet - besonders deutlich bei der Maria der Kreuzigung - unabhängig von der Bewegung der Figur ein Linienspiel aus. Die plastischen Glocken- und Schüsselfalten betonen die Körpermitte, ohne den extrem ausgedünnten Figurenkern zu berühren. Auch bei den Figuren der Krönung löst sich die Stoffhülle vom Kern. Die Trennung ermöglicht auch hier ein von der Körperbewegung unabhängiges Linienspiel mit neuen Faltenmotiven wie der hufeisenförmigen Saumlinie über dem Unterschenkel des Christus. Sie führt darüber hinaus erstmals zu einer Verräumlichung der Figuren. Die Stoffhülle wird durch den erhobenen Arm derselben Figur aufgespannt und gibt den Blick auf die eingestellte Figur frei. Das Volumen ist gegenüber den bisher vorgestellten Werken stark reduziert. Die Arme der Marien sind nur mehr spindeldürr; der Stoff ist lappig geworden. Doch durch die Trennung von Kern und Schale, durch die dadurch herbeigeführte Zweischaligkeit wird eine neue, wenn auch nur zurückhaltende Körperlichkeit der Figuren herbeigeführt, deren Träger nicht mehr die wie von innen aufgeblähte Gewandfigur ist, sondern der zierliche Körper selbst. Die Haare, auf deren Gestaltung bisher so großer Wert gelegt wurde, sind in ihren

40 Stange, DMG, 1937, S. 25; Stange, Verzeichnis 1967, S. 18.

41 Budde 1986, S. 28.

Frisuren unverändert, aber in der Modulation zu einer wenig differenzierten Masse zusammenschmolzen. Hier zeigt sich, wie in den Gewändern, eine Tendenz zur Vereinheitlichung. Nicht mehr auf die Wiedergabe des Einzelnen wird der größte Wert gelegt, sondern auf das Zusammenbinden aller Teile. Damit einhergehend verändert sich die Bildräumlichkeit, in der die Figuren agieren. Standen sie bisher an der vordersten Bildebene, die sie wie der Apostel Petrus WRM 3 sogar scheinbar nach vorn übertreten, so sind die beiden Thronenden der Krönungsszene durch Podeste vom Rand weg in den Bildraum geschoben. Dadurch erschließen sie sich einen Raum und sie erscheinen nicht mehr wie auf die Fläche appliziert.

3.5 Münchener Reliquienaltar

Das Altärchen in der Alten Pinakothek in München, WAF 453, gelangte über die 1827 durch König Ludwig I. von Bayern angekaufte Sammlung Boisserée nach Süddeutschland.⁴² Darüber hinaus ist die Provenienz nicht weiter belegt. Traditionell wird eine Herkunft aus dem Klarenkloster angenommen.⁴³ Auf einem mit einer Vierpaßleiste verziertem, 8,6 cm hohem Sockel erhebt sich ein ca. 58,6 x 33,8 cm großer und 3,4 cm tiefer Schrein aus Eichenholz, der keine Malereien trägt. Seine Front ist durch ein Maßwerkgitter dreibahnig gegliedert und von einem mit Rosetten besetzten Rahmen umfaßt. Ihm ist auf neugotischem Sockel eine ursprünglich nicht zugehörige Elfenbeinmadonna eingestellt. An dem Schrein sind zwei Türen befestigt. Die ca. 58,6 x 17 cm großen Flügeltüren sind beidseitig bemalt.⁴⁴ Es existieren Fragmente von mindestens zwei gleichförmigen Repliken des Altärchens.⁴⁵

113, 114

42 Melchior Boisserée hatte die Tafel 1812 von Ferdinand Franz Wallraf als Geschenk erhalten, vgl. Firmenich-Richartz 1916, S. 73, 386, 449.

43 Clemen 1937, S. 284.

44 Ausführliche Angaben zu Material, Herkunft, Erhaltungszustand und Restaurierungen bei Goldberger/Scheffler, Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland, vollständiger Katalog, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek/München, München 1972, S. 113ff.

45 Vgl. Kapitel 5.1.3 "Serielle Bilder" S. 177 dieser Arbeit.

3.5.1 Beschreibung

Die Innenseiten der Flügel sind durch rosettenbesetzte Kehlen in zwei übereinanderliegende, hochrechteckige Kompartimente unterteilt. Plastisch ausgearbeitete, krabbenbesetzte Kielbögen mit hängenden Dreipässen scheiden die Bildfelder aus. Auf dem linken Flügel ist vor punziertem Goldgrund oben die "Verkündigung an Maria" dargestellt, darunter die "Geburt Christi". Bei der Verkündigung stehen sich auf der Rahmenlinie Gabriel und Maria schlank und aufrecht gegenüber. Der Engel macht einen Schritt auf die Jungfrau zu. Er hält in der Linken das entrollte Spruchband. Den rechten Zeigefinger hat er erhoben. Die Geste wird von seinem steil aufgestellten Flügel unterstrichen, der den Blick des Betrachters hinaufzieht auf die kleine Wolke im Bogenscheitel, aus der sich die Taube auf Maria senkt. Der äußere Flügel des Engels ist - die Bildbegrenzung beachtend - eingeschlagen. Die Gestalt des Engels ist von der Fußspitze des durchgestreckt vorgestellten Beins bis zu seiner hoch ausgefahrenen Flügelschwinge in eine dynamische, aufrechte Spannung versetzt, so als sei er eben erst gelandet. Demgegenüber wirkt die etwas kleinere Maria in sich eingesunken. Mit eingeknicktem linken Bein und einer stabilisierenden Faltenkaskade über dem rechten ist ihre Haltung kontrapostisch angelegt. Bei ihrer schmalen Gestalt scheint sie aber förmlich in dem an ihr herabgleitenden Stoff zu versinken. Die Arme hat sie eng am Körper angehoben. Mit der einen weist sie auf den Engel, in der anderen hält sie das Buch. Zwischen Maria und der seitlichen Bildbegrenzung ist ein Stuhl eingeschoben, den sie leicht überschneidet und der die Marienfigur analog des geschlossenen Engelsflügel in den Bildkoordinaten verankert.

Das Geburtsbild arbeitet in neuer Weise mit der Rahmung. Dem hängenden Dreipaß folgend ist ein geraffter Vorhang als obere Bildbegrenzung eingefügt. Unter diesem "Baldachin" ruht die Muttergottes aufrecht sitzend auf ihrem Lager. Das Kind hält sie eng an sich gedrückt. Sie ist in einen Mantel gehüllt, der sie locker umgibt. Neben ihr ist das Ende des Umhangs, wie an einen imaginären Nagel geheftet, im Nichts befestigt, sodaß der Saum in schönlinigen Schwüngen herabfällt. Die Marienfigur spannt von dem Kissen, das ihren Rücken stützt, bis zu den bis zum gegenüberliegenden Bildrand ausgestreckten Beinen die gesamte Horizontale des Feldes aus. Die Waagerechte des hochrechteckigen Bildes wird zudem betont durch

die vor ihr eingeschobene Krippe, vor der wiederum bildparallel Esel und Ochse ruhen. Ein Gegengewicht zu der aufrecht Sitzenden bildet auf der rechten Seite Josef, der auf seinen Stock gestützt schläft.

Das Marienkrönungsbild auf dem rechten Flügel entspricht in weiten Zügen dem des Bocholter Diptychons. In einer inhaltlichen Modifizierung umfaßt Christus noch die Krone der Maria, womit der Akt der Krönung thematisiert wird. Zudem hält er als Zeichen des Weltenherrschers ein Zepter neben dem nun geöffneten Buch. Entgegen der Darstellung des Diptychons sind die Figuren bis an den vorderen Bildrand gerückt. Die Thronbank spannt dagegen nicht die gesamte Bildbreite aus. Rechts ist zudem die Flanke der Bank mit ihrem Maßwerk zu erkennen. Das dreifigurige Taufbild zeigt den nackten Christus, der bis zur Hüfte von Wasser wie von einem Reifrock umgeben ist. Links neben ihm hält ein Engel sein Gewand. Von der rechten Seite aus vollzieht Johannes die Taufe, indem er einen Krug über Christi Haupt leert. Obwohl Christus nicht der größte der Gruppe ist, gelingt es, eine pyramidale Anordnung zu erreichen, indem die zentrale Figur zum einen von dem ausgeschwungenen Flügel des Engels, zum anderen von dem Krug des Johannes überhöht wird. Die Dreieckskomposition fügt sich somit in den Rahmen.

Bei geschlossenen Türen werden die Außenseiten der Flügel sichtbar, die je einen stehenden Heiligen in einer Arkade zeigen. Die plastisch gebildeten Arkaden sind bei schlichterer Ausführung ähnlich aufgebaut ist, wie die Rahmung der inneren Bilder. Die Spitzbogen sind von Wimpergen überhöht, zu deren Seiten je ein Engel aus einer Wolke erscheint und eine Krone hält. Vor einem punzierten Silbergrund steht auf dem linken Flügel ein frontal ausgerichteter heiliger Bischof auf einem massiven perspektivisch gegebenen Podest. Auf der rechten Seite erscheint der leicht zur Mitte gedrehte hl. Gereon mit Banner und Schild. Deutlich übertritt er das Podest nach vorne.

10

3.5.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder

Den Stil der Malereien setzte Stange von dem der Gruppe um das Berliner Diptychon ab. Zusammen mit dem Bocholter Diptychon gehöre es mit den bewußten Stilisierungen und Differenzierungen der Formen in den Kreis der Chorschranken-

malereien.⁴⁶ Darin folgte ihm der Katalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlung.⁴⁷

Die Malereien des Reliquienaltärchens stehen in ihren sehr schlanken Figurenfindungen und dem Verhältnis von Körper und Gewand dem Bocholter Diptychon nahe. Stange sah sie als Werke der gleichen Werkstatt, aus der das Diptychon stammt.⁴⁸ Die Maria der Verkündigung weist mit den vor dem Körper aufspringenden Falten und den straff um den Oberkörper gezogenen Mantel eine ganz ähnliche Auffassung auf wie die trauernde Muttergottes unter dem Kreuz auf dem Diptychon. Auch die Figuren der Krönungsdarstellung stehen denen derselben Szene in Bocholt nahe. Der erhobene Arm des Christus wird ebenso genutzt, den Mantel als Hülle um die Figur aufzuspannen, die gleiche Faltenorganisation des Untergewands verleiht dem eingestellten Körper Substanz. Die Maria ist wie ihr Pendant in dünnen, lappigen Stoff gehüllt, aus dem die dünnen Arme herausstaken. Auch die gesuchten, von der Bewegung der Figuren unabhängigen "schwierigen Saummelodien"⁴⁹ prägen beide Tafeln. In den deutlicher ausgeprägten Weißhöhungen und damit einhergehend in den Faltenrundungen zeigt sich bei dem Münchener Werk allerdings noch ein Nachhall der Figurenbildungen der älteren Gruppe um das Berliner Diptychon. Auch in der Haltung der Figuren, besonders der Verkündigungsmaria mit ihrem durch den Faltenverlauf angedeuteten kontrastischen Standmotiv klingt die ältere Auffassung nach. Gleichzeitig wird bei einem Vergleich der Verkündigungsdarstellungen in Berlin und München der Unterschied in der Proportionierung der Figuren deutlich. Auf beiden Bildern steht der Stuhl hinter der Jungfrau. Auf dem Altärchen ist er aber wesentlich kleiner, was die ohnehin schlankere und gestrecktere Gestalt noch länger wirken läßt.

7, 9

3.6 Achatius-Diptychon

Das mit seinen 16,5 x 14 cm extrem kleine Diptychon, thematisiert auf seinen Innenseiten das Martyrium des hl. Achatius und seiner 10.000 Soldaten. Die Tafeln

46 Stange 1930, S. 54; Stange DMG, 1934, S. 24f.

47 Goldberg/Scheffler 1972, S. 116.

48 Stange, DMG 1934, I, S. 25.

49 Stange, DMG 1934, I, S. 25

sind mit einem aus dem Brett geschnittenen Rahmen eingefasst und durch Scharniere miteinander verbunden. Man nimmt an, daß das Täfelchen für die Nonnen einer dem hl. Achatius geweihten Klausur in Köln geschaffen wurde, die vor 1332 eingerichtet und 1336 erstmals urkundlich erwähnt wurde.⁵⁰ Über die Sammlung Johann Georg Schmitz gelangte es in das Wallraf-Richartz-Museum, wo es unter der Inv.Nr. 822 geführt wird.⁵¹

3.6.1 Beschreibung und Positionierung innerhalb der Kölner Tafelbilder

Über beide Bildtafeln des aufgeklappten Diptychons hinweg wird die Erzählung vom Martyrium des heiligen Achatius und seiner Männer ausgebreitet. Eingeleitet wird die Handlung am oberen linken Bildrand von dem heidnischen Kaiser Hadrian, der mit weit ausfahrender Geste den Befehl zu der Marter der Gläubigen gibt. Über beide Bildfelder reihen sich die verdrehten Leiber der gepöhlten Heiligen über einem welligen Bodenstreifen vor schwarzem Grund aneinander. Zwischen ihnen erscheinen die mit Hämmern bewehrten Folterknechte bei ihrem grausamen Geschäft. Den Endpunkt bildet in der unteren rechten Ecke ein zweiter Herrscher, der auf seinem Pferd durch einen Torbogen herangeprescht kommt und ebenfalls den Arm zum Befehl ausgestreckt hat. Durch Tituli werden einige der Märtyrer identifiziert.⁵² Die durch Nimben ausgezeichneten Blutzeugen sind bis auf weite Beinkleider, die ihre Blöße bedecken, nackt gegeben. Ein einfaches Lineament beschreibt ihre Anatomie.

11

Die Außenseiten zeigen links eine dreifigurige Kreuzigung, der eine adorierende Nonne beiwohnt. Auf der rechten Seite ist ein Schmerzensmann gegeben, vor dem ebenfalls eine kniende Nonne betet. Die Figuren sind mit großen Köpfen und kurzen Beinen etwas unglücklich proportioniert. Die offenkundigen Schwächen in der Ausführung erschweren eine stilistische Beurteilung der Maleereien. Doch deuten die Figurenfindung und das Verhältnis von Figur und Gewand auf eine ähnliche Auffassung wie sie am Bocholter Diptychon festgestellt werden

12

50 K. G. Beuckers, Köln: Die Kirchen in gotischer Zeit, 1998, S. 308.

51 Ausführliche Angaben zu Material, Erhaltungszustand und Restaurierungen bei Zehnder 1990, S. 105.

52 Das sind im oberen linken Feld S.AGACIUS., darunter SOCIORMS. Im rechten oberen Feld S.ALE(gestört)MS. und S.EHYADEMS.

konnte. Die lappigen Stoffe und die ausgedünnten Gliedmaßen, die in extrem zugespitzten Schuhen und Fingern enden wie bei Kaiser Hadrian auf der Innenseite finden sich dort – etwa in der Figur der Maria der Krönung - ebenso vorbereitet wie der aufgespannte Umhang des Kaisers und des Johannes außen, der sich auf den Mantel des thronenden Christus der Krönung beziehen läßt. Der Schollenboden, der die Standfläche bei der Kreuzigung des Achatius-Diptychons bezeichnet, und die in einer unverstandenen Perspektive wechselnd beleuchteten Kreuzbalken zeugen zudem von einem gleichartigen Interesse an Räumlichkeit. Das kleine Klapptäfelchen ist daher auf der gleichen Stilstufe anzusetzen wie das in Bocholt verwahrte Diptychon.

Im Gegensatz zu der hier vorgeschlagenen Einordnung wird das Diptychon in der Literatur meist in Zusammenhang mit den Marientafeln WRM 4,5 und den Marienstatter Tafeln gesehen.⁵³

3.7 WRM 1

Die Mitteltafel des Kreuzigungstriptychons im Wallraf-Richartz-Museum, WRM 1, hat eine Größe von 65 x 48 cm.⁵⁴ Das Bildfeld der Eichenholztafel ist eingetieft, die Laibung mit Steinchen aus Glasfluß verziert. Oberhalb des Bildes ist eine Reihe von zwölf quadratischen Nischen eingeschnitten, die zur Aufnahme von Reliquien dienten. Die Flügellinnenseiten sind horizontal in zwei wie das Hauptbild gerahmte Bildfelder unterteilt. Auf der Trennleiste sind je sechs quadratische Reliquienfächer eingeschnitten. Das Triptychon entstammt der Sammlung Walraff. Wegen der dargestellten Stifterin, einer Klarissin, ist seine Herkunft aus dem Kölner Klarenkloster wahrscheinlich.

3.7.1 Beschreibung

Das Hauptbild zeigt einen vielfigurigen Kalvarienberg. Auf den Flügeln sind links Geburt und Epiphanie, rechts Himmelfahrt und Pfingsten dargestellt. Das Kreuzi-

13

⁵³ Stange, DMG, 1937, S. 23f.; Kat. Vor Lochner, 1977, S. 72; Budde 1986, S. 24 und Zehnder 1990, S. 106f.

⁵⁴ Ausführliche Angaben zu Material, Herkunft, Erhaltungszustand und Restaurierungen bei Zehnder 1990, S. 94f.

gungsbild ist streng symmetrisch aufgebaut. Die Mittelachse wird von dem Kreuz besetzt. Der schmale Balken des lateinischen Kreuzes durchfährt die gesamte Höhe des Bildes. Der Querbalken liegt hoch oben, knapp unterhalb des Rahmens. An ihm hängt der extrem schlanke Christuskörper mit ausgestreckten Armen. Seine Hände sind nach außen gewandt; Blut tropft aus den Wunden. Je ein kleiner Engel fängt es mit einem Kelch auf. In dem schmalen, fragilen Leib Christi ist "Schwere" angedeutet. Die sehnigen Arme sind gespannt, der Körper hängt leicht aus der Achse geschoben vertikal am Kreuz, ohne auszuschwingen. Der dornenbekrönte und von einem Kreuznimbus hinterfangene Kopf fällt auf die rechte Schulter, die Augen sind geschlossen. Die angewinkelten Beine weisen nach rechts. Das vielfach gefältete Lendentuch betont die Ausrichtung; in einem spitzen Zipfel fällt es bis zu den Unterschenkeln. Die graphische Anlage der Figur transformiert das körperliche Leiden in symbolhafte Kürzel. Selbst naturnahe Lösungen, wie das Herausdrehen der linken Schulter, die Betonung des Schlüsselbeins und der straff gebogene Hals fügen sich in die lineare Umsetzung des Körpers ein. Die obere Bildhälfte ist allein Christus vorbehalten. Die das Blut auffangenden Engel sind so klein, daß sie die Konzentration auf den Gekreuzigten nicht stören und kaum zu einer Belebung oder Auflockerung beitragen. Die untere Hälfte bevölkern die Zeugen des Geschehens. Zu jeder Seite des Kreuzes versammelt sich eine gleich starke Gruppe. Die jeweils vier schlanken Figuren haben dieselbe Höhe und sind so eng, teilweise sich überschneidend, zusammengerückt, daß sie einen festen Block bilden. Weitgehend bildparallel stehen sie auf der schmalen Bühne. Innerhalb der Gruppen sorgen die Wendungen der Köpfe, die Haltung der Hände und das reiche Faltenspiel der üppigen Gewänder für Akzente. Maria, zur Rechten des Sohnes, schaut zu ihm hinauf. Dicht um sie gedrängt stehen die Frauen, die sie hilfreich stützen. Zu ihren Füßen kniet Longinus. Deutlich weist er auf sein Auge, während er mit der Linken die Lanze führt. Johannes auf der anderen Seite neigt traurig den Kopf und ringt im Schmerz die Hände. Er trägt wie die Frauen und die Engel einen Nimbus. Ihm zur Seite steht der gute Hauptmann; zwei Juden vervollständigen die Gruppe. Der Hauptmann ist dem Betrachter zugewandt. Mit weit ausholender Geste hat er den rechten Arm erhoben und ein Schriftband entrollt, das in einem dynamischen Zirkelschlag die untere mit der oberen Bildebene verbindet. Vor Johannes kniet in kleinem Maß-

stab eine betende Klarissin. Der Kreuzesfuß wird von einem Baumstumpf verdeckt.

Die Komposition der Tafel wird durch die klare Aufteilung geprägt. Das Kreuz markiert die Mittelachse der Tafel. Der bevölkerten unteren Bildhälfte, steht die Leere der oberen gegenüber, die allein dem Christuskörper vorbehalten ist. Störungen der strikten Ordnung erhalten besonderes Gewicht. So wird die kniende Stifterin betont, obwohl sie in der angemessenen Bedeutungsperspektive wesentlich kleiner ist als ihr Pendant, der ebenfalls kniende Longinus. Sie ist in die Lücke zwischen Kreuz und Johannes-Gruppe gerückt, während Longinus in den Konturen der Marien-Gruppe verhaftet bleibt. Das appellativ ausgeschwungene Spruchband des Hauptmanns fährt in einem weiten Bogen in das obere Feld und lenkte die Aufmerksamkeit auf die heute verlorene Inschrift mit der in Worten zusammengefaßten Bildaussage.

Die Darstellung der Geburt Christi auf dem linken Flügel nimmt zwei Drittel des hochrechteckigen oberen Bildes ein. Ein Landschaftsstreifen schließt die Szene nach oben hin ab und bildet gleichzeitig die Bodenlinie für die darüber eingeschobene Episode der Hirtenverkündigung. Bei der Geburt nimmt Maria die linke Bildhälfte ein. Sie lagert aufrecht auf ihrer Sitzgelegenheit, die Beine hat sie ausgestreckt. Sie beugt sich zu ihrem gewickelten Kind vor, das sie zärtlich an sich drückt. Joseph sitzt auf der rechten Seite frontal dem Betrachter gegenüber. Sein Sitz ist an den vorderen Bildrand gerückt. Schlafend hat er den Kopf zur Seite geneigt und auf seinem Arm gelagert, ohne daß dieser eine Stütze erfährt. Er trägt eine flache Mütze - also keinen Judenhut - und einen Nimbus. Den schlafenden Josef überschneidend sind am unteren Bildrand Ochs und Esel in einem deutlich kleineren Maßstab eingefügt. Bildparallel stehen sie sich an einem Trog gegenüber. Als obere Bildbegrenzung dient der Landschaftsstreifen, der unregelmäßig der unterschiedlich hohen Kopflinie von Maria und Joseph folgt. Auf der Bodenformation sitzt ein einzelner Hirte. Er hält einen Dudelsack im Arm und scheint soeben von seinem Spiel aufgeschreckt nach oben zu schauen, wo in der linken Bildecke der Stern erscheint und ein Engel ihm ein Schriftband entgegen hält. Zu seinen Füßen ruht der Hütehund, drei Schafe grasen auf der mit wenigen Blümchen geschmückten Weide. Auf der rechten Seite wächst aus dem Rasen ein Bäumchen, an dem sich ein Ziegenbock hochstemmt und Blätter frißt.

13

Bei der Anbetung der Könige im unteren Bildfeld ist der Stern in die rechte obere Ecke gewandert. Unter ihm thront die Muttergottes auf einem mit einer Fußbank versehenen Sitz. Mit beiden Händen umfaßt sie sicher das auf ihren Schenkeln stehende Jesuskind. Mit kindlicher Neugier greift es nach dem mit Gold gefüllten Kelch, der ihm der erste König reicht. Der als alter, bärtiger Mann gegebene König kniet bildparallel vor dem Knaben; demütig hat er seine Krone abgenommen. Hinter ihm stehen seine beiden gekrönten Begleiter. Der erste wird halb von dem knienden verdeckt. Mit weit ausgestrecktem Arm weist er auf den Stern, während er sich zu dem dritten umdreht. Im linken Arm hält er sein Geschenk, ein Füllhorn. Mit vollem Haar und kurzem Bart verkörpert er das Mannesalter, während der letzte König kleiner und bartlos als jugendlicher Mann dargestellt ist. Dicht neben den anderen stehend blickt er zu seinem Begleiter auf, wobei er sich leicht zurückneigt. In der Rechten hält er auf Hüfthöhe sein Geschenk, die Linke hat er vor dem Körper erhoben. Die von außen nach innen ansteigende horizontale Linie über Köpfe und Hände hinweg leitet den Blick des Betrachters zu dem Stern. Eine zweite Diagonale steigt von der unteren Bildecke an, in die sich der Fuß des knienden Königs stemmt, über seinen Kopf und den Kelch bis zu dem mit einem Kreuznimbus ausgezeichneten Haupt des Kindes und seiner nimbierten Mutter.

Die Himmelfahrt auf dem oberen rechten Flügel zeigt die isokephal neben und hintereinander stehenden Apostel zu beiden Seiten der auf einer kleinen Erhebung dargestellten Fußabdrücke Christi. Die dicht gedrängte Apostelgruppe läßt nur einen schmalen Spalt über den Fußabdrücken frei. Vor dem Zwischenraum fallen ihre bewegt gestikulierenden Hände auf. Die Apostel nehmen zwei Drittel des Bildfelds ein. Im oberen Drittel erscheint in der Mittelachse allein der in eine Wolke aufsteigende Christus, von dem nur noch der Unterkörper zu sehen ist. Das Pfingstbild darunter ist ganz ähnlich aufgebaut. Die Apostel umgeben sitzend als dicht gedrängte Gruppe die Maria in ihrer Mitte. Das obere Bildfeld bleibt frei, bis auf eine halbrunde Himmelserscheinung am oberen Bildrand von der aus sich Strahlen auf die Häupter der Apostel senken. In der Mittelachse gleitet die Taube auf Maria nieder.

In geschlossenem Zustand zeigen die Flügel eine "Verkündigung an Maria". Bei der totalen Negierung des Raums auf der Innenseite überrascht die Gestaltung

der Außenseiten. Gabriel und Maria der Verkündigung stehen sich auf den beiden Flügeln gegenüber und werden von den Heiligen Katharina und Barbara begleitet. Die Figurengruppe jeder Seite ist von einer spitzbogigen Arkade über einem Bogenfries umschlossen. Der obere Abschluß der Arkatur bildet ein Zinnenkranz, der perspektivisch in Aufsicht gegeben ist. Auch die Stärke des unteren Bogenfrieses ist angegeben. Dazwischen steht papierdünn die Wand. Daß dem Maler der Umgang mit perspektivischen Darstellungen nicht geläufig war, macht die Standfläche der Figuren deutlich. Sie ist mit einer nicht geringen Tiefe angegeben. Um die Tiefe anschaulich zu machen, wechselt hier das lineare Bogenprofil ins flächige. Ähnlich unklar im räumlichen Verhältnis ist der Altartisch hinter Maria, der eine Art hellen Schatten auf den Boden wirft. Der Tisch selbst erhebt sich erst dahinter als plastisches Gebilde in der Fläche des Grundes. Offenbar war dem Maler hier daran gelegen, Räumlichkeit zu schaffen, auch wenn die Mittel dazu nicht schlüssig eingesetzt werden. Die trotz allem entstehende Raumbühne nutzt er für die Staffelung der Figuren. Die beiden Heiligen außen stehen an der vorderen Bildebene. Ihre Gewänder überschneiden sogar den Rahmen. Maria und Gabriel sind dagegen nach hinten gerückt.

3.7.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder

Das Triptychon ist wohl das Werk der frühen Kölner Tafelmalerei, das in der Literatur die meiste Beachtung gefunden hat. Eine Einordnung innerhalb der Werkgruppe bereitete allerdings einige Schwierigkeiten. Seine helle, kalte Farbigkeit und die ausgeprägte Linienstruktur, die sowohl die extrem ausgedünnten Figuren, wie die scharfkantigen Falten bestimmen, verleihen dem Triptychon eine gegenüber den bisher besprochenen Arbeiten veränderte Aussage. Stange trennt das Triptychon mit seinem "schwebenden Stil" deutlich von den frühen Arbeiten. Dabei sei es mit seiner fast metallischen Härte der Gewänder und einigen Faltenmotiven aus dem Stil der Aposteltafeln WRM 2,3 hervorgegangen.⁵⁵ Auch Zehnder setzt es von WRM 4,5 ab und ebenso von dem Münchener Reliquienaltärchen. Im Unterschied zu Stange sieht er aber in dem Triptychon eine sehr frühe Gestaltungsform, die noch in einem

⁵⁵ Stange 1930, S. 58; Stange DMG, 1934, S. 28f.

engen Bezug zur Buchmalerei stünde.⁵⁶

Mit der Linie als das primäre Gestaltungsmittel geht es über die Neuerungen, die im Bocholter Diptychon faßbar wurden, hinaus. Die Linie wird hier stilbestimmend. Ein reiches Liniengespinnst organisiert die Faltenstruktur der stoffreichen und extrem dünnen Gewänder, die locker an den dürren Gestalten hängen. Einzelne Faltenmotive, etwa die wie hingehaftete Saumkaskade des Umhangs von Maria in dem Geburtsbild, fanden sich bereits an dem Münchener Reliquienaltärchen. Bei dem Kleid der Maria deutet sich mit dem geraden Halsausschnitt gegenüber den bisher runden ein neues modisches Detail an. Modisch elegant geben sich auch die Heiligen auf den Außenseiten. Die leichten Stoffe ihrer Gewänder umfließen die schlanken Gestalten und vereinheitlichen sie. Das Standmotiv der Figuren ist klar und harmonisch definiert. Die gesuchte Trennung von eingestellter Figur und umgebenden Gewand bei dem Bocholter Diptychon ist durch die gleichermaßen zarte Behandlung zu einer Synthese gebracht.

Noch immer werden die Gewänder durch aufgesetzte Lichtbahnen gegliedert. Doch werden sie kaum noch zur Volumenbildung eingesetzt, sondern so großflächig aufgetragen, daß die Weißhöhlungen beinahe zu den kühlen, metallischen Lokalfarben werden. Die Ausdünnung der Figuren, die man von den Tafeln WRM 4,5 bis zu der Gruppe um das Bocholter Diptychon beobachten konnte, ist bei dem Kreuzigungstriptychon in ein Extrem gesteigert. Das fehlende Volumen ist aber nicht mit einem Mangel an Beweglichkeit gleichzusetzen. Denn obwohl die Glieder streichholzdünn sind, sind sie zu ausfahrenden, Akzente setzenden Gesten fähig. Die Betonung der Linie bleibt jedoch das entscheidende stilbildende Kriterium. Es setzt sich konsequent in dem graphischen Bildaufbau fort. Dank der Figurengruppierungen gelingt beinahe eine Rasterung der Bildfläche, durch die die Kassetierung des Rahmens im Bild fortgesetzt wird.

Eine räumliche Vereinheitlichung wird nicht angestrebt. Bei der Geburt etwa bleiben Maria, Josef und die Krippe Versatzstücke. Das Triptychon aus diesem Grunde zeitlich vor die Bocholter Tafeln zu setzen, verbietet nicht zuletzt die Darstellungsweise der Außenseite mit der Verkündigung an Maria. Denn hier wird

⁵⁶ Zehnder 1990, S. 96f.

Räumlichkeit in einer anderen Weise problematisiert als innen. Die Arkade, die auf jedem Flügel zwei stehende Figuren rahmt, ist in ihrer Mauerstärke räumlich dargestellt. Innerhalb der Arkaden ist die Standfläche der Figuren deutlich von der begrenzenden Rückwand abgesetzt. Es öffnet sich eine kleine Bühne, auf der die Figuren in noch zaghafter Weise räumlich gestaffelt stehen. Der Raum hat durch den ungelassenen Einsatz der Perspektive - zugegeben – Escher-Qualitäten. Doch ist eine Auseinandersetzung mit einem eigenen Bildraum nicht zu leugnen.

3.7.3 Entwicklung der Kreuzigungsdarstellungen

An dieser Stelle soll kurz ein zusammenfassender Überblick über die stilistische Entwicklung des Kruzifixus eingeschoben werden, an der sich die bisher gemachten Beobachtungen bestätigen lassen. Der Typus des Gekreuzigten ist immer der gleiche: Mit ausgebreiteten Armen hängt Christus an dem weit hochgeschobenen Querbalken des Kreuzes. Sein Kopf ist zur Seite geneigt, die Beine angewinkelt. Das Lententuch ist so um den Körper geschlungen, daß sein langes Ende bis zu den Knien reicht und über der ausgestellten Hüfte nur ein kurzer Zipfel herabhängt. Die übereinander gelegten Füße sind mit einem Nagel befestigt.⁵⁷ Bei dem Berliner Diptychon ist der Körperschwerpunkt hochgeschoben, der Rücken bleibt aufrecht und der Kopf ist nur wenig geneigt. Insgesamt wirkt der Christus selbstbeherrscht, sich aus eigener Kraft am Kreuze haltend. Auf dem Bocholter Diptychon ist der Gekreuzigte zweimal dargestellt: auf der Innenseite als Gegenüber der Marienkrönung und außen neben den hll. Franziskus und Klara. Bei beiden Darstellungen wird das Hängen des Gekreuzigten anschaulich. Die Arme sind gestreckt. Der tief durchhängende Körper bildet mit den angezogenen Beinen eine Zickzacklinie. Auf der Innenseite des Diptychons schwingt der Körper weit aus, was inhaltliche Gründe hat. Außen folgt er schmal dem Kreuzstamm. Der Kopf fällt bei beiden auf den Arm. Auch der Nimbus neigt sich mit und wird von dem Arm durchschnitten. Der stark zur Seite geneigte Kopf wird auf WRM 1 aufgegriffen. Das Leiden des toten Christus spiegelt sich jetzt auch in seinem eingefallenen Gesicht wieder, und seine Marter wird von der

5

7, 8

13

⁵⁷ Mal liegt der rechte, mal der linke Fuß oben. Eine Systematik ist dabei nicht zu erkennen. Bei dem Bocholter Diptychon kommen innen und außen beide Varianten vor.

spitzdornigen Krone unterstrichen, die bisher wie ein Schmuckstück wirkte. Die Körperhaltung knüpft an die auf der Außenseite des Bocholter Diptychons an. Der Körper hängt nun gerade durch und auch die Beine sind nur noch schwach angezogen. Die Streckung von Körper und Beinen setzt sich in dem Hamburger Triptychon fort. Der Körper hängt parallel zum Kreuz und nur noch der zur Seite geneigte Kopf verläßt die Achse. Die Haltung des Gekreuzigten leitet bereits über zu den durchgestreckt vor dem Kreuz hängenden Christuskörpern des Veronika-Meisters.

22

3.8 WRM 831, 832

Die heute verschollenen Fragmente zweier Flügel aus unbekanntem Zusammenhang werden im Wallraf-Richartz-Museum unter Nr. 831, 832 geführt. Die rahmenlosen Tafeln, deren Rückseiten abgespalten sind, haben eine Größe von je 39 x 12,3 cm. Die Malereien befanden sich auf den Innenseiten, auf denen aufgemalte Randleisten je zwei übereinander angeordnete Bildfelder ausscheiden. Ihr ursprünglicher Goldgrund wurde dunkelrot gefaßt und muß als verloren gelten. Auch die figürlichen Darstellungen sind schlecht erhalten.⁵⁸ Die Tafeln gelangten über die Sammlungen Johann Anton Ramboux, Köln und Alexander Schnütgen, Köln 1930 in das Museum.

3.8.1 Beschreibung und Positionierung innerhalb der Kölner Tafelbilder

Beide Tafeln sind horizontal in zwei Bildfelder geteilt. Dargestellt ist einmal die dreifigurige Kreuzigung, darunter die Marienkrönung, zum anderen der Schmerzensmann und ein heiliger Bischof.⁵⁹ Unter Berücksichtigung des Figurenstils und der Entwicklung der Kreuzigungsdarstellungen lassen sich die Fragmente in der Chronologie an das Bocholter Diptychon und das Kreuzigungstriptychon WRM 1 anfügen. Soweit ihr Zustand und die erhaltenen Fotografien eine Beurteilung

15

⁵⁸ Ausführliche Angaben zu Material, Herkunft, Erhaltungszustand und Restaurierungen bei Zehnder 1990, S. 110f.

⁵⁹ Der Bischof hält ein Herz in der rechten, einen Bischofstab in der linken Hand. Zehnder u.a. identifizieren ihn als hl. Augustinus. Vielleicht handelt es sich aber auch um Medardus, dessen Attribut ebenfalls ein Herz ist. Medardus, der zweite Patron der vor den Toren Kölns liegenden Abtei Brauweiler; er wurde besonders wegen seiner Nächstenliebe verehrt. Seine Darstellung würde sich daher inhaltlich gut in den Gesamtzusammenhang einfügen.

zulassen, fallen sie qualitativ gegenüber den beiden anderen ab. Die schlanken Gestalten, die sich hier und da bauschenden Gewänder knüpfen an den Stil des Bocholter Diptychons an. Der Gekreuzigte, der groß und aufrecht herabhängt, setzt die Haltung des Christus von WRM 1 voraus. Auch in der Raumauffassung folgen die Malereien dem letzteren. Die durchgehende Fußbank, die die Thronenden der Marienkrönung von der vorderen Bildebene absetzen, orientiert sich an der Gestaltung des Throns in der Anbetungsszene des Triptychons. Bei dem Schmerzensmann und dem Bischof bezeichnet eine Linie die Bodenfläche, auf der die Kuben des Sargs bzw. des Podestes stehen. Bei der ursprünglichen goldgefaßten Hintergrundgestaltung wird sich der Boden deutlicher abgehoben haben.⁶⁰ Der so geschaffene Bildraum folgt der Anlage der Außenseite von WRM 1. Ein modisches Detail, der weite, waagerechte Halsausschnitt, bestätigt die Ansetzung der Flügel WRM 831, 832 in der Nachfolge von WRM 1, wo die Halsausschnitte sich erst allmählich weiten. Einen Stilzusammenhang zu dem Kreuzigungstriptychon WRM 1 sahen auch Stange und Zehnder, wobei es nach Stange diesem vorausgeht. Zehnder stellte es dagegen ebenfalls in dessen Nachfolge.⁶¹

3.9 Heiligenreihe WRM 855-859

Die ursprünglich längsrechteckige Tafel zeigte fünf stehende weibliche Heilige in einer Arkatur. Vor 1930 wurde sie in fünf ca. 34 x 16 cm große Teile zersägt, die heute in einem Rahmenezusammenhang im Wallraf-Richartz-Museum, Inv.Nr. 855-859, verwahrt werden.⁶² Der ursprüngliche Zusammenhang, in dem die Heiligenreihe stand, ist nicht bekannt.⁶³ Sie gelangten aus dem Besitz des Kölner Malers Münster in die Sammlung Schnütgen und wurden 1930 vom Schnütgen-Museum an das

60 Auch Zehnder 1990, S. 112, der das Original kannte, hebt die Räumlichkeit hervor.

61 Zehnder 1990, S. 112; Stange 1930, S. 60; Stange DMG, 1934, S. 30.

62 Eine Abbildung bei Stange 1934, Abb. 38 zeigt die Tefeln ohne Rahmen in anderer Reihenfolge aber bereits zersägt. Ausführliche Angaben zu Material, Herkunft, Erhaltungszustand und Restaurierungen bei Zehnder 1990, S. 107 ff.

63 Schnütgen vermutete, es handle sich um die Längsseite eines Reliquienkästchens, deren weitere Seiten verloren wären, dafür spricht die Farbigekeit, die als Anlehnung an Goldschmiedearbeiten verstanden werden könnte. Zehnder rekonstruiert ein Retabel in Anlehnung an die ähnlich proportionierten Steinretabel in St. Kunibert, denen sie auch in der architektonischen Gliederung, Reihung der Figuren und Farbgebung nahe kommen. Ergänzend wäre demnach eine weitere Heiligenreihe und eine Mitteltafel zu denken, vgl. Zehnder 1990, S. 108.

WRM überwiesen.

3.9.1 Beschreibung und Positionierung innerhalb der Kölner Tafelbilder

Einmalig im überkommenen Bestand ist die Farbigkeit der Tafeln, die einer Monochromie nahekommt. Vor rot-braunem Grund stehen die Figuren, die wie die Architektur Gold gefaßt waren.⁶⁴ Nur Gesichter und Hände sind von rötlichem Inkarnat. Die Modulation der Gewänder erfolgt allein durch schwarze Strichlagen, einer Technik, die der Schwarzlotmalerei in Glasgemälden vergleichbar ist. Die nicht identifizierbaren eleganten Damen sind durch ihre Nimben als Heilige gekennzeichnet. Sie tragen als Attribute ein Buch. Zwei von ihnen sind durch eine Märtyrerpalme als Blutzugewinnen ausgezeichnet. In ihrer Gestalt erinnern sie an die Figuren auf den Außenseiten von WRM 1. Die linearen Faltenraffungen der Mäntel sind in ihrer Üppigkeit noch gesteigert. Bei der monochromen Farbigkeit werden sie zum bestimmenden Faktor. Die Untergewänder, mit dem nun schon bekannten breiten Halsausschnitt, liegen eng an und betonen die schlanken Körperformen. Auf dünnem Hals balancieren die Jungfrauen einen großen Kopf. Bei aller Zierlichkeit sind die Figuren nicht körperlos. Stark verschattete Räume sind gegen den hellen Goldglanz gesetzt. Die schlanken und doch körperhaften Figuren leiten über zu der eleganten Maria des Klarenaltars. Auch die Köpfe stehen denen des großen Retabels nahe mit den im Nacken zusammengefaßten Haaren und dem hoch ausgebildeten Hinterkopf. In der Literatur wurde meist der enge Zusammenhang mit der "Verkündigung" auf der Außenseite des Kreuzigungstriptychon WRM 1 hervorgehoben. Liebreich nahm sogar die gleiche Hand an.⁶⁵

16, 17

3.10 Klarenretabel

Das heute im Seitenschiff des Kölner Doms aufgestellte, mit einer Höhe von über drei Metern monumentale Retabel aus dem Klarenkloster bietet durch die

⁶⁴ Im heutigen Zustand schlägt an vielen Stellen der Silbergrund durch, auf dem eine vollflächige Goldlasierung aufgebracht war. Die Technik war billiger als eine rein goldene Ausführung. Den Hinweis verdanke ich der freundlichen Auskunft von Frau Steinbüchel, Restaurierungszentrum des WRM.

⁶⁵ Liebreich 1928, S. 130; eine Abhängigkeit von WRM 1 nehmen auch Stange 1930, S. 60 und Musper 1961, S. 12 an.

Wandelbarkeit der Doppelflügel drei Schauseiten. Eine Beschreibung aller Ansichten an dieser Stelle würde zu einer Unterbrechung der angestrebten zusammenhängenden Vorstellung aller Werke in ihrer stilistischen Abhängigkeit untereinander führen. Daher wird das Retabel gesondert in Kapitel 3.5 dieser Arbeit vorgestellt, während hier nur kurz auf die Stellung seiner Malereien innerhalb der Gesamtentwicklung eingegangen wird.

3.10.1 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder

Beim Klarenaltar wandelt sich das Verhältnis von Linearität und Volumen wieder. 18
Als prägnantes Beispiel für die neue Figurenauffassung bietet sich die Szene mit der Rückkehr aus Ägypten an. Maria ist nach wie vor sehr schlank. Doch wird ihr Körper durch das eng anliegende Kleid betont. Über der Hüfte ist der Rock einfach, aber effektiv gerafft. Glockenförmig springen die plastischen Falten auf und geben den Blick frei auf das kontrastierende Futter. Es wird wieder mehr Wert auf die Pracht der schimmernden Stoffe gelegt, die im Unterschied zu den frühen Tafeln die Gestalt nicht verhüllen, sondern in reduzierter Setzung ihre Eleganz unterstreichen. Gleichzeitig ist das Faltenrepertoire reduziert. Auch wenn die Akzente der Marienfigur neu gesetzt sind, läßt sich ihre Figurenfindung noch mühelos aus der Tradition der Kölner Malerei erklären. Mit dem Josef der selben Szene aber wird ein neuer - 18
französischer - Figurenstil eingeführt. Der schmale Leib ist stark vorgewölbt, die Arme nach hinten genommen, ein Hohlkreuz bildet sich. Das Gewand folgt anliegend der Körperform. Dazu gesellt sich ein dritter Figurentyp, den z.B. die Klara auf der Außenseite vertritt. Die Kleidung ist um einen dünnen Mantel bereichert. Die 88
Beinpartie ist in einem Bogen von der ausgestellten Fußspitze zu der ausladenden Hüfte der anderen Körperseite hochgeführt. Der Oberkörper ist etwas eingesunken, die Arme nach hinten genommen, wodurch die Schultern vorgeschoben werden.

3.11 Leben-Jesu-Tafel und "Kleiner Dom"

Die Leben-Jesu-Tafel mit 27 Szenen im Wallraf-Richartz-Museum, WRM 6, ist aus Tannenholz gefertigt und hat eine Größe von 78,4 x 93 cm.⁶⁶ Die originale Rahmenleiste umfaßt das Bildfeld, das seinerseits durch gemalte schwarze Rahmungen in fünf mal sechs annähernd quadratische Felder aufgeteilt ist. Die mittleren Felder des zweiten und dritten Registers sind zu einem Bild zusammengefaßt.

Der sogenannte "Kleine Dom" ist ein mit Türen verschließbares Schrein-gehäuse, das eine plastische Verkündigungsgruppe birgt.⁶⁷ Überhöht wird der Schrein von einem geschnitzten, zweiturmigen Maßwerkhelm, der ursprünglich Reliquien barg. Einschließlich des Gesprenge hat der Schrein eine Höhe von 148 cm bei einer geschlossenen Breite von 53 cm. Die Flügel, die sowohl die Seiten wie die Front des Schreins umschließen, sind figürlich bemalt.⁶⁸ Vermutlich war die starke Beschädigung des rechten Außenflügels die Ursache für eine umfassende Überarbeitung der Malerei, die bereits ca. 50 Jahr nach ihrer Entstehung erfolgte.⁶⁹ Beide Werke stammen vermutlich aus dem Kölner Klarenkloster. Bei der Leben-Jesu-Tafel weisen die dargestellten Heiligen Franziskus und Klara darauf hin. Der "Kleinen Dom" wurde nach Firmenich-Richartz von den Brüdern Boisserée aus dem Kloster erworben.⁷⁰

3.11.1 Beschreibung

Bei der Leben-Jesu-Tafel ist das Mittelbild durch seine Größe hervorgehoben. Es zeigt den Gekreuzigten, der von den Marterwerkzeugen und dem Schmerzensmann umgeben wird. Auf den übrigen Feldern wird Leben, Passion und Nachwirken Christi erzählt. Die letzten beiden Felder zeigen je drei stehende Heilige. Die

19

66 Ausführliche Angaben zu Material, Herkunft, Erhaltungszustand und Restaurierungen bei Zehnder 1990, S. 116f.

67 Die Außenflügel sind je 55,3 x 23,5 cm, die Innenflügel je 60,2 x 13,8 cm groß. Ausführliche Angaben zu Material, Herkunft, Erhaltungszustand und Restaurierungen bei Hilger/Goldberg/Ringer 1985.

68 Eine umfassende Beschreibung findet sich in Kapitel 4.2.3.2 dieser Arbeit.

69 Ringer, Der restauratorische Befund – technologisch-materialkundliche Untersuchung, in Hilger/Goldberg/Ringer 1985, S. 47 und 50.

70 Firmenich-Richartz 1916, S. 73.

Reihenfolge der Szenen folgt nicht einer einhelligen Leserichtung, sondern springt mehrmals. Sie beginnt oben links mit der "Verkündigung an Maria" und der "Heimsuchung" im ersten Bild und setzt sich mit sechs weiteren Szenen der Kindheit darunter fort, mit je zwei Bildern in einer Reihe.⁷¹ Die Kindheit bildet damit den Schwerpunkt auf der linken Tafelseite. Mit dem zweiten Bild der oberen Reihe wird die Erzählung mit dem "Einzug nach Jerusalem" aufgegriffen. Es schließen sich über dem zentralen Kreuzigungsbild Szenen der Passion an, die sich auf der rechten Seite bis zur "Grablege" fortsetzen.⁷² Unterhalb der Kreuzigung setzt das Nachleben Christi mit der "Auferstehung" an. Es setzt sich in der üblichen Leserichtung in den verbleibenden Feldern der Reihe und – nun ganz links beginnend - in der unteren Reihe fort, um unterhalb des Kreuzigungsbildes zu enden.⁷³ Denn die letzten beiden Bilder sind den Heiligen vorbehalten. Die drei Lebensabschnitte Christi sind, ineinander verschränkt, um die Kreuzigung angeordnet, wodurch sich mannigfaltige Bezüge untereinander und auf das zentrale Bild des Gekreuzigten ergeben.⁷⁴

Der sogenannte "Kleine Dom" zeigt im Schrein die plastische Verkündigungsgruppe mit einer vor dem Betpult knienden Maria und dem ebenfalls knienden Gabriel. In der Mitte über ihnen erscheint die Büste von Gottvater. Er wird von zwei musizierenden Engeln begleitet. Ein flacher, krabbenbesetzter Kielbogen schließt den Schrein nach oben hin ab. An der vergoldeten und punzierten Rückwand ist das zweiteilige Flügelpaar befestigt. Die schmalen, spitzgiebeligen Tafeln schließen die Seiten des Schreins, die daran befestigten breiten Tafeln mit geschweiftem oberem Abschluß die Front. Die Tafelinnenseiten sind dreigeteilt. Die Giebel nehmen jeweils einen musizierenden Engel auf. Auf den schmalen Tafeln sind auf den Bildfeldern darunter rechts weibliche, links männliche stehende Heilige dargestellt. Die

20

71 Die weiteren Darstellungen der Kindheit sind: "Geburt Christi", "Verkündigung an die Hirten", "Anbetung der Könige", "Darbringung im Tempel", "Flucht nach Ägypten" und "Rückkehr aus Ägypten".

72 Die Szenen der Passion sind: "Einzug in Jerusalem", "Abendmahl", "Gebet am Ölberg", "Gefangennahme Christi", "Christus vor Pilatus", "Geißelung", "Kreuztragung", "Kreuzabnahme" und "Grablegung".

73 Auf die "Auferstehung" folgen die Szenen "Christus in der Vorhölle", "die drei Frauen am Grabe", "Noli me tangere", "der ungläubige Thomas", "Christi Himmelfahrt", "das Pfingstfest", "Christus als Weltenrichter".

74 Petra Meschede hat sich in ihrer Bonner Dissertation von 1994 zu den "Bilderzählungen in der kölnischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts" ausführlicher mit der Tafel befaßt, vgl. besonders S. 20-28.

Außenseiten sind ornamental mit goldenen Sternen auf grünem Grund gestaltet. Die breiten Flügel zeigen von rechts nach links die Kindheit Christi mit der "Geburt" und darunter die "Darbringung im Tempel". Auf der linken Seite oben die "Anbetung der Könige" und darunter die "Flucht nach Ägypten". Auf den Außenseiten ist wiederum eine "Verkündigung" dargestellt, diesmal beschränkt auf die stehenden Figuren von Gabriel und Maria.

20a

3.11.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder

Die Leben-Jesu-Tafel und der "Kleine Dom" stehen in der direkten Nachfolge des Klarenretabels. Die enge Verbindung ist in der Literatur unstrittig.⁷⁵ Die Malereien der Tafel zeichnen sich durch den oft bemerkten volkstümlichen Charakter aus, der nicht nur die Erzählweise betrifft, sondern auch die gedrungene, oft ungelente Figurenanlage, bei der trotzdem eine direkte Anlehnung an die eleganten Gestalten des großen Retabels unverkennbar ist. Das Verhältnis von Körper und Gewand meint dasselbe. Charakteristische Figurenbildungen wie die vorgestreckten Bäuche oder die hohen Hinterköpfe werden genauso übernommen, wie ikonographische Details, etwa die Flucht nach und Rückkehr aus Ägypten oder die Engel bei der Auferstehung.

Ein noch engerer Bezug besteht zwischen den Malereien des großen Retabels und dem kleinen Reliquienaltärchen in München. Goldberg untersuchte die Malereien anlässlich der Restaurierung des Altärchens und konstatiert besonders für die Verkündigung auf den Außenseiten eine so große Übereinstimmung mit der des Klarenretabels, daß mit keiner zeitlichen Differenz zu rechnen sei.⁷⁶ Dem ist vollkommen zuzustimmen. Die Parallelen betreffen den Figurentyp ebenso wie die Gewanddrapierung, die Ausponderierung der Figuren und die Gesichtsbildung.

3.12 Hamburger Triptychon

Die Mitteltafel des aus Eichenholz gefertigten Triptychons der Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 325, ist 50,2 x 36,4 cm groß. Sie wird wie die Flügel von einem

⁷⁵ Stange DMG, Bd. 2, 1936, S. 99f.

⁷⁶ Hilger/Goldberg/Ringer 1985, S. 53.

schmalen, zu den eingetieften Bildfeldern mehrfach profilierter Rahmen eingefäßt, der angearbeitet ist. Die Flügel sind innen durch eine gemalte rote Leiste horizontal unterteilt. Aufgrund der dargestellten Stifterin im Habit einer Klarissin und der hll. Klara und Franziskus stammt das Triptychon vermutlich aus dem Klarenkloster in Köln. 1903 wurde es von der Hamburger Kunsthalle erworben.⁷⁷

3.12.1 Beschreibung

Das Hamburger Triptychon wird schon wegen seiner Gesamtanlage gern mit dem Kreuzigungstriptychon im WRM in Verbindung gebracht. Beide haben einen rechteckigen Rahmen. Das zentrale Bild mit der Kreuzigung wird auf den Flügeln von je zwei übereinanderliegenden Szenen flankiert. Auf begleitende Reliquien-depositorien wurde bei dem Werk in Hamburg verzichtet. Auch die Bildkomposition ist vergleichbar. Die Haupttafel zeigt vor dem punzierten Goldgrund den Gekreuzigten in der Mitte, begleitet von den Trauernden, die in zwei Gruppen auf extrem schmaler Bühne bildparallel Aufstellung finden. Bei derselben Grundanlage zeigt sich der Aufbau der etwas kleineren, aber ähnlich proportionierten Hamburger Tafel geradezu bemüht, die klare und einfache Anlage von WRM 1 zu vermeiden. Die Konzentration dort ist einer erregten Vielfalt gewichen. Der scheinbar entschwebende Christus an dem extrem dünnen, hoch aufgeschossenen Kreuz in Köln ist bei dem Triptychon in Hamburg in die Gruppe seiner Begleiter eingebunden. Die kräftigen Kreuzbalken sind baldachinartig von Wolken umgeben, aus denen trauernde und inzensierende Engel erscheinen. Waagrecht unter dem Kreuz schwebende Engel vervollständigen die Rahmung. Sie sammeln das Blut des Gekreuzigten in ihren Gefäßen. Der Christuskörper ist sehr schlank. Mit weit ausgespannten Armen und geneigtem Kopf hängt er lang ausgestreckt vor dem Kreuz und taucht ein in die eng um ihn angeordneten Trauernden. Auf jeder Seite stehen drei Personen. Erstmals ist Johannes zu Maria auf die linke Seite getreten. Er stützt die Gottesmutter, die der Ohnmacht nahe wegsinkt. Mit einem kleinen, aber deutlichen Abstand zu der Zweiergruppe vervollständigt die hl. Klara das Personal. Vor Maria kniet eine Klarissin in kleinerem Maßstab, die mit ihren Armen den Kreuzstamm

21

⁷⁷ Hentzen, Kat. Hamburger Kunsthalle 1966, S. 109.

umfaßt. Auf der rechten Seite steht der gute Hauptmann direkt neben dem Kreuz.⁷⁸ Den Arm hat er auf Christus weisend erhoben. In einer zu Maria spiegelbildlichen Bewegung wendet er sich aber von ihm ab und schaut trauernd zu Boden. Leicht von ihm überschritten steht der etwas kleinere Franziskus neben ihm. Das Kreuz in seinen stigmatisierten Händen haltend schaut er zu dem Hauptmann auf. Neben ihm ist Petrus getreten, der zu dem Gekreuzigten blickt. Die gegenüber der Kreuzigung des WRM aufgelockerte Gruppe ist in einem ganz neuen Rhythmus angeordnet. In der latent spiegelsymmetrischen Komposition steigen die Körper neben dem Kreuz zunächst steil an, was besonders bei dem Hauptmann durch das schmale Schild vor ihm unterstrichen wird. Im Oberkörper neigen sie sich nach außen, sodaß der Gekreuzigte scheinbar aus der Gruppe aufsteigt. Die Scheitellinie ihrer Häupter fällt von innen nach außen ab, um mit den Köpfen der letzten wieder anzusteigen. Die bewegte Komposition in der unteren Bildhälfte korrespondiert mit der unruhigen Rahmung des oberen Teils.

Auf den extrem hochformatigen Bildfeldern der Flügel ist links oben die "Verkündigung an Maria" dargestellt. Auf schmalen Bodenstreifen steht Gabriel aufrecht mit erhobenem Kopf der sich in sanftem Schwung neigenden Maria gegenüber. Eine Vase mit Lilien steht zwischen ihnen. Das Schriftband des Engels steigt darüber auf. Die kurzen Flügelschwingen des Engels weisen in die obere linke Ecke, in der aus einer flachen Wolke der Kopf von Gottvater herausschaut. In der Verlängerung seiner Blickachse stürzt sich geradezu die Taube auf den Kopf der Jungfrau. Auf dem Bild der "Geburt Christi" darunter sitzt die Gottesmutter in

21

78 Das leuchtend rote Schild des Hauptmanns ist mit einer goldenen Lilienhaspel geschmückt. Möglicherweise ist damit das Wappen des Hauses Kleve dargestellt, mit dem ein Hinweis auf die Stifterin gegeben wurde. Die Lilienhaspel liegt beim Wappen der Grafen von Kleve über einem Schildchen; im Wappen eines Siegels von Johann I. von Kleve, Canonikus von Köln (1347-1368) fehlt ebenfalls das Schildchen, vgl. Ewald 1963, S. 45. Die Lilienhaspel war ursprünglich kein heraldisches Zeichen, sondern diente zur Bewehrung des Schilds. Erst Ende des 13. Jahrhunderts wurde sie verbindlich in das klevische Wappen aufgenommen, Ewald 1963, S. 13. Auf der Hamburger Tafel könnte es sich einfach um die Darstellung eines Schilds mit Bewehrung handeln. Die klevischen Farben sprechen aber für eine Anspielung auf das Wappen, vergleichbar der Löwendarstellungen auf der Altardecke der Darbringungsszene des Klarenretabels als heraldische Zeichen des Hauses Geldern. Es ist keine klevische Gräfin im Klarenkloster bezeugt. Bis 1350 sind 18 Nonnen, danach nur einzelne namentlich bekannt, vgl. Johag 1977, S. 298. Da das Kloster beim auswärtigen Adel sehr beliebt und die Häuser Kleve und Geldern vielfach verschwägert waren, ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, daß sich auch eine klevische Nonne im Konvent befand und das Altärchen stiftete.

gewohnter Weise mit nach rechts ausgestreckten Beinen. Ihr Lager wird von einem seiden schimmernden, gestreiften Stoff bedeckt, der sie vollkommen hinterfängt und ihre Position im Bild klären hilft. Rechts hockt der vor sich hin sinnende Josef auf seinen Stock gestützt. Zwischen den beiden erhebt sich ein steinerner Block auf dem die Krippe steht, aus der sich das gewickelte Kind heraus lehnt, um mit seinem Ärmchen in Richtung der Mutter zu greifen. Hinter der Krippe schauen die Köpfe von Ochse und Esel hervor, mit aufmerksam aufgestellten Ohren. Die oberen Bildecken sind durch Wolken abgeschrägt, aus denen sich musizierende Engel hinunterbeugen.

Das obere Feld des rechten Flügels zeigt die "Auferstehung Christi". Ein schräg ins Bild gestellter, steinerne Sarg füllt die gesamte Breite. Vor ihm schlafen drei Wächter. Christus entsteigt aufrecht dem Sarg. Den rechten Arm hat er segnend erhoben; in der Linken hält er die Kreuzfahne. Zwei auf der Brüstung stehende zierlich schlanke Engel begleiten ihn. Das Bild darunter zeigt "Christus als Weltenrichter". Er thront auf einem Regenbogen. Das Schwert ragt aus seinem Mund. Maria und Johannes knien rechts und links zu seinen Füßen. Zwischen ihnen erkennt man zwei Auferstehende. Aus den Wolken am oberen Bildrand senken sich diesmal zwei Posaune spielende Engel.

21

Die Außenseiten zeigen vor dunklem Grund einen Schmerzensmann und die Leidenswerkzeuge. Am Klarenretabel befand sich auf dem heute verlorenen oberen Teil des Tabernakelflügels eine ähnliche Darstellung, bei der jedoch der Schmerzensmann deutlich das Zentrum bildete. Bei dem Triptychon in Hamburg ist er an die Seite gerückt, die "arma Christi" gewinnen mehr Raum zur Betrachtung. Gleichzeitig wird der Schmerzensmann durch seine Anordnung vor dem Kreuz und in Verbindung mit dem spuckenden Kopf eines Schergen in einen weiterführenden Zusammenhang gestellt.

22, 23

3.12.2 Position innerhalb der Kölner Tafelbilder

Das Kreuzigungstriptychon der Hamburger Kunsthalle setzte Stange wegen der neugewonnenen Körperlichkeit deutlich von dem in Köln ab. Darin und mit dem Bezug der Personen untereinander und ihrer Fähigkeit, Emotionen auszudrücken

verweise es bereits auf den Stil des späten 14. Jahrhunderts und gehe unmittelbar der ersten Fassung des Klarenretabels voraus.⁷⁹ Zehnder schloß sich der Einordnung Stanges an.⁸⁰ Goldberg vermutete in dem Hamburger Triptychon ebenfalls eine frühere Arbeit des gleichen Künstlers u.a. wegen der "naiv-anekdotischen Darstellung der Geburt Christi".⁸¹

Die Gewandbildung mit wenigen, lichtbesetzten Faltenzügen haben die Figuren des Hamburger Triptychons mit denen des Klarenretabels gemeinsam. Vergleicht man die Verkündigungsgruppen mit einander, so stellt man aber bei den Tafeln in Hamburg eine Verfestigung der Figuren fest. Das immer noch leichte Schweben der Gruppe des Klarenretabels ist einer körperhaften Standfestigkeit gewichen, die sich nicht in die Werkgruppe eingliedern läßt, die dem großen Retabel vorausging. Auch im Kreuzigungsbild sind die Figuren der Schwerkraft ausgesetzt. Deutlich wird die Veränderung bei der Klara, verglichen mit derselben Heiligen auf der Außenseite des Klarenretabels. Der Oberkörper ist noch tiefer eingesunken, der Stoff hängt an ihrem Körper herab. Mit der Körperlichkeit verändert sich auch die Stellung der Figuren im Raum, die zu Gruppen gestaffelt, miteinander kommunizieren. Daher scheint mir eine Ansetzung des Triptychons nach dem großen Retabel für eher vertretbar. Die Klara der Hamburger Tafel hat wie die in Köln den rechten Fuß ausgestellt. Baute sich von dort bei der Kölner Klara der spannungsvolle Körperbogen auf, so scheint es hier, als müsse die verbreiterte Standfläche den herabfallenden Stoff stützen. Die Figur ist eingesunken, die Knie geben leicht nach. An keiner Stelle ist das Gewand straff gezogen. Auch der Arm spannt den Stoff nicht auf. Müde fällt der Mantel am Oberkörper herab. Im Unterschied zu der vorgewölbten Körpermitte der Figuren des Klarenretabels ist sie hier eingezogen. Über Hüfte und Oberschenkeln legt sich der Mantel in weiten großen Falten. Hier ist der Körperschwerpunkt, was wesentlich zum Eindruck des Heruntersackens beiträgt. Die Figuren haben nichts Geziertes mehr, besonders die starken Winkelungen der Gelenke fehlen. Die gespannte Haltung der Figuren des Klarenretabels ist einer nachgiebigen, weichen Figurenauffassung mit tiefem Körperschwerpunkt gewichen.

88

79 Stange DMG 1934, S. 33f.

80 Zehnder, Kat. Parler I, S. 204. Auch Liebreich 1928, S. 131 datierte es nach der Jahrhundertmitte.

81 Hilger/Goldberg/Ringer 1985, S. 56.

3.13 Der Kölner Malerei zugeschriebene Werke

Drei Werke müssen noch kurz erwähnt werden, deren Zugehörigkeit zur Kölner Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts strittig ist.

3.14 Fragmente der Sammlung Thyssen-Bornemisza

In der Sammlung Thyssen-Bornemisza befinden sich die Fragmente eines Triptychons, die traditionell der Kölner Malerei zugeordnet werden.⁸² Ausgangspunkt für die Zuordnung der gespaltenen und zu einem Triptychon zusammengefügt Flügel war nicht zuletzt ihre Herkunft aus einer Kölner Sammlung.⁸³ Die heute zu einem Mittelbild in neuer Rahmung montierten Tafeln mit der "Verkündigung an Maria" bildeten ehemals die Außenseiten der Flügel. Ihre abgespaltenen Innenseiten mit der Darstellung der hl. Katharina, bzw. Agnes in ungeteiltem Bildfeld, sind als Flügel angesetzt. Die beiden Heiligen Katharina und Agnes waren beliebt in Köln ebenso wie die Darstellung der Verkündigung auf den Außenflügeln. Es fallen aber auch gleich Unterschiede auf. Die Giebelform des oberen Bildabschlusses, die nicht goldbelegt, sondern farbig gefaßten Gründe der Innenseiten und die fehlende Unterteilung der inneren Flügel haben keine Parallelen in Köln. Anders ist auch die Inschrift auf dem Spruchband des Verkündigungensengels. Entgegen der in Köln üblichen Floskel "ave Maria gratia plena"⁸⁴ nach Lukas 1, 28 sind hier die Worte Lukas 1, 31 "[ecc]e, concipies et paries filium" wiedergegeben.⁸⁵ Bei dem geringen überkommenen Bestand sind solche Varianten natürlich vorstellbar.

24

Gegen eine Zuschreibung an eine der Kölner Werkstätten, aus denen die bisher besprochenen Werke stammen, spricht aber auch der Malstil. Eine Beurteilung

82 Zuletzt im Katalog der Sammlung von Isolde Lübbecke, *Pittura tedesca 1350-1550*, Mailand 1991, S. 54-57, mit ausführliche Angaben zu Material, Herkunft, Erhaltungszustand und Restaurierungen, inklusive Literatur- und Ausstellungsverzeichnis. Die Maße der Eichenholztafeln betragen für die Mitteltafel 33,6 x 16 cm, für die Flügel je 35 x 8 cm.

83 Bis 1862 befanden sich die Flügel in der Sammlung Weyer, Köln wo sie zwischen 1852 und 1856 durch ein um 1400 entstandenes Leinwandbildchen mit der "Anbetung der Könige" ergänzt wurden. Das heutige Arrangement in dem schweren Goldrahmen stammt von 1928, vgl. Kat. Thyssen, S. 54f.

84 So auf der Tafel WRM 4, dem Reliquienaltärchen in München und Utrecht und dem Hamburger Triptychon. Auf WRM 1 und dem Kleinen Dom ist die Inschrift verloren.

85 Lukas 1, 31 lautet: "ecce concipies in utero et paries filium et vocabis nomen eius Iesum".

wird allerdings erschwert durch die stellenweise Überarbeitung der Konturen und Faltenzüge.⁸⁶ Die Figuren schweben, abgesetzt von der unteren Bildleiste ohne Boden vor dem Grund.⁸⁷ Ihre schlanken Gestalten und ihre Haltung erinnern an die Kölner. Modische Details wie die langen Ärmellappen der Katharina entsprechen denen des Klarenretabels, mit dem das Thyssen-Triptychon wohl auf einer zeitlichen Stufe steht. Doch überwiegt die Zeichnung vor der malerischen Anlage der Figuren. Schnelle variationsreiche Striche markieren Umrisse und Falten und gliedern die farbigen Flächen der Gewänder. Die mit einem Strich festgelegte Kontur und der vorwiegend senkrecht eingeschriebene Faltenverlauf distanziert sie ebenfalls von der Kompliziertheit der Kölner Entwürfe, die selbst in den "volkstümlichen" Arbeiten wie dem Achatius-Diptychon zum Tragen kommt. Die Gesichter der Heiligen erinnern ebenfalls an die Kölner, haben mit dem kleinen Doppelkinn und durch die schmalen Augen aber einen anderen Ausdruck. Der Kopf der Maria weist Unsicherheiten in der Proportionierung auf, die auf keiner Kölner Tafel zu finden sind.

Vor allem die Maltechnik spricht gegen eine Lokalisierung der Flügel nach Köln. Die nächsten Entsprechungen weisen die Malereien am Podest einer geschnitzten Nikolausfigur im Kölner Diözesanmuseum auf.⁸⁸ Die graphisch angelegten Figuren dort sind gleichermaßen mit betonten, schwarzen Konturlinien umschrieben. Schnelle, mit dem selben Pinsel eingeschriebene Linienzüge legen das Faltenspiel fest. Auf eine Lichtmodulation wird ebenso verzichtet. Allein die Gesichter sind mit rötlichen Schattierungen gerundet. Richard Hamann verwies für die sitzende Heiligenfigur auf stilistische Zusammenhänge mit der thronenden Muttergottes der Sammlung Böhler, München, die aus dem Flügelretabel des Kloster Altenberg an der Lahn stammt.⁸⁹ Die Malereien auf den Flügeln des Retabels, die

25, 26

27

86 Lübbeke 1991, S. 56.

87 So ist auch die "Verkündigung" auf der Außenseite des "Kleinen Doms" gegeben. Zusammen mit der vergleichbaren Proportionierung der gleichermaßen schlanken Figuren hält Lübbeke 1991, S. 56 daher eine zeitnahe Entstehung in Köln für möglich.

88 Nußbaum, Höhe 77 cm. Die Größe der Sockelfelder beträgt ca. 10 x 17,3 cm. Die Szenen an den senkrechten Flächen des an drei Seiten vortretenden Podestes zeigen links "Nikolaus rettet ein Schiff aus Seenot" in der Mitte "Die Goldspende des Nikolaus als Mitgift für drei Jungfrauen" und rechts "Nikolaus rettet einen zum Tode Verurteilten".

89 Hamann, Richard, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. 2. Bd. Die Plastik, Marburg 1929, S. 196ff.

sich heute im Frankfurter Stadel befinden, brachte Stange wiederum mit den Legendenzenen der Bischofsskulptur in Verbindung.⁹⁰ Die Plastik läßt sich demnach mit einiger Wahrscheinlichkeit an den Mittelrhein lokalisieren. Vermutlich stammen auch die Fragmente des Triptychons aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza aus der mittelrheinischen Kunstlandschaft.⁹¹

3.14.1 Kreuzigungstafel in Berlin

In der Sammlung der Gemäldegalerie Berlin befindet sich die Mitteltafel eines Triptychons mit der Darstellung einer dreifigurigen Kreuzigung. Der Bestandskatalog bezeichnet es als "Kölnisch um 1340".⁹² Stange ordnete es als österreichische Arbeit ein.⁹³ Der rechteckigen Tafel ist ein Rundbogen eingeschrieben. In den Bogenzwickeln befinden sich trauernde Engel. Die Anordnung entspricht italienischen Vorbildern, etwa einem Kreuzigungstriptychon aus der Duccio-Werkstatt in der Londoner National Gallery.⁹⁴ Das Kreuzigungsbild ist hier wie dort gegenüber dem Rahmen eingetieft. Die Flügel beziehen sich allein auf das Bild, sodaß auch in geschlossenem Zustand der obere Abschluß sichtbar bleibt. So muß auch die Berliner Tafel ergänzt gedacht werden, wofür die Anbringungshöhe der Scharniere spricht. Eine Orientierung an toskanischen Triptychen dieses Typs ist offensichtlich. Vergleichbares existiert aus Köln nicht, sieht man von dem ebenfalls strittigen Thyssen-Triptychon ab. Italienisch beeinflusst ist auch die Bodengestaltung und das perspektivisch aufgefaßte Kreuz. Ähnliches begegnet einem in Köln erst mit dem Hamburger Triptychon. Der Figurenstil deutet aber auf eine frühere Entstehung. In der österreichischen Malerei lassen sich die bisher angeführten Elemente besser verorten.

28

90 Stange DMG 1934, 1, S. 31.

91 Stange DMG 1934, 1, S. 31 bezeichnet die Bischofsskulptur als "kölnisch, mit mittelrheinischen Zügen". Bei den Fragmenten der Thyssen-Sammlung schwankt er ebenso: in Stange 1930, S. 65, Anm. 44 bezeichnet er sie als "mittelrheinisch", in DMG 1934, 1, S. 51 als "kölnische Herkunft?"

92 Kat. Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis, 1996, Nr. 2114, Rotbuche, 21x14,5 cm, Erworben durch Überweisung 1936. 1934 befand es sich nach Stange DMG 1934, Bd. I, S. 159 bei Caspari, München.

93 Stange DMG, 1934, S. 156.

94 Garrison, Nr. 329.

3.14.2 Grazer Altärchen

In Graz werden Fragmente eines Altärchens verwahrt, die ebenfalls immer wieder in Zusammenhang mit der Kölner Tafelmalerei gebracht wurden.⁹⁵ Die vier Tafeln, je zwei breitere mit der Darstellung eines unbekanntes Märtyrers und der Maria Magdalena und zwei schmalere mit kerzentragenden Engeln umgaben ursprünglich einen Mittelschrein mit eingestellter Skulptur.⁹⁶ Die Figuren stehen vor mattem, nicht punziertem Goldgrund in Arkaden, die durch eine Kombination verschiedener Ansichten geprägt sind. Die Arkade ist wie in Köln üblich in rißgerechter Aufsicht gegeben. Auch die einzelnen Elemente, die Säulen mit aufgesetzten Fialen, krabbenbesetzte Wimperge, Mauerwerk und Zwerchgalerie entsprechen dem hier üblichen Vokabular. Während der schmale Bodenstreifen den Figuren kaum eine Standfläche bietet, ist über den Köpfen ein Kreuzgratgewölbe in starker Untersicht eingezogen. Der vordere Anschluß des Gewölbes ist durch den Wimperg verunklärt. Auf der rückwärtigen Seite wird es von einem weiten Spitzbogen begrenzt, der auf den Kämpfern in der vorderen Bildebene aufliegt. Die Standflächen werden von Rundbogenfriesen unterfangen. In der österreichischen, bzw. Wiener Malerei lassen sich plastische Baldachine in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nachweisen z.B. am um 1340/50 entstandenen Antependium aus Königsfelden. Immer sind auch die Bodenflächen korrespondierend räumlich gestaltet. Bei dem Altärchen in Graz verbinden sich die eingezogenen Gewölbe in ihrer Raumhaltigkeit weder mit der planen Darstellung der Arkade, noch finden sie eine Entsprechung in den Standstreifen. Sie bleiben ein isoliertes Zitat. In dem Figurenstil wurden sowohl Verbindungen zu österreichischen Werken gesehen,⁹⁷ als auch zu kölnischen und englischen Arbeiten.⁹⁸ Die breit gelagerten Figuren sind in dünne Stoffe gehüllt, die

29

95 Die Tafeln aus Obstholz mit den Maßen 28 x 34 cm befinden sich in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz Inv.-Nr. 359. Sie stammen aus dem Stift St. Florian in Oberösterreich, das Erwerbungsdatum ist unbekannt, vgl. Kat. Alte Galerie am Landesmuseum, hg. v. Gottfried Biedermann, Graz 1982, S. 61f.

96 Abbildung mit Schrein bei Stange, DGM 1934, 1, Abb. 159.

97 B. Kurth, Wiener Tafelmalerei, 1929, S. 37, zit. n. Biedermann 1982, S. 62, sieht Parallelen in den Rückseiten des Verduner Altars in Klosterneuburg; Stange DMG, 1934, S. 156 in dem Klosterneuburger Passionsaltar.

98 L. Baldass, Die Gotik in Österreich, 1965, zit. n. Biedermann 1982, S. 62 verweist auf England; G. Schmidt, Chorschrankenmalereien, 1979/80, S. 334, Anm. 96 auf Köln in der Nachfolge der Chorschranken.

sich in schmale, parallel angeordneten Falten um die Körper ziehen. Zipfelig hängen die Enden herab. Damit stehen sie den Figuren des Klosterneuburger Altars nahe. Mit dem Altar lassen sich auch die glatten Goldgründe verbinden. Ähnliche Figurenbildungen finden sich auch in der englischen Buchmalerei, vor allem dem Psalter des Robert de Lisle. In Köln stehen ihnen die heute verlorene Wandmalerei mit der Kreuzigung in der Minoritenkirche am nächsten. Die Figuren sind hier allerdings gelänger und mit recht kleinen Köpfen ausgestattet. Köpfe und Gesichter des Grazer Altärchens stehen allerdings denen der Kölner Tafelmalerei sehr nahe. Ob die Malereien über einem gemeinsamen Zeitstil hinaus in einem engeren Kontakt zu Köln stehen, bleibt fraglich. Vermutlich ist es das Werk eines kölnisch beeinflussten österreichischen Meisters.⁹⁹

3.15 Zusammenfassung

Obwohl keine großen Entwicklungsschritte im Stil der frühen Kölner Tafelmalerei auszumachen sind, lassen sich in der Figurenauffassung und Gewandbehandlung und in dem sich vorsichtig verändernden Verhältnis der Figuren zu einem angedeuteten Bildraum eine Entwicklungslinie nachzeichnen. Die Marien Tafeln WRM 4,5 zeigen plastisch angelegte Gewandfiguren vor der Fläche des fein punzierten Goldgrunds, in die sie beinahe ornamental hinein komponiert sind. In großzügigen Faltenschwünge sind die Säume gelegt, mit der gleichen Sorgfalt, mit der auch Einzelheiten wie die Locken der Frisuren beschrieben werden. Die Pracht der Stoffe und die Verschmelzung von Figur und Gewand verbinden sie mit dem Berliner Diptychon und den Apostel Tafeln WRM 2,3, bei denen das Faltenarrangement aber härter und komplizierter ist. Die Übereinstimmungen zwischen den beiden letzteren in der Figurenbildung und dem Schnitt der Gesichter lassen an einen Werkstattzusammenhang denken. Die Figuren werden durch kontrapostische Standmotive bestimmt. Immer noch eng mit der Fläche verbunden, agieren die Figuren etwas freier als die der Marien Tafeln, was einen leichten zeitlichen Abstand rechtfertigt. Insgesamt weisen sie aber dieselben Merkmale auf, die es erlauben, alle zu einer der frühen Gruppe der Kölner Tafelmalerei zusammenzufassen. Mit dem Bocholter Diptychon, dem

⁹⁹ Biedermann, Kat. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1982, S. 62.

Reliquienaltärchen in München und an diese anknüpfend, dem Achatius-Diptychon, verändert sich die Figurenauffassung deutlich. Das Interesse an Volumen schwindet. Die Gestalten sind deutlich schlanker. Gleichzeitig löst sich das Gewand als eigene Schicht von dem Figurenkern. In der Kompliziertheit des Faltengefüges knüpfen sie an die älteren Tafeln an und steigern sie. Das Lineament gewinnt an Bedeutung. Das Ausschreiben von Einzelformen wird dagegen zurückgenommen. In der Figurenbildung bedeutet das eine Zurücknahme der Unterscheidung von Stand- und Spielbein zu Gunsten einer durchlaufenden Biegung der Gestalt. Die Figuren erhalten trotz ihres geringen Volumens einen größeren Handlungsspielraum in einer, wenn auch nur zaghaften Bildräumlichkeit. Die stilbestimmenden Elemente dieser zweiten Gruppe werden in den Malereien des Kreuzigungstriptychon WRM 1 ins Extreme gesteigert. Die Linie wird das bestimmende Gestaltungselement. Die ausgedünnten Figuren werden in ihrer Körperlichkeit negiert, nicht aber in ihrer Aktionsfähigkeit. Die Auseinandersetzung mit einem Bildraum wird auf den Außenseiten mit der "Verkündigung an Maria" deutlich. An das Triptychon sind die Fragmente WRM 831, 832 und die fünf stehenden weiblichen Heiligen anzufügen. Bei letzteren liegen die Gewänder teilweise eng an den schlanken Gestalten an, sodaß nun tatsächlich eine eigene Körperlichkeit faßbar wird. Zusammen mit der Kopfbildung leiten sie über zu den Figuren des Klarenretabels. Bei denen wird neben der von dem Stil der Heiligenreihe ausgehenden Auffassung eine neue deutlich, mit schlauchartigen, gewölbten Leibern und kurzen Gliedmaßen. Eine direkte Nachfolge haben die Malereien des großen Retabels in dem "Kleinen Dom" und der Leben-Jesu-Tafel WRM 6. Das Hamburger Triptychon schließt mit seinen deutlich der Schwerkraft ausgesetzten Gestalten daran an.

4 Kunsthistorische Einordnung und Datierung

Die bisherigen Betrachtungen ergaben eine Entwicklung innerhalb der Kölner Tafelbilder, die die Malweise, den Figuren- und Faltenstil, das Verhältnis der Figuren zueinander und die Räumlichkeit der Bilder betrifft. Ob die hypothetische Entwicklungslinie haltbar ist, muß ein Vergleich mit anderen Werken klären, genauso wie die Frage, in welchem Zeitraum sich die Entwicklung vollzog. Für die zeitliche Einordnung liefert das Klarenretabel einen verbindlichen Anhaltspunkt. Es läßt sich heute mit großer Sicherheit kurz nach 1350 datieren.¹⁰⁰ Die Malereien sind früher entstanden als in der älteren Forschung angenommen. Entsprechend verändert sich auch die Datierung der unmittelbar von dem Retabel abhängigen Arbeiten, der Leben-Jesu-Tafel und dem "Kleinen Dom", die ebenfalls etwas älter sein dürften als bisher angenommen. Schwieriger ist die Datierungsfrage für die Tafeln zu beantworten, die einen deutlichen Abstand zum Klarenretabel aufweisen. Für ihre Einordnung muß ein Vergleich mit datierten Werken Aufschluß geben.

Eine Schwierigkeit in der kunsthistorischen Einordnung der Kölner Tafeln resultiert nicht zuletzt aus einer Vermengung von motivischen und stilistischen Bereichen. Da aber sowohl ganze Bildmotive, als auch einzelne Faltenysteme über einen längeren Zeitraum tradiert wurden, ist es nötig, die Bereiche deutlich voneinander zu trennen.

4.1 Die früheste Gruppe der Kölner Tafelmalerei

Die oben vorgenommene stilistische Untersuchung der Tafeln ergab eine enge Verwandtschaft der Fragmente WRM 4,5, der beiden Aposteltafeln WRM 2,3 und des in Berlin verwahrten Diptychons untereinander, die es erlaubt, sie für die weitere Betrachtung zu einer Gruppe zusammenzufassen. Bereits Liebreich verzeichnete eine große Übereinstimmung innerhalb der Werke, besonders in der Kopfbildung der Apostel mit den Köpfen auf dem Berliner Diptychon. Sie setzt die Gruppe in den Umkreis der Chorschrankenmalereien, für die sie eine Datierung um 1320 annahm.¹⁰¹

¹⁰⁰Vergleich dazu das Kapitel 3.5 Das Klarenretabel.

¹⁰¹Liebreich 1928, S. 132ff.

Für Stange stand das Berliner Diptychon und WRM 4,5 am Anfang der Entwicklung, stellte er doch bei den Malereien "dieses noch vom 13. Jahrhundert ererbte Volumen" fest.¹⁰² Der Stil der Tafelmalereien geht nach Stange aus den auf 1299 datierten Miniaturen des Johannes von Valkenburg hervor. Über die Malereien des Berliner Diptychons urteilt er: "Uneingeschränkt gilt von ihnen dasselbe, was bei der Betrachtung Valkenburgischer Figuren hervorgehoben werden konnte."¹⁰³ Unterschiede ergäben sich aus den größeren Möglichkeiten der Figurendurchbildung in der Tafelmalerei und einem starken englischen Einfluß. Er schloß mit geringem zeitlichen Abstand die Tafeln WRM 4,5 und das Achatius-Diptychon an, indem der "volkstümliche Ton" des Valkenburgers wieder deutlich vernehmbar werde.¹⁰⁴ Die Aposteltafeln setzte er dagegen ab. Er ordnete sie dem Münchener Reliquienaltären zu und sah sie den Chorpfeilerfiguren verwandt. Wie die Chorschrankenmalereien habe sich ihr Stil aus dem der Kamper Bibel entwickelt.¹⁰⁵ Wallrath orientierte sich im Katalog "Vor Lochner" an Stange mit seiner Datierung der Tafeln WRM 4,5 um 1300.¹⁰⁶ Das Berliner Diptychon und die beiden Aposteltafeln werden in dem Katalog nicht behandelt. Kisky folgte wiederum Stange in der Datierung des Berliner Diptychons. Die Tafeln des WRM 2-5 stellte er in die Nachfolge der Chorschrankenmalerei, die er aufgrund des dargestellten Bischofs Warllram von Jülich in den ersten Jahren seiner Amtszeit als beendet sah, und der Wandmalereien in Marienhagen und gelangte zu einer Datierung um 1330.¹⁰⁷ Linfert vermerkte das Interesse an Volumen bei WRM 4,5. Damit setze es sich von dem Kreuzigungstriptychon WRM 1 ab, das für ihn den Auftakt der Kölner Tafelmalerei darstellt. Der Abstand zu WRM 1 rechtfertige eine Ansetzung um die Jahrhundertmitte. Bei dem Berliner Diptychon weise gar die Ausdehnung der Figuren und ihre "Standfestigkeit" in das späte 14. Jahrhundert.¹⁰⁸ Schaefer bemerkte Parallelen zwischen den Aposteltafeln und den Chorpfeilerfiguren des Kölner Doms, für die er eine Datierung um

102Stange 1930, S. 50.

103Stange 1934, S. 22.

104Stange 1934, S. 22ff.

105Stange 1930, S. 52.

106Wallrath, Kat. Vor Lochner 1974, Kat. Nr. 3, S. 68.

107Kisky 1962, S. 72f.

108Linfert 1941, S. 32 und 34.

1350 annahm.¹⁰⁹ Haussherr und Schmidt stellten wieder die Nähe zu den Chorschrankenmalereien heraus.¹¹⁰ Da sie für diese mit guten Gründen eine spätere Datierung in die späten 1330er bis 1340er Jahre vorschlugen, rückte auch die Entstehung der Tafelmalereien hinauf. Zehnder akzeptierte für WRM 4,5 eine Verbindung mit den Chorschrankenmalereien. Den Stil von WRM 2, 3 sah er aber aus dem des Johannes von Valkenburg entwickelt.¹¹¹

Die Chorschrankenmalereien, die Chorpfeilerfiguren und die Miniaturen bilden das wichtigste Vergleichsmaterial außerhalb der Gruppe der Tafelmalerei. Den Miniaturen kommt eine besondere Rolle zu, da sie die einzigen sicher zu datierenden Werke sind. Selbst die Autoren, die die Tafeln WRM 2-5 und das Berliner Diptychon nicht an den Anfang der Kölner Tafelbildproduktion stellen, sehen in den Miniaturen den Ausgangspunkt für die Entwicklung der Tafelmalerei, der sich dann allerdings über den Stil des Kreuzigungstriptychons WRM 1 fortsetze.¹¹²

4.1.1 Ein Vergleich mit der Buchmalerei

Die hohe Bedeutung, die den Miniaturen des Johannes von Valkenburg für die Genese der frühen Kölner Tafelmalerei eingeräumt wird, ist nicht unproblematisch. Die Tafelmalerei wird mehr oder weniger direkt als eine Weiterentwicklung der Buchmalerei gesehen, obwohl beide Gattungen auf unterschiedliche Aufgaben mit verschiedenen Mitteln reagieren. Direkte Bezüge zwischen Buch- und Tafelmalerei existieren aus dem 15. Jahrhundert. Stefan Lochner und der Meister des Bartholomäus-Altars betätigten sich offenbar auch als Miniaturisten.¹¹³ Eberhard Gally und in jüngerer Zeit Joan A. Holladay sprechen sich für die Existenz von laikalen, städtischen Buchmalereiwerkstätten bereits im Köln des beginnenden 14. Jahrhunderts aus.¹¹⁴ Einen Hinweis auf städtische Werkstätten geben die

109Schaefer 1923, S. 7.

110Haussherr 1977, S. 48f. Schmidt 1979/80, S. 334.

111Zehnder 1990, S. 100 und 103.

112So Zehnder 1990, S. 97.

113Dickmann, Ines, Stefan Lochner – Ein Buchmaler zu Köln? Bemerkungen zum Stand der Forschung. In: Stefan Lochner, Meister zu Köln. Kat. WRM 1993, S. 109-118. Zum Meister des Bartholomäus-Altars vgl. Budde 1986, S. 135.

114Gally, Eine Kölner Buchmalerwerkstatt aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhundert, 1954 und drs.,

Schreibsbücher der Stadt, in denen zwischen 1290 und 1350 zwei Illuminatoren im Zusammenhang mit Immobilienbesitz erwähnt werden.¹¹⁵ Ihnen stehen allerdings zwanzig Tafelmaler ("clippeator" bzw. "Schilderer") allein in der Zeit zwischen 1320 und 1340 gegenüber.¹¹⁶ Wie den genannten Tafelmalern, lassen sich auch den beiden Illuminatoren keine Werke zuordnen. Sicher nachweisen läßt sich dagegen, daß in den Skriptorien der Minoritenklöster Buchmalereien angefertigt wurden und zwar nicht nur für den eigenen Gebrauch.¹¹⁷ Eine Verlagerung der Buchmalerei aus den Klöstern in städtische Werkstätten und damit einhergehend eine Personalunion von Buch- und Tafelmaler, wie sie Holladay vorschwebt, läßt sich für die Zeit um 1300 in Köln jedenfalls noch nicht nachweisen.¹¹⁸ Was bleibt, sind stilistische Analogien, die als Äußerungen desselben Zeit- und Lokalstils die Werke beider Gattungen erfassen. Eine genauere Betrachtung der Miniaturen des Johannes von Valkenburg ist daher von Bedeutung, zumal eine Abhängigkeit von den Miniaturen die Datierung der Tafelmalerei auf die Zeit nach 1300 unumstößlich festzuschreiben scheint.

4.1.1.1 Die Miniaturen des Johannes von Valkenburg

Zwei Gradualien des Minoriten Johannes sind in Köln und Bonn erhalten.¹¹⁹ Auf der ganzseitigen Eingangsminiatur des Kölner Graduales erfährt man, daß es Bruder Johannes schrieb, mit Noten versah und illuminierte und es im Jahre 1299

31

Noch einige Bemerkungen zur Kölner Buchmalerei der Gotik, 1961, sowie Holladay, *Some Arguments for a Wider View of Cologne Book Painting in the Early Fourteenth Century*, 1997.

115Merlo, *Die Meister der altkölnischen Malerschule*, Köln 1852, S. 188f. nennt unter dem Jahr 1301 einen Johannes illuminator, der zwei Häuser in der Schottengasse erwirbt und 1332 einen Hermannus, "filius quondam magistri Henrici ligatoris librorum, illuminator", dem ein Haus in der Breite Straße gehört.

116Merlo 1852, passim.

117Im Skriptorium des Kölner Klarissenkloster wurde z.B. auch ein Ordo missae gefertigt, das der Domdechant Konrad von Renneberg dem Dom schenkte, vgl. Benecke 1995, S. 30. Die gleichzeitige Anfertigung zweier Gradualien im Franziskanerkloster durch den Mönch Johannes von Valkenburg legt es ebenfalls nahe, daß ein Band für ein anderes Konvent bestimmt war, vgl. Mattick, *Vor L. I.*, S. 61.

118Holladay 1997, S. 17ff. sieht die Möglichkeit von illuminierten Tafelmalern gegeben, da es noch keine festumrissenen Berufsbezeichnungen gab. "Maler" konnte demnach auch ein Buchmaler gewesen sein. Zudem lassen sich Tafelmaler als Miniaturisten in anderen Kunstzentren und in späterer Zeit auch in Köln nachweisen. Wesentlich für die Stützung ihrer These bleibt aber die angenommene stilistische Nähe zwischen den Werken beider Gattungen, die allerdings im einzelnen überprüft werden muß.

119Köln, Erzbischöfliche Diözesanbibliothek Hs. 1b und Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek S 384.

vollendete. Im gleichen Jahr schuf er das Bonner Graduale, wovon eine dortige Inschrift berichtet. Der Text beider Handschriften ist identisch; die Ikonographie der Miniaturen unterscheidet sich in wenigen Punkten. Aus den Bildprogrammen ist ersichtlich, daß beide Gradualien für die Nutzung in einem Franziskanerkloster gefertigt wurden.¹²⁰ Johannes von Valkenburg stammte seinem Namen nach aus der Nähe von Maastricht und seit Vitzthum geht man davon aus, daß maasländische und indirekt Pariser Handschriften für seinen Stil vorbildlich waren. Die ältere Ansicht, mit ihm begänne die westlich beeinflusste gotische Buchmalerei in Köln, konnten Plotzek-Wederhake und Judith Oliver relativieren, indem sie aufzeigten, daß ähnliche Stilentwicklungen in Köln bereits um 1280 bekannt waren.¹²¹ Dafür lassen sich neben Werken der Buch-, auch solche der Glasmalerei anführen.¹²² Obwohl die Vorstellung eines plötzlich auftretenden Stilwandels durch den Zuzug eines Meisters damit revidiert werden konnte, gelten in Hinblick auf die Tafelmalerei nach wie vor die Miniaturen des Johannes meist als Ausgangspunkt. Der Faszination des sicheren Datums, das zudem bestechend nahe an der Jahrhundertgrenze liegt, kann man sich zugegebenermaßen kaum entziehen. Doch welche Gründe sprechen noch für die exponierte Stellung der Miniaturen?

Stange beschreibt den Thronenden auf der Eingangsminiatur des Kölner Graduales: "Breit sitzt Christus (...), sodass die Beine ein Quadrat bilden. Auffallend, wie die Schultern ausladen. Das Gewand ist in volle und weiche Falten gelegt, runde Schüsselfalten schwingen vor dem Leib und an den Hüften. Freilich ist ihre Fülle keineswegs mehr prall gesättigt. Sie hängen lässig und müde, aber sie verleihen den Gestalten doch eine gewisse sinnliche Fülle."¹²³ Ergänzend ist festzuhalten, daß die Falten nur hier und da durch aufgesetzte Lichter moduliert werden. Vorwiegend werden sie durch Linienzüge festgelegt. Die Gesichter haben ein vorgestrecktes,

31

¹²⁰Zu Diöz. Hs. 1b zuletzt Kat. d. Ausst., Glaube und Wissen 1998, S. 423-433 mit ausführlicher Literaturangabe.

¹²¹Vgl. Plotzek-Wederhake, Kat. d. Ausst., Vor Lochner I.1974, S. 59-63, S. 126 und die selbe, Kat. Vor Lochner II. 1977, S. 66-75 und Oliver 1987.

¹²²Zwei für die Kölner Franziskaner geschaffene Psalter in Baltimore, Walters Art Gallery, W. 41, W. 111, vgl. Kat. d. Ausst., Glaube und Wissen 1998, S. 426 und die Fenster der Dominikanerkirche Hl. Kreuz, heute an verschiedener Stelle im Kölner Dom, vgl. Plotzek-Wederhake, Kat. d. Ausst., Vor Lochner I. 1974, S. 61.

¹²³Stange 1930, S. 42.

kräftiges Kinn, kleine rote Münder und runde Augen. Die Figuren sind sehr beweglich, die Körper knicken meist ab. Sie entwickeln sich aber nur in der Fläche. Im Gegensatz zu den Werken der Tafelmalereien bleibt ihnen eine Wendung in die Tiefe versagt. Die großen Hände flattern vor dem Körper, die Füße sind nach außen geklappt. Der Figurenstil unterscheidet sich deutlich von der statuarischen, monumentaleren Auffassung der Tafelbilder WRM 2-5. Die lineare Faltenzeichnung der Miniaturen läßt sich ebenfalls nicht mit der malerischen Anlage der Gewänder auf den Tafeln in Bezug setzen.¹²⁴ Schließlich ist der Hintergrund der Szenen in den Handschriften durchweg ornamental gestaltet.

Die Unterschiede sind zahlreicher als die Gemeinsamkeiten. Eine Entwicklungslinie von den Miniaturen hin zu den Tafeln läßt sich daher nicht konstruieren. Weder die Figurenauffassung noch die Malweise wird in den Handschriften vorbereitet. Ein zeitliches Verhältnis ist daher kaum festzulegen. Und auch über die Betrachtung eines anderen Graduales als Zwischenglied ergibt sich keine Entwicklungslinie. Stange führte die Entwicklung über die Handschrift Diözesan Nr. 173.¹²⁵ An ihren Malereien waren mindestens zwei Meister beteiligt. Die Arbeiten des einen sind durch überlängte Gestalten mit kleinen Köpfen gekennzeichnet. Parallele Faltenzüge gliedern die Gewänder z.B. der "Heimsuchung" fol. 49r. Daneben steht ein eher gedrungener Figurentypus wie z.B. bei der "Verkündigung an Maria" fol. 86v.¹²⁶ Ob sich der Stil der Miniaturen aus dem des Johannes entwickelte, wie es die Gestaltung der Randleisten nahelegt oder ob er auf gleiche Vorbilder zurückgeht, wie es Plotzek-Wederhake vorschlug, läßt sich nur schwer klären.¹²⁷ Der Abstand zu den Tafelbildern ist in jedem Fall so deutlich, daß ein Bezug zueinander kaum vorstellbar bleibt.

32

¹²⁴Auch die von Zehnder vorgeschlagene Beziehung des Triptychons WRM 1 zu den Miniaturen läßt sich nicht nachvollziehen. Zeichnung und Gestik führen jeweils zu vollkommen anderen Figurenauffassungen und gehen von anderen Voraussetzungen aus.

¹²⁵Köln, Erzbischöfliche Diözesanbibliothek, Nr. 173. Stange 1930, S. 51.

¹²⁶Vgl. Kat. Glauben und Wissen 1998, S. 434.

¹²⁷Plotzek-Wederhake, Kat. Vor Lochner 1974, S. 129.

4.1.1.2 Aachener Blätter- WRM 4,5

Die Miniatur einer weiteren Handschrift steht in ihrer Komposition der Tafel WRM 5 mit der "Darbringung im Tempel" so nahe, daß sich Zehnder nicht zuletzt wegen der Übereinstimmungen dieser beiden Werke für eine gleichzeitige Entstehung um 1330 aussprach. Die Initialminiatur des Aachener Suermondt-Ludwig-Museums¹²⁸ zeigt die Darbringung im Tempel mit der zentralen Gruppe Maria mit dem Kind und Simeon zu beiden Seiten eines Altarblocks. Sie werden von Hanna und zwei weiteren Figuren begleitet, deren Köpfe vom Querbalken der Initiale überschritten werden. Die zentrale Gruppe entspricht beinahe wörtliche der der Tafel. Die Wendung des Kindes, das hier allerdings im Gegensatz zu WRM 5 bekleidet ist, und die Bewegung des Simeon stimmen genauso überein, wie dessen Bekleidung und die Proportionierung des Altars. Die motivischen Parallelen setzen sich allerdings nicht im Figurenstil fort. Steif und ungelentk agieren die Gestalten der Handschrift. Das Bemühen, den Figuren Volumen zu geben, erschöpft sich in der Abschattierung der graphischen Faltenlinien, die meist senkrecht verlaufen. Alles ist in der Fläche gedacht. Ein Eindruck, der durch die mal vor, mal hinter den Figuren verlaufenden Initiale noch verstärkt wird. Die Gesichter sind stark vereinfacht gezeichnet. Die Darstellung einer adorierenden Nonne neben der Initiale verweist auf die Herkunft des Blattes aus dem Kölner Klarenkloster. Zusammen mit anderen Blättern in Aachen und Berlin wird es als Fragment eines Antiphonars gesehen,¹²⁹ das vielleicht auch im Skriptorium des Klosters entstand.¹³⁰ Die Handschrift muß vor 1330 entstanden sein, da der erste Sonntag nach Pfingsten noch nicht als Trinitätsfest, das um diese Zeit in Köln eingeführt wurde, rubriziert wurde.¹³¹ Eine Datierung der Handschrift unter Berücksichtigung der Randleisten und ihrer Stellung zu den Miniaturen des Johannes von Valkenburg wird allgemein um 1320/1330 gesehen.¹³² Einen direkten zeitlichen Bezug zu der Tafel WRM 5 ist aber nicht

33, 2

128Curt H. Weigelt, Rheinische Miniaturen, in: Walraff-Richartz Jahrbuch, Bd. 1, 1924, das Blatt gilt heute als verschollen.

129Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Inv.Nr. 1131-1133 und Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1236.

130Galley 1961, S. 17 bezeichnet es eindeutig als Werk der Klarissen, ebenso Benecke 1995, S. 17ff., die es als das erste Werk aus dem dortigen Skriptorium aufführt.

131Vgl. Benecke 1995, S. 18.

132Weigelt, Rheinische Miniaturen, 1924; Galley, 1961, S. 17f.; Benecke 1995, S. 19.

herzustellen. Die Parallelen erschöpfen sich im Motivischen, das in der Kölner Malerei offenbar lange tradiert wurde, wie auch noch an anderen Beispielen zu sehen sein wird. Die Gegenüberstellung der Miniatur mit der Tafel unterstreicht aufs neue die unterschiedlichen Möglichkeiten beider Medien.

4.1.2 Steinretabel aus der Michaelskapelle des Mainzer Doms

Für die zeitliche Ansetzung der frühesten Kölner Tafelgemälde, nach unserem Vorschlag die Tafeln mit der "Verkündigung an Maria" und der "Darbringung im Tempel" WRM 4,5, bietet sich ein anderes Werk an. Ein in Secco bemaltes Steinretabel aus dem Dom zu Mainz, das hier erstmals in die Diskussion eingebracht wird.¹³³ Das 1959 entdeckte Retabel aus der Michaelskapelle ist im formalen Aufbau eng verwandt den beiden Altaraufsätzen aus St. Kunibert in Köln. Im Unterschied zu jenen bildet hier nicht die Kreuzigung das Zentrum sondern ein thronender Christus in der Mandorla, umgeben von Engeln mit den Marterwerkzeugen oben und zwei Stiftern unten. Er wird flankiert von je drei Arkaden mit Heiligen. In den ersten Bogenfeldern knien Maria und Johannes d.T. und komplettieren das zentrale Bild zu einer Deesis. Auf Maria folgt stehend ein heiliger Bischof, vermutlich Martin, und Maria Magdalena. Rechts vervollständigen die Heiligen Nikolaus und Katharina die Reihe. Einen Hinweis zur Datierung geben die beiden Stifter, die durch ihre Schriftbänder als die Brüder Simon und Embricho von Schöneck zu identifizieren sind. Simon war von 1267 bis 1283 Mainzer Domdekan, wurde dann Bischof von Worms und starb 1291. Sein Bruder Embricho wird seit 1284 unter den Scholastern des Domstifts genannt. Er wurde 1308 Bischof von Worms und starb 1318.¹³⁴ Da auf dem Retabel nur Simon in bischöflichem Ornat gegeben ist, Embricho aber in dem weißen Chorhemd der Domherren, wird das Retabel zwischen den beiden Bischofsweihen der Brüder entstanden sein, also nach 1283 und vor 1308. Das Retabel war vermutlich in die Kapellenzwischenwand eingelassen. Die Bauzeit der Kapelle verweist auf eine Entstehung um 1300.¹³⁵

Daß in dem Retabel u.a. Kölner Einflüsse verarbeitet wurden, bemerkte

¹³³Die Steinplatte aus rotem Sandstein ist 139 cm hoch und 376,5 cm breit.

¹³⁴Vgl. Arens 1960/61, S. 105.

¹³⁵Jung 1960/61, S. 103.

bereits Jung, der das bei Bauarbeiten im Dom wiederentdeckte Stück erstmals vorstellte.¹³⁶ Zur stilistischen Beurteilung und zeitlichen Einordnung der Kölner Tafeln mit der Verkündigung und der Darbringung im Tempel WRM 4,5 soll nun erstmals das Mainzer Retabel herangezogen werden. Eine Verbindung zwischen dem Retabel und den Kölner Tafeln besteht allein schon durch die helle leuchtende Farbigkeit. Auf dem Altaraufsatz dominiert trotz des blauen Grunds ein warmer Farbklang durch das helle Orange-Rot der Arkade, das sich in den Gewändern wiederholt und mit grün kontrastiert wird. Die Arkadenpfeiler, die durch ein vorgelagertes steinernes Maßwerk teilweise verdeckt waren, sind in derselben Weise marmoriert wie die ebenfalls untergeordneten Außenseiten der Kölner Tafeln.¹³⁷ Auch die Rückseiten der Aposteltafeln WRM 2,3 und der Thron des Berliner Diptychon sind marmoriert, allerdings in anderer Struktur und Farbigkeit. Außer an den genannten Arbeiten wurde die Technik bei den erhaltenen Kölner Arbeiten nicht mehr angewandt. In den hohen mit einem hängenden Dreipass geschlossenen Arkaden stehen die Mainzer Figuren, bis auf den en face gegebenen Bischof links, leicht zur Mitte gewandt. Die Gewänder liegen auf dem Boden auf und mit ihren hakenförmig aufgebogenen Zipfeln spannen sie die Ecken aus, ganz ähnlich wie auf den Tafeln. Die Gewänder der Mainzer Figuren sind mit hellen Lichtern weich und kostbar modelliert und treten wie in Köln an die Stelle des Körpers. Umschläge und Raffungen ermöglichen auch hier eine Bereicherung durch das farblich kontrastierende Mantelfutter. Die Konturenführung ist gut vergleichbar, etwa die der Maria Magdalena mit der Verkündigungsmaria in Köln. Von den schmalen Schultern an umschließt der Mantel in einem sanften Bogen den Oberkörper und fällt mit vor dem Körper sich öffnenden Falten herab. Der Körper ist dadurch bei beiden leicht gebogen. Die Art, wie bei dem hl. Nikolaus der Mantel von den erhobenen Armen in

¹³⁶Jung 1960/61, S. 104 führt neben dem Kölner Diptychon in Berlin die Flügel eines Passionsaltars der Evang. Liebfrauenkirche von Hofgeismar an. Glatz 1981, S. 87 stellt neben allgemeinen rheinischen und oberrheinischen Einflüssen einen so engen Bezug zu einem Retabel im Dommuseum zu Fritzlar aus der ehemaligen Stiftskirche St. Peter fest, der die Annahme einer gemeinsamen Werkstatt rechtfertigt. Gast 1998, S. 86, Anm. 507 weist diese Verbindung entschieden zurück, was man nur unterstreichen kann.

¹³⁷Der gemalten Arkade war eine gleichgebildete steinerne in einem Abstand von ca. 30 cm vorgelagert und durch Metallbänder in den Dübellöchern auf Kämpferhöhe mit der Steinplatte verbunden, vgl. Arens 1960/61, S. 105.

aufspringenden Schwüngen herabfällt, erinnert an den Saumverlauf bei dem Josef der Darbringung. Insgesamt sind die Gewänder in Mainz etwas straffer. Auch die Gesichtsbildung ist härter. Hier kommen wohl lokale Eigenheiten zum Ausdruck. Doch scheint sich die Mainzer Werkstatt an Kölner Malerei orientiert zu haben. Von einer engen Verbindung zur Kölner Kunst zeugen etwas spätere Werke, wie das Hochaltarretabel der Liebfrauenkirche im nahe Mainz gelegenen Oberwesel, das als das Werk einer lokalen Werkstatt gilt, die sich nach Köln orientierte.¹³⁸

4.1.3 Die Chorpfeilerstatuen im Kölner Dom

Die monumentale Auffassung der beiden, frei in ihren Arkaden stehenden Apostelfiguren WRM 2,3 rechtfertigt einen Vergleich mit den Chorpfeilerstatuen des Kölner Domchors. In ihren Bewegungen, den Standmotiven und der Gewanddrapierung sahen Huppertz und Schäfer Anklänge an die Skulpturen.¹³⁹ Auch für Stange waren die Apostel deren "gemalten, nur wenig schwerfälligeren Geschwister. Mehr als anderwärts eignet ihnen die graziöse Sinnlichkeit und spielerische Eleganz der Statuen."¹⁴⁰ Für die Tafeln WRM 4,5 mit der "Verkündigung" und "Darbringung" wurde im Katalog der Ausstellung "L'Europe Gothique" ebenfalls auf die Chorpfeilerfiguren verwiesen, deren Einfluß sie ihr Volumen verdankten.¹⁴¹ Vogts erinnerten Schwung und Bärte an die Skulpturen, was auch Zehnder akzeptierte.¹⁴²

Die schlanken Chorpfeilerfiguren sind in üppige Gewänder gehüllt, wie auch die Apostel WRM 2,3. Die Stoffe der Skulpturen sind allerdings wesentlich dünner und fallen lappiger. Die Skulpturen sind durch dynamische Drehungen in der Längsachse und Hüft- und Kopfneigungen in Bewegung versetzt. In ihrer Beweglichkeit gehen sie weit über die statischeren gemalten Figuren hinaus. Doch in beruhigter Form ähneln sich die Stand- und Bewegungsmotive durchaus. Vergleicht

4, 35-39

138Vgl. Sebald 1993, S. 87ff.; Suckale 1993, S. 99. Die enge Verbindung zwischen Mainz und Köln besteht auch in Werken der Buchmalerei, vorallem dem Brevier Balduins in Koblenz, Stiftung Staatliches Görresgymnasium, Codex A, das erstmals Galley 1954, S. 128 einer Kölner Werkstatt zuschrieb. Die Verbindung nach Köln und damit die herausragende Stellung der Stadt als Kunstmetropole betont auch Holladay 1997, S.11.

139Huppertz, Altkölner Malerschule, 1914, S. 13, 15; Schäfer, Geschichte der Kölner Malerschule, 1923, S. 7.

140Stange 1930, S. 52.

141Katalog L'Europe Gothique 1968, S. 185, datiert die Tafeln um 1320.

142Vogts, Köln im Spiegel seiner Kunst 1950, S. 188; Zehnder 1990, S. 103.

man den Paulus WRM 3 mit dem Christus des Skulpturenzyklus, entsprechen sich beide in der Unterscheidung von Stand- und Spielbein, wobei sich das Spielbein durch den Stoff drückt, das andere aber von Faltenbahnen ersetzt wird, die von der ausgestellten Hüfte herabfallen. Von der gewölbten Hüfte weg schwingt der Oberkörper in die entgegengesetzte Richtung. Der gebogene Körper findet bei beiden eine Stabilisierung in dem aufrecht getragenen Kopf. Doch während sich der Kontur der Pfeilerfigur in weitem Bogen zu einem "D" schließt, bleibt der Paulus der Tafel den ihn eng umgrenzenden Vertikalen verhaftet, die durch die angehobenen Arme und Mantelenden bezeichnet werden. Auch in der Binnenzeichnung tauchen Parallelen auf, von dem auf dem Boden aufliegenden, geknickten Saum über die Schüsselfalten vor dem Spielbein bis zu den in schmalen Bogenlinien um den Oberkörper gezogenen Falten. Das Faltensystem der Chorfiguren ist aber wesentlich komplizierter in auch gegenläufigen Schwüngen organisiert. Übereinstimmungen bestehen im Gewandmotiv zwischen der gemalten und der skulptierten Johannesfigur. Über das üblicherweise schlicht herabhängende Gewand hinaus, entsprechen sich der auf dem Boden gestaute Saum, der in tiefen Schüsselfalten um die Körperseite gelegte Umhang, den Johannes jeweils zu einer Schlaufe zusammengefaßt unter den Arm geklemmt hält. Auch die sorgfältig ondulierten Locken haben eine Entsprechung. Der mächtige in parallele Stränge gelegte Bart der Philippusfigur steht dagegen weniger dem etwas schütterten Bart des gemalten Paulus, als vielmehr dem des Simeon auf WRM 5 nahe. Auch in anderen Punkten sind die Figuren dieser Tafeln mit den Skulpturen zu vergleichen. So steht das schürzenartig vor dem Körper geschlossene Gewand der Maria WRM 4 dem des Simon nahe, der eng um die Arme gezogene Stoff findet sich auch bei der Thomasfigur. Doch noch deutlicher als die Apostel WRM 2,3 trennen die Figuren dieser Tafeln ihre geblähten Stoffe von den aufgeregten dünnen Gewänder der Skulpturen, wie überhaupt die starke Bewegung der Chorpfeilerfiguren keinen Wiederhall in den ruhigen Gestalten der Gemälde finden.

3, 36

1, 37

Für die Figuren des Berliner Diptychons gilt dasselbe, was für die Aposteltafeln gesagt wurde. Einen Bezug zu den Chorpfeilerfiguren läßt sich bei dem Diptychon noch durch Ornamentmotive herstellen. Die Throndecke der Madonnen tafel ist mit einem Speichenrad-Ornament verziert. Um eine Nabe im

38, 39a

Zentrum sind radial Speichen angeordnet, die in einem Kreis enden. Umfaßt wird die Form von einem schmalen inneren und einem breiten äußeren Reif. Die Zwickel füllen Rauten, an deren Ecken Stengel ansetzen, die in Blättern enden. Dasselbe Muster der zu einem Speichenrad reduzierten Rosette ziert die Gewänder von fünf Chorpfeilerfiguren.¹⁴³ Auch die Ornamentfolge des Rahmens mit dem Wechsel von alternierend runden und rautenförmigen Steinen und linearen, vegetabilen Ornamenten entspricht im formalen Aufbau der Schmuckborten an den Mantelaußenseiten der Chorpfeilerfiguren, etwa des hl. Thomas.¹⁴⁴ Ihren Ursprung haben die Zierborten hier wie dort in den emaillierten Schmuckplatten der Goldschmiedekunst.¹⁴⁵ Eine vergleichbare Anordnung aller Elemente bietet z.B. der Dreikönigsschrein im Kölner Dom. Offenbar fanden die Ornamentformen über einen längeren Zeitraum in unterschiedlichen Gattungen Verwendung. Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die Parallelen zwischen den Tafelgemälden und den Chorpfeilerfiguren vornehmlich im motivischen Bereich liegen, bei den Ornamenten und wichtiger bei Standmotiven und der Faltenorganisation. Wesentliche Aspekte der Figurenauffassung, ihre Bewegung im Raum und das Verhältnis zum Gewand, so wie dessen Stofflichkeit sind aber eher trennende Kriterien.

143Das Muster erscheint außen am Mantel von Bartholomäus und als Mantelfutter bei Petrus als Hauptmotiv, beim Mantel von Christus, Maria und Judas Thaddäus als Füllmotiv, vgl. Beaucamp-Markowsky 1977, S. 88 und 91.

144Vielhaber 1994, Ms. S. 44. Zu der Authentizität der im 19. Jahrhundert erneuerten Stoffmustern der Chorpfeilerfigur vgl. Beaucamp-Markowsky 1977, S. 85, Abb. 15.

145Innerhalb der überkommenen Kölner Tafelbilder orientiert sich allein das Berliner Diptychon so direkt an der Leisten- und Rahmengestaltung älterer Schatzkunst. Zwei weitere Altärchen übernehmen ebenfalls Formen aus der Goldschmiedetechnik, jedoch in freierer Weise. Der breite Rahmen des Bocholter Diptychons, ebenfalls mit der Tafel aus einem Stück geschnitzt und durch eine konvexe Leiste vom Bild getrennt, ist durch rechteckige Felder gegliedert. Annähernd quadratische Platten wechseln ab mit rechteckigen, punzierten Flächen. Die neugotisch ornamentierten Plättchen stammen aus dem 19. Jahrhundert. Nach Brandl 1993, S. 478 wurden sie kurz vor 1879 anlässlich der Ausstellung Westfälischer Kunstaltertümer in Münster 1879 angebracht. Sie bedecken vermutlich eingeschnittene Reliquiendepositorien. Nach Brandl 1993, S. 478 sind die Platten so mit dem Rahmen verklebt, daß nur eine Röntgenuntersuchung Gewißheit über die Tiefe und Form der Öffnungen geben könnte. Die Platten erinnern mit ihrer auf Glas gemalten Ornamentik an die im 14. Jahrhundert beliebten Schmuckplättchen aus "Émail de plique". Ob die ursprünglichen Abdeckungen eine ähnliche Wirkung hatten, ist nicht bekannt. Möglicherweise bedeckten durchsichtige Plättchen aus Bergkristall die mit einer Seitenlänge von mindestens 4,5 cm recht großen Fächer und gaben gleichzeitig den Blick frei auf den verehrten Inhalt wie bei einem Diptychon vom Ende des 14. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Stange Krit. Verz. I, Nr. 346, Abb. Kat. Rhein u. Maas, S. 418. Als weiteres Beispiel läßt sich ein Diptychon in Basel anführen, Abb. bei Landolt 1968, S. 27. Zwischen den Öffnungen ist der Rahmen mit rechteckig umfaßten, punzierten Feldern auf Goldgrund gefüllt. Der Goldgrund des Rahmens ist in neuerer Zeit übermalt worden, vgl. Vielhaber 1994, Ms. S. 62.

Die Datierung und kunsthistorische Verortung der Chorpfeilerstatuen bereitet nach wie vor Schwierigkeiten, die nicht nur durch die unbefriedigende Quellenlage und den geringen Bestand an Vergleichsobjekten aus der Zeit um 1300 besonders in Paris, wo ein Einflußgebiet des Stils vermutet wird, verursacht werden. Probleme bereitet schon die Interpretation der Chorpfeilerfiguren selbst, deren Habitus vollkommen gegensätzlich aufgefaßt wurde. Die ältere Forschung ging von einer Entstehung im Zusammenhang mit der Chorweihe 1322 aus und sah in ihnen die "entkörperlichte und vergeistigte Plastik" in der Nachfolge der Straßburger Westportale, bzw. des Freiburger Münsters.¹⁴⁶ Die Einschätzung behielt Gültigkeit bis Rode im Katalog der Ausstellung "Rhein und Maas" eine Frühdatierung auf um 1270/80 vorschlug. Seinen Datierungsansatz gewann er aus einem Vergleich des Kölner Christus mit der Josepfsfigur des mittleren Westportals der Kathedrale in Reims und einer Gegenüberstellung des Marienkopfs mit dem der Figur auf dem Grabmal des Konrad von Hochstaden im Kölner Dom.¹⁴⁷ Suckale rückte aus einer Gegenüberstellung der Kölner Skulpturen mit nordfranzösischen Madonnenstatuen vom Ende des 13. Jahrhunderts, die besonders motivische Übereinstimmungen boten, die Datierung auf 1290/1300 hinauf.¹⁴⁸ Eine Datierung, die in den nachfolgenden Publikationen akzeptiert wurde.¹⁴⁹ 1990 beschäftigte sich Wedemeyer mit den Pfeilerfiguren. In einer eingehenden Stilanalyse arbeitete er wiederum die Nähe zu den Skulpturen der jüngeren Reimser Westfassadenplastik heraus und sprach sich entschieden für eine Entstehung spätestens zwischen 1270 und 1280 aus.¹⁵⁰ Als Reimsischen Ursprung verzeichnet Wedemeyer "die lebhaft feierliche Oberbegriff für das Temperament der Figurengebärden. (...) Unter diesem Oberbegriff verstehen wir leichtfüßige Schwünge mit z.T. leichten Drehungen, eindeutige Kopfwendungen, die prächtigen Gewandungen, das verfeinerte, jugend-

146Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts, München 1925, S. 20; Herrmann Beenken, Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben, Leipzig 1927, S. 82.

147Herbert Rode, Kat. d. Ausst. Rhein und Maas, Bd. II, 1973, S. 429ff.

148Robert Suckale, Die Kölner Domchorstatuen. Kölner und Pariser Skulptur der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: Kölner Domblatt 44/45, 1979/80S. 223ff.

149So u.a. durchgängig in den Beiträgen des Kat. d. Ausst., Verschwundenes Inventarium, Köln 1984.

150Bernd Wedemeyer, Die Pfeilerfiguren des Kölner Domchores und ihr stilistisches Verhältnis zu Reims. Braunschweig 1990.

liche Äußere der Figuren und die zuchtvolle Bindung ihrer Gebärden an ihre schönlinigen, kurvigen Umrisse."¹⁵¹ Dazu registriert er bei den Kölner Figuren wie bei ihren Reimser Vorbildern den "Seitwärtsschwung als Grundmotiv der Figurenbewegung", die trotz der reichen Verhüllung unterscheidbare Stand- und Spielbeinseiten, überhaupt der ablesbare Körperaufbau, der bei aller Schlankheit der Figuren eine selbständige Bewegung in der Bildniswirklichkeit zuläßt. Die von Wedemeyer hervorgehobenen Körperaktionen sind unter dem reichen Faltenspiel der Gewänder allerdings nur schwer nachzuvollziehen. Die Stoffe entfalten eine eigene Dynamik durch die in dichter Folge gesetzten kleinen Wellen der Säume, die die Figuren in einer großen Lebhaftigkeit umspielen. Die Unterschiede werden gerade in der Gegenüberstellung des Kölner Christus mit dem Christus in der rechten Archivolte des südlichen Westportals deutlich, die Wedemeyer heranzieht.¹⁵² Seine zeitliche Ansetzung des Kölner Zyklus in die direkte Nachfolge der Reimser Skulptur bleibt daher fraglich.

Suckale faßt die Kölner Figuren anders auf. Er beschreibt die Maria: "Diese Schwingung ist für uns nicht erkennbar als Aktion des Körpers; zu erahnen ist ein herausgedrücktes rechtes Knie und eine nach vorne herausgedrehte Hüfte. Dargestellt wird diese Bewegung durch das Gewand, sie wird dem Körper auferlegt."¹⁵³ Die Gewandung liefere den Vorwand für ein abstraktes Formensystem, das aus einzelnen bereits in der Pariser Kunst festgelegten Motiven zusammengesetzt und den Figuren als "Gewandfassade" aufgelegt werden konnte.¹⁵⁴ Die Anwendung von "Formsystemen" nach Pariser Vorbild erkennt Suckale bereits bei Kölner Skulpturen, die den Chorpfeilerfiguren vorausgehen, so bei der Madonnenstatue aus der Schloßkapelle Rimburg bei Aachen und dem Bartholomäus aus Vierscheiden im Schnütgen-Museum.¹⁵⁵ Mit einer Ansetzung dieser Skulpturen in die letzten

39

¹⁵¹Wedemeyer 1990, S. 154.

¹⁵²Siehe Abbildung bei Wedemeyer 1990, S. 131.

¹⁵³Suckale 1979/80, S. 236.

¹⁵⁴Suckale 1979/80, S. 237ff.

¹⁵⁵Zur Madonna aus Schloß Rimburg siehe *Kunstdenkmäler der Rheinlande*, 9/2, Aachen Land S. 175f. Der stehende Apostel wird im *Kat. Rhein und Maas*, 1, S. 363, N6 (mit Abbildung) in die Nachfolge der Chorpfeilerstatuen um 1325 gesetzt. Suckale 1979/80, S. 233 und Anm. 41 schlägt wegen der großen Ähnlichkeit mit dem Philippus (?) des Gertrudenschreins in Nivelles von um 1280/90 eine gleichzeitige Entstehung vor.

Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts ergibt sich eine Datierung der Chorpfeilerfiguren um die Jahrhundertwende.

Die früheren Skulpturen sind wesentlich statischer angelegt als die Domfiguren. Damit stehen sie der Tafelmalerei näher. Besonders die Rimbunger Madonna weist eine ganz ähnliche Figurenorganisation auf wie der Apostel Paulus der Tafel WRM 3. Das Gewand determiniert den Körper. Tief verschattete Röhrenfalten geben der Figur Stand. Über dem Spielbein wölben sich zwei große Schlüsselfalten, die von kleinteiligen graphischen Zügen begleitet werden. Das Volumen der Falten greift nicht auf die Figur über. Der Stoff schmiegt sich an keinen Körper, sondern scheint erstarrt. Die Rundungen der Faltenbögen verhärten durch die scharfen Knickungen auf der Oberseite. Auch auf dem Boden liegt der Stoff deutlich geknickt auf. Die im Standmotiv vorbereitete Biegung der Figur verläßt nie die seitlich begrenzenden, vertikalen Achsen, wodurch die Skulptur blockhaft wirkt. Der gemalte Apostel ist sowohl in den schwellenden Falten, die sich gegen die Knicke wölben, als auch im Kontur geschmeidiger. Sein Körperschwung bleibt aber ebenfalls einem festen Rahmen verhaftet, der durch die seitliche Begrenzung der Arme und der Mantelenden festgelegt wird. Das Prinzip findet auch bei den Chorpfeilerfiguren seine Anwendung. Es tritt dort aber durch die stärkere Bewegung der Figur in den Hintergrund. In einer Entwicklungslinie möchte man die Tafeln zwischen die Madonnenstatue und die Chorpfeilerfiguren kurz vor der Jahrhundertwende einordnen. Bestätigt wird eine solche Ansetzung auch durch den Vergleich der Malereien mit Werken der Kleinskulptur, die in der Ile-de-France entstanden, wie einem geschnitzten Engel im Besitz des Louvre, der neben vergleichbaren Faltensystemen auch im Gesichtsschnitt eine große Ähnlichkeit mit den jugendlichen gemalten Figuren aufweist.¹⁵⁶ Besonders nahe steht dem Paulus zudem die kleine Elfenbeinmadonna aus dem Kirchenschatz der Abteikirche von Saint-Denis.¹⁵⁷ Die Faltenorganisation am Unterkörper mit den geknickten Schlüsselfalten über dem deutlich vorgestellten Spielbein und dem auf dem Boden aufliegenden Saum verdeutlicht die Wurzeln der Apostelfigur im 13. Jahrhundert.

40

41

42

¹⁵⁶Paris, Louvre, RF 593, Kat. d. Ausst. Philippe le Bel, 1998, S. 69, Nr. 24.

¹⁵⁷The Taft Museum, Cincinnati, Randall, The Golden Age of Ivory, 1993, S. 18 datiert sie zwischen 1260 und 1280.

Einen Datierungshinweis gibt auch die Organisation des punzierten Ornamentgrundes. Hintergründe von französischen Goldschmiedearbeiten der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sind wenn nicht ornamental gestaltet mit "realistischen", vom Boden ausgehenden Ranken gefüllt, so z.B. die Außenflügel des Polyptychons von Floreffe.¹⁵⁸ Eben solche von Stengeln ausgehende Blattgründe zeichnen auch die Goldgründe des Berliner Diptychons und der Marientafeln WRM 4,5 aus. Bei den anderen Kölner Tafeln ist die Grundfläche mit lose aneinander gesetzten Blättern gefüllt.

4.1.4 Frankreich

Der Ausgangspunkt für den Figurenstil der mit den Gemälden vergleichbaren Skulpturen ist in Frankreich, in Paris, zu suchen. Daß auch Pariser Malereien einen Einfluß auf die Kölner Werkstätten hatten, ist daher naheliegend. Für die Kenntnis der französischen Malerei um 1300 ist man allerdings noch stärker auf die Buchmalerei verwiesen als in anderen Landschaften, da kein einziges Tafelbild aus der Epoche erhalten und auch der Bestand an Monumentalmalerei äußerst beschränkt ist. Der Stil der Miniaturen am Pariser Hof, der als künstlerisches Zentrum zunächst in den Blickpunkt rückt, wird ab Mitte der 1320er Jahre von Jean Pucelle bestimmt. Pucelle, dessen Tätigkeit zwischen 1319 und 1334 nachweisbar ist, bereicherte die nordalpine Buchmalerei mit Elementen wie guckkastenartigen Bühnen und schollenartigen Böden, die eine intensive Auseinandersetzung mit italienischer Malerei voraussetzen. Charakteristisch sind auch seine Figuren mit den stark ausgestellten Becken und den oftmals karikaturhaft derben Gesichtern und besonders mit ihrer Fähigkeit, sich im Raum zu drehen. In der Kölner Malerei werden Elemente seines Stils in den Chorschranken des Kölner Doms aufgegriffen. Bei der hier behandelten Gruppe von Tafelbildern sind dagegen keinerlei Bezüge zu Pucelle festzustellen. Sie entsprechen einer früheren Stilstufe, die zumindest die Vermutung nährt, daß sie auch früher entstanden sind. Zumal die vorausgehende Epoche um 1300, die mit dem Namen Meister Honoré verbunden ist, deutliche Parallelen zu den Tafeln aufweist. Bereits Marcel Auber und später Andrew Martindale stellten - wenn

¹⁵⁸Abb. Kat. Schatz aus den Trümmern, 1995, S. 303.

auch nur recht summarisch - eine Verwandtschaft zwischen den Miniaturen des Honoré-Kreises und den Kölner Werken fest.¹⁵⁹ In der kunsthistorischen Einordnung der Kölner Tafeln auf seiten der deutschen Kunstgeschichte fand diese Verbindungslinie bis auf eine allgemeine Bemerkung bei Budde allerdings keine große Beachtung.¹⁶⁰

4.1.4.1 Meister Honoré

Die Bedeutung des namentlich bekannten Buchmalers Honoré für die Entwicklung des Miniaturstils, der gemeinhin mit seinem Namen verbunden ist, wird in der neueren Forschung relativiert. Selbst das lange als ein Hauptwerk des Meisters geltende sogenannte Brevier Philipps des Schönen, lat. 1023 der Pariser Bibioteque National ist in seiner Zuschreibung an Honoré nicht mehr unumstritten.¹⁶¹ Doch

159Für Haltung und Gestus der Verkündigung WRM 4 stellte Auber 1963, S. 156 eine enge Verwandtschaft zur Darstellung der gleichen Szene in der *Somm-le-Roi* in Paris Bib. Mazarin fest. Doch sei der "höfische Manierismus der französischen Vorlage hier in freiere, empfindungsreichere Formen abgewandelt." Gemeint ist die *Die Somme-le-Roi*, Mazarin 870, 1295 geschrieben von Etienne de Montbéliard. Sie steht der dem Meister Honoré zugeschriebenen *Somme-le-Roi* Add. 54180 der British Library in London stilistisch nahe, weicht in ikonographischer Hinsicht aber mehrfach von dieser ab.

Andrew Martindale 1986, S. 143 scheint es, daß mit den frühen Kölner Tafeln - als Beispiel führt er das Berliner Diptychon an - der gerundete, modellierende Stil des Honoré-Kreises imitiert wird.

160Budde 1986, S. 21 führt den Stil des Johannes von Valkenburg auf Honoré zurück.

161Der Illuminator Honoré, wohnhaft in der Rue Erembourg-de-brie in Paris wird erstmals 1288 in einem *Decretum Gratiani* in Tours (Bib. municipale, ms. 558) erwähnt. Es ist das einzige Werk, das sicher mit seinem Namen verbunden werden kann. Seinen späten Ruhm verdankt er allerdings weniger diesen Miniaturen, als dem Bedürfnis des ausgehenden 19. Jahrhunderts die anonymen Künstler zu personalisieren. Wegweisend für die Honoré-Forschung waren die Arbeiten von Leopold Delisle, *Notice de douze livres royaux*, Paris 1902 und Henry Martin. In Pariser Steuerlisten wird ein Meister Honoré, Besitzer eines Hauses in jener Straße und Leiter einer Werkstatt erwähnt. Das Inventar des Louvre von 1296 nennt einen Illuminator Honoré, der im königlichen Auftrag arbeitete. In dem selben Inventar ist an anderer Stelle eine große Summe veranschlagt für die Anfertigung eines „breviario facto pro rege“. Der Empfänger wird nicht genannt. Delisle hypothesierte, daß er mit Honoré identisch sei und er identifizierte das Brevier als die Handschrift MS latin 1023 der Bibliothèque National in Paris. Martin verwies auf die Handschrift in Tours als Werk des selben Meisters. Aus stilkritischen Überlegungen ließen sich weitere Handschriften hinzufügen.

So wie das Œuvres des Meisters wuchs, verdichtete sich seine Biographie. Quellen war zu entnehmen, daß er aus Amiens stammte (vgl. Baron, F., *Enlumineurs, peintres et sculpteurs parisiens des XIII et XIV siècles d'après les rôles de la taille*. In: *Bulletin archéologique, Comité des travaux historiques et scientifiques*, n.s. IV (1968), S. 41-43, 50) und vor 1318 starb, da im Steuerregister des Jahres sein Schwiegersohn Richard de Verdun als Werkstattleiter genannt wird. Die Identifizierung des Meisters des Breviers MS latin 1023 mit Honoré, die allein auf die Namensnennung in dem Inventar beruht, blieb nicht unumstritten. Vor allem Kosmer 1973 und 1975 verwies auf die dünne Beweiskette. Zur weiteren Literatur zum Thema siehe Beer 1986, Anm. 2.

lassen sich unabhängig von der Zuschreibungsdiskussion einige Handschriften zu einer Gruppe um das Brevier und das zweite Hauptwerk, die Somme-le-Roi, Add. 54180 der British Library in London zusammenfügen, dank ihres einhelligen Miniaturstils, der hier als "Honoré-Stil" bezeichnet werden soll. Die Kennzeichen des Stils zählte Ellen J. Beer auf: "Der 'Honoré-Stil' ist nicht weniger höfisch als der sogenannte 'Style Saint-Louis', er ist aber auf andere Art präziös, nicht geziert, ausgesprochen reich und schmuckfreudig (man sollte nicht vergessen, daß die englische Kunst der Zeit analog dazu den "Decorated Style" entwickelt hat), ausgesprochen malerisch-plastisch und damit auch räumlich orientiert. Formale Melodik, Schönlinigkeit, gefühlsbetonter Ausdruck bei kindhaft lieblichem Wesen sind seine Merkmale."¹⁶²

43, 44

Die Nähe in der stilistischen Auffassung der Pariser Miniaturen des letzten Jahrzehnts des 13. Jahrhunderts zu den Kölner Tafelbildern der frühen Gruppe zeigt sich schon in der gleichermaßen ausgeglichenen Proportionierung der schlanken Figuren mit ihren recht großen Köpfen. Hierin stehen die Pariser Miniaturen den Kölner Werken näher als englischen Arbeiten. Die schlüssig durch einen Kontrapost verursachte geschwungene Haltung der Figuren, die oben bei der Kölner Paulustafel beschrieben wurde, bestimmt ebenso die Figuren der Somme-le-Roi in London, besonders deutlich bei den Personifikationen des Zyklus der Tugenden und Laster. Das viergeteilte Blatt fol. 97v. ist der Humilitas gewidmet. Die Personifikation der Humilitas und ein Beispiel demütigen Verhaltens ist dem entgegengesetzten Laster von Stolz und Hochmut gegenübergestellt. Die Humilitas wird durch eine gekrönte Frau versinnbildlicht, die auf einem Einhorn steht. In ihrer Rechten hält sie einen Stab, in der Linken ein Medaillon. Ihr Standmotiv und die Gewandbehandlung entspricht in allen wesentlichen Zügen dem des Paulus WRM 3 und noch deutlicher, dank derselben Tracht, der Maria der Kreuzigungsgruppe des Berliner Diptychons. Von dem ausgestellten Fuß des Spielbeins bis zu dem zurückgelehnten Oberkörper beschreibt der Körper einen Bogen, der in dem in Gegenrichtung geneigten Kopf seinen Ausgleich findet. Die Standbeinseite wird durch die üppigen Faltenbahnen stabilisiert. Auch das Verhältnis von Figurenbewegung und Faltenlineamenten, das im

43, 4

5

¹⁶²Beer 1986, S. 82.

Wechselspiel die Figur konstituiert, entspricht dem auf den Kölner Tafeln angewandten Prinzip. Der Figurenaufbau ist ein mitbestimmendes Charakteristikum des Honoré-Stils. Die Stoffe wirken teuer und samtig durch die Lichtbahnen, mit denen die Gewandfiguren modelliert werden. Die Faltenknickungen begegnen einem ebenso wieder, z.B. bei dem stehenden Moses fol. 14v. Allerdings sind sie seltener eingesetzt. In den Kölner Tafelbildern sind die Stoffmodulationen noch prononcierter herausgearbeitet worden. Die Figuren erhalten dadurch eine größere Verfestigung, sie wirken weniger kapriziös als die französischen. Eine Stabilisierung, die sich in dem geringeren Ausschwingen der Körper fortsetzt. Deutlich wird diese Unterscheidung bei einer Gegenüberstellung der Maria der Verkündigungstafel WRM 4 mit einer Ecclesia im Missale-Brevier von Saint-Etienne von Chalons-sur-Marne.¹⁶³ Fol. 244r zeigt über zwei Drittel der Seite die Majestas Domini. Darunter wird die Initiale des "Te igitur" flankiert von den allegorischen Figuren der Ecclesia und der Synagoge. Bei weitgehend gleichem Standmotiv und im Unterkörper frappierend übereinstimmender Gewanddrapierung ist die Ecclesia deutlich gelängt und der Körper schwung extrem gesteigert. Die Schlankheit und größere Geziertheit der Figuren wird als Indiz für eine gegenüber der Londoner Somme-le-Roi spätere Entstehung gewertet.¹⁶⁴ In der in zwei parallel geführten dicken Stränge arrangierten Frisur des Thronenden Christus klingt aber noch die symmetrische Formung vom Bart des Simeon WRM 5 nach.

44

1, 45

Die Betrachtung der dem Honoré-Stil zugeordneten Handschriften zeigt, daß die Kölner Tafeln dem Stil der Miniaturen im Figurenaufbau, dem Standmotiv und dem Verhältnis von Figur und Gewand nahe kommen. Ebenso gut vergleichbar ist die Faltenführung, die Modellierung der Gewänder und das dadurch zum Ausdruck gebrachte Interesse am Volumen. Es setzt sich fort in der Haarbehandlung, die in den Miniaturen wie auf den Tafeln durch locker aufgebauchte Locken geprägt wird. Auch die Vorliebe für wellige Saumverläufe, die durch farbig kontrastierende Futterstoffe hervorgehoben werden, verbinden beide Gruppen. Das sehr helle Inkarnat in den Miniaturen und die oft heruntergezogenen Mundwinkel sind dagegen

¹⁶³Paris, Bibliotheque de l'Arsenal, ms. 595, fol. 244r.

¹⁶⁴Vgl. Kat. Philippe le Bel 1998, S. 279.

in Köln nicht anzutreffen. Im Augenschnitt mit dem waagerechten Unterlid bestehen dagegen Gemeinsamkeiten. Die Kölner Gestalten sind besonders auf WRM 4, 5 großflächiger angelegt, die Falten noch voluminöser als in den Handschriften. Darin werden die technischen Möglichkeiten der Tafelmalerei genutzt. Mit dem Brevier Philippe des Schönen und der Somme-le-Roi in London sind herausragende Werke der Pariser Buchmalerei um 1300 erhalten. Möglicherweise wird in ihnen ein Reflex der verlorenen Tafelmalerei faßbar, an der sich die Kölner Werkstätten deutlicher noch als an der Buchmalerei orientierten. Die Datierung der erhaltenen Miniaturen um die Jahrhundertwende bestätigen eine Ansetzung der Tafeln in diesem Zeitraum.

4.1.5 England

England als eine Stilquelle der Kölner Tafelmalerei führte erstmals Vitzthum in die Diskussion ein.¹⁶⁵ Über das Berliner Diptychon befand er: "Es ist ohne die englische Kunst nicht zu erklären."¹⁶⁶ Auch Stange machte in dem Diptychon einen "starken unmittelbaren englischen Einfluß" aus, der allerdings nicht "annähernd so stark wie in den Schrankenmalereien" sei.¹⁶⁷ Ehresmann bemerkte in den Tafeln WRM 4, 5 englisches.¹⁶⁸ "Englischen Geschmack" erkannte Vitzthum im Kreismuster der Throndecke und im naturalistischen Rankenwerk des Goldgrunds. Den Figurenstil verglich er mit den Miniaturen des Psalters von Robert de Lisle.¹⁶⁹ Besonders deutlich zeigten sich die Parallelen in der Darstellung des Gekreuzigten. Auch die Gruppierung gleich großer Körper hintereinander leitet er von dem Psalter ab. Die fragmentarisch erhaltene Handschrift Arundel Ms 83 II der British Library, London ist einem Eintrag zufolge im Jahre 1339 von Baron Robert de Lisle seiner Tochter Audere übergeben worden.¹⁷⁰ Nach dem Tod seiner Frau im selben Jahr entledigte sich Robert de Lisle seiner weiteren Besitztümer, um einige Zeit später dem Franziskanerorden beizutreten.¹⁷¹ Der terminus antequem für die Entstehung des Psalters ist durch das genannte Datum 1339 festgelegt. Einen Hinweis auf einen terminus postquem geben die in die Handschrift eingefügten theologischen Diagramme, die sich auf die Lehre des hl. Bonaventura und seiner Nachfolger an der Universität von Paris beziehen. Sie wurden im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts - wahrscheinlich in Paris - zu der im de Lisle-Psalter verwendeten Gruppe zusammengestellt. Die älteste Handschrift mit dem selben Repertoire stammt aus den ersten

165Vitzthum 1907.

166Vitzthum 1907, S. 214. Die Entstehung des Berliner Diptychons und der Tafeln WRM 2-4 nahm er zwischen den Chorschranken, die er ohne eingehende Begründung auf um 1350 ansetzte, und den Fresken des Rathaussaals an, ebda S. 211.

167Stange 1930, S. 52, Anm. 26.

168Ehresmann 1968, S. 42 .

169Vitzthum 1907, S. 214.

170Der heute verwischte handschriftliche Eintrag lautet nach der Transkription von E.M. Thompson, *English Illuminated Manuscripts*, London 1895, S. 55: "Jeo Robe[r]t de lyle donay cest lyvere sus le iour Sayncte Katerine [25. November] en lan n[ost]re seignour .myl. ccc .xxxix. a ma fille Audere, oue la dieux beneysso[n] & la moye. Et apres soen deses a Alborou sa soer, & issy de soer, en soer, taunk come ascune de eles vyvont. Et apres remeyne a tous iours a les dames de Chikesaund". Zit. n. Sandler 1983, S. 12.

171Sandler 1983, S. 12.

Jahren des 14. Jahrhunderts.¹⁷² Lucy Freeman Sandler, die sich ausführlich mit dem Psalter befaßte, stellte fest, daß die Miniaturen den engsten stilistischen Bezug haben zu den überlebensgroßen stehenden Figuren, die die Rückwand des Levitenstuhls in Westminster Abbey schmücken und die nach 1308 entstanden sein müssen.¹⁷³ Sie schlägt daher auch für die Miniaturen des sog. Madonna-Meisters eine Ansetzung kurz nach 1308 vor.¹⁷⁴ Die Arbeit dieses Meisters blieb unvollendet. Erst geraume Zeit später, nach Sandler in den 1330er Jahren,¹⁷⁵ schuf ein zweiter, der sogenannte Majesty-Meister weitere Miniaturen.

Die von Vitzthum angeführte dreifigurige Kreuzigung auf fol.132v entstammt dem älteren Teil der Handschrift. Sie unterscheidet sich zunächst deutlich von allen Kölner Werken durch die Hintergrundgestaltung. Die Figuren sind durch kielbogige Rahmungen von einander getrennt und durch verschieden gemusterte rautenförmige Gründe weiter separiert.¹⁷⁶ Die sehr hohen, schlanken Figuren der Maria und des Johannes zeigen in ausdrucksstark stilisierten Posen ihre Trauer. Die Figuren sind in die von den Schultern herabfließenden Gewänder gehüllt. Ähnlich wie bei dem Berliner Diptychon sind die Figurenbewegungen und die Gewandlinien in einander verwoben. Doch ist der Aufbau der Figuren ein anderer. Im Gegensatz zu den über den Kontrapost tektonisch "gebauten" Figuren des Diptychons, bei denen stets Wert gelegt wird auf eine harmonisch ausgeglichene Haltung, überwiegt im Psalter eine eher instabile Biegung der Figur, die ihren Ausgleich meist nur in der Kopfwendung erfährt. Die Modulation der Gewandfigur wird in Köln vorwiegend durch den kontinuierlichen Wechsel von hell beleuchteten und verschatteten Zonen herbeigeführt. Dagegen erreicht der Miniaturist eine Plastizität seiner Figuren, indem er den gesamten Körper von den äußeren Konturen nach innen abschattiert und unter-

46, 5

172Sandler 1983, S. 17.

173Sandler, Lucy Freeman, *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*. Oxford 1983, S. 16f; der Levitenstuhl ist über dem Grabmal des Kirchengründers König Sebert errichtet. Die Gebeine des Herrschers aus dem 6. Jahrhundert wurde 1308 an seinen heutigen Platz transloziert. Sandler führt als weiteren Vergleich die Miniaturen eines Bestiariums an, das nach 1296 ebenfalls für Westminster Abbey angefertigt wurde.

174Sandler 1983, S. 16f.

175Sandler 1983, S. 13.

176Eine ähnliche Aufteilung des Blatts, allerdings unter Verzicht auf eine architektonische Rahmung, zeigt die auch ikonographisch vergleichbare Kreuzigung eines aus Paris stammenden Missales von ca. 1270-1290 im Metropolitan Museum of Art, New York, 1981.322.

stützend das Faltenlineament bogig nach innen führt. Das feine Relief der Falten tritt so gegenüber der Großform der Figur zurück. Anders als die von unten nach oben aufgebauten Figuren in Köln erscheinen die des Psalters als geschlossene, biegsame Formen.

Vitzthum verwies auf die Physiognomie, die in besonderer Weise der der Apostel WRM 2,3 ähne. "(...) die beiden Köpfe finden in allen Details, den hohen Stirnen, dem breiten Nasenansatz, den Augen mit dem streng horizontalen Unterlid, dem breiten Bogen der Kinnlinie bei Johannes, der verschiedenen Haarbehandlung im Gelock des jugendlichen Jüngers und dem langen Strähnenhaar und etwas zottigen Bart des Apostel, im Arundel-Psalter ihre nächsten Gegenstücke."¹⁷⁷ Den Einzelbeobachtungen ist durchaus zuzustimmen. In den langen, betont ovalen Gesichtern des Psalters prägt allerdings die harte Zeichnung die Wirkung. Die Augen bekommen durch die kurzen Brauen, die in die gratige oft leicht konkave Nase übergehen, einen strengen Ausdruck, der mit den lieblichen Kölnern nur schwer zu verbinden ist. Bei den kurzhaarigen Lockenfrisuren sind hier wie dort die einzelnen Strähnen von einander geschieden. Doch wie in der Gewandbehandlung überwiegt z.B. bei dem Johannes der Kreuzigung des Arundel-Psalters die graphische Anlage, die die Locken zu einer gemusterten Fläche zusammendrückt. Eine größere Nähe als in der Figurenbildung besteht in einzelnen motivischen Parallelen. So in der Gestaltung des Gekreuzigten. Die Grundhaltung des Körpers und die Fältelung des Tuches ist dieselbe wie in Berlin. Doch so wie innerhalb der Kölner Kreuzigungsdarstellungen eine Entwicklung des gleichen Typuses festzustellen war, ist auch bei dem Gekreuzigten des Psalters das weite Ausschwingen des Körpers und das tiefe Neigen des Kopfes, das durch die herabfallenden Haare noch verstärkt wird, zu bemerken. Bei der sehnigen und dabei kraftvollen Gestalt des Gekreuzigten überwiegt der expressive Ausdruck. Hinzu kommt die Überbetonung des Knochengerüsts, wodurch der leidende, ausgemergelte Körper anschaulich wird. Nichts davon vermittelt der stille Kruzifixus des Diptychons. Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß die von Vitzthum festgestellte Verbindung beider Werke sich in allgemeinen zeittypischen Elementen erschöpft. Sie ergreift aber weder den

¹⁷⁷Vitzthum 1907, S. 215.

Figurenaufbau noch die Faltenorganisation und nicht den Ausdruck der Gestalten. Einen direkten Bezug zwischen beiden Werken läßt sich daher kaum herstellen.

Näher als dem Berliner Diptychon stehen die englischen Miniaturen den Kölner Tafeln WRM 4, 5, deren Nähe in der Gesamtkomposition Zehnder betont, nicht ohne einzuschränken "doch weichen Physiognomie und Details ganz erheblich voneinander ab".¹⁷⁸ So ist es auch keine stilistische Parallele, die hervorzuheben ist, sondern eine motivische, die die Darstellung der "Darbringung im Tempel" betrifft. Wie in der gleichen Szene auf der Kölner Tafel WRM 5 ist in dem Psalter das Kind nackt gegeben. Das nackte Christuskind ist nur selten anzutreffen. Im Psalter des Robert de Lisle ist die Darstellung wahrscheinlich ebenso wie auf den Chorschranken des Kölner Doms wegen der kompositorischen Angleichung an die vorausgehende Beschneidungs-Szene gewählt worden.¹⁷⁹ Und wahrscheinlich bot ein solcher Zyklus auch die Vorlage für das Tafelbild. Vergleichbar mit der Szene des englischen Psalters ist auch die Haltung des Simeon mit dem entschieden vorgestellten linken Bein, nicht aber die der anderen Figuren. Die Haltung des Simeon und auch die Art, in der das Tuch seinen Kopf und die Hände verhüllt, ist ein oft wiederholtes Motiv auf Elfenbeintäfelchen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aus dem nordfranzösischen und Kölner Raum.¹⁸⁰ Die Darstellung gehört offenbar zu einem weit verbreiteten Motivschatz, auf den sowohl der englische wie der Kölner Meister zurückgreift. Ein direkter Bezug beider Werke ist darüber nicht herzustellen. Genauso verhält es sich bei der "Verkündigung an Maria" WRM 4 und einer entsprechenden Darstellung zu Füßen eines "Arbor vitae" auf fol. 129 in dem Psalter. Haltung und Gestus der Figuren sind durchaus vergleichbar. Der Engel macht einen Schritt auf Maria zu, indem sein rechtes Bein vorgestreckt ist,

178Zehnder 1990, S. 103.

179Vgl. Wachsmann 1990, S. 70f. Ikonographisch entsprechen sich auch der Josef, der das Körbchen mit drei Tauben trägt. Das Motiv ist allerdings nicht selten. Es findet sich u.a. auch im Queen Mary's Psalter, fol. 149 und in französischen Handschriften wie dem Evangeliar aus der St. Chapelle, fol.149v.

180Ein maasländisches Elfenbeindiptychon im Detroit Institute of Art, Nr. 26.284 bringt außerdem das nackte Kind in der selben Wendung wie auf der Tafel. Abbildung bei Randall, *The Golden Age of Ivory*, 1993, S. 109, Kat. Nr. 158. Vgl. zur Haltung des Simeon auch den wohl aus Paris stammenden Flügel ebd. Kat. Nr. 133 mit Abbildung.

ebenso wie der Oberkörper und der ausgestreckte Zeigefinger. Maria steht in derselben eleganten, versammelten Haltung da wie auf der Tafel. Ihr gebogenes Standmotiv entspricht von der ausgestellten Fußspitze bis zu dem gegenläufig geneigten Kopf dem der Tafel. Und auch die Drapierung des Mantels weist dieselben Züge auf, besonders durch das Unterschlagen des Mantels unter die eng anliegenden Arme. Die Parallelen setzen sich im Gesichtsschnitt mit den waagrecht ausgezogenen Unterlidern, schmalen Nasen und kleinen Mündern hier deutlich fort. Die Gesten sind in Köln entschiedener, die Stoffbehandlung ist eine andere. Wahrscheinlicher als ein direkter Bezug der beiden Werke ist auch hier die Vermittlung über ein drittes. Dafür spricht auch, daß die S-förmig geschwungene Figur der Maria in dem Psalter eher unbeholfen wirkt und kaum Entsprechungen in den weiteren Miniaturen hat. Eine wiederum ähnlich formulierte "Verkündigung" in dem in Paris gefertigten Stundenbuch aus dem Kreis des Meisters Honoré, die heute in Nürnberg aufbewahrt wird, bestätigt ihre internationale Verbreitung.¹⁸¹

Auch Liebreich lehnte einen direkten Bezug zwischen dem Arundel-Psalter und den Kölner Tafeln ab.¹⁸² Sie sieht dagegen eine enge Verbindung des Berliner Diptychons zu dem ebenfalls englischen Queen Mary's Psalter.¹⁸³ Die motivischen und kompositionellen Übereinstimmungen der Kreuzigungsbilder seien so groß, daß man von einer direkten Kenntnisnahme des Psalters oder seiner unmittelbaren Vorlage in Köln ausgehen müßte.¹⁸⁴ Der Gekreuzigte in der Miniatur weist die selbe Grundhaltung auf wie der der Tafel. Mit weit gespannten Armen und dem tief zur Seite gefallenen Kopf ist er aber deutlicher als Gestorbener gezeit. Zu seinen Seiten sind die Figurengruppen wie auf der Tafel in dichter Staffelung angeordnet. Auf der Marienseite stützen die Frauen die hinsinkende Gottesmutter, die hier tatsächlich ihrer Sinne beraubt zusammen bricht. Die Gruppe der rechten Seite, in Köln Johannes und der Prophet Jesaias, ist in der Miniatur auf drei Personen angewachsen.

5, 51

181Solger 4°4, Stadtbibliothek Nürnberg.

182Liebreich 1928, S. 133, Anm. 4.

183London, British Library MS Royal 2.B.VII. Der Auftraggeber des Queen Mary's Psalter ist wie Zeit und Ort seiner Entstehung unbekannt. Seine Bezeichnung verdankt er dem Umstand, daß er im 16. Jahrhundert im Besitz von Maria Stuart war. Stilistisch nahe stehen ihm eine Gruppe von Handschriften, die eine Entstehung des Psalters in London um 1310 bis 1320 nahelegt, vgl. Freeman Sandler 1986, S. 66.

184Liebreich 1928, S. 133.

Hinter dem in ähnlicher Haltung wie in Köln gegebenen Johannes steht ein von ihm halb verdeckter Soldat. Neben ihm erscheint ein Bärtiger, der wie Jesaias den Spitzkrempehut trägt. Durch das umgebundene Schwert ist er als Hauptmann ausgewiesen. Damit ist ausschließlich historisches Personal unter dem Kreuz versammelt, das durch den hl. Longinus und die Würfelspieler am Fuße des Kreuzes vervollständigt wird. Durch diese Bereicherung wird in der englischen Darstellung das Hauptaugenmerk auf die narrative Erfassung des historischen Geschehens gelegt, während in Köln der überzeitliche Aspekt – noch betont durch die Klageengel – im Vordergrund steht. Die Ikonographie und Komposition mit den eng gestaffelten Gruppen der Kölner Tafel wiederholen sich in einer Reihe von Elfenbeintäfelchen aus Köln, Flandern und Paris.¹⁸⁵ Meist gesellt sich zu Johannes und dem Propheten die Gestalt eines Juden oder der Hauptmann.¹⁸⁶ Offenbar war die Ikonographie, die den alttestamentarischen Propheten mit einbezieht, in der französischen und kölnischen Elfenbeinschnitzerei gleichermaßen vertreten.¹⁸⁷ Mit dem Verzicht auf die erzählenden Elemente stehen sie der Kreuzigung des Berliner Diptychons wesentlich näher als die Darstellung des Queen Mary's Psalters. Der Bezug der Tafelkomposition zu dieser englischen Handschrift muß also ebenfalls relativiert werden. Auch die stilistischen Verbindungen zu der Handschrift gehen nicht über das zeittypische hinaus. Vergleichbar sind die, trotz der Überschneidungen, in der Fläche angeordneten Figuren, ihre Proportionierung und bis zu einem gewissen Grad auch die Gewanddrapierungen. Die Miniatur arbeitet aber vorwiegend mit linear graphischen Werten und zeigt kein großes Interesse am Volumen der Falten. Die so auffallende Lichtmodulation der Kölner Arbeiten findet keine Entsprechung in dem

52, 53

185Vergleichbar ist auch ein Elfenbeindiptychon, 6,6x4,5 cm, erworben von Harding, London 1899, Walters Art Gallery, Baltimor, Md. Auch auf einem wohl niederländischen Retabel um 1300 ist hinter Johannes der Prophet mit der Schriftrolle zu erkennen, während spiegelbildlich hinter der Mariengruppe ein gleichgekleideter, mit dem selben spitzen Hut ausgestatteter Mann sich durch ein Schwert von dem ersten unterscheidet und wohl den Hauptmann meint. Abb in Gardner, Italien Altarpieces, 1994, Abb. 12.

186Die dreifigurige Johannesgruppe wiederholt sich stereotyp auf französischen Elfenbeintafeln der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ein frühes Beispiel im Rijksmuseum Amsterdam, Inv. no. BK 1992-28, Abbildung in Kat., Art of Devotion, S. 11. Der Hauptmann erscheint auf einem Diptychonflügel des Nelson-Atkins Museum of Fine Art, Kansas City, Abb. bei Randall 1993, Nr. 86.

187Zur Problematik der Lokalisierung der Elfenbeine des 14. Jahrhunderts vgl. Randall, The Golden Age of Ivory, 1993, S. 11f.

Psalter. Auch in der Haarbehandlung setzt sich das unterschiedliche Interesse an Plastizität fort. Im Gegensatz zu den aufgebauchten Locken der Kölner Figuren, wirken die Haare der durchaus ähnlich frisierten Psalterfiguren flusig und dünn.

Der Bezug der frühen Kölner Tafeln zu den englischen Werken der Buchmalerei, die wahrscheinlich aus den ersten beiden Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts stammen, ist nicht so eng, daß sie einen direkten Einfluß englischer Kunst auf die Kölner Meister nahelegen. Motivisch und kompositionell partizipieren beide Werkgruppen gleichermaßen an international kursierenden Strömungen. In stilistischer Hinsicht zeigen sich dagegen größere Unterschiede.

4.1.5.1 Westminster Retabel

Mit dem monumentalen Retabel in der Westminster Abbey in London ist ein bedeutendes Werk der englischen Tafelmalerei erhalten.¹⁸⁸ In der älteren Literatur zum Verhältnis von Kölner und englischer Malerei fand es keine Erwähnung. Das Retabel wird aus stilistischen Gründen im Vergleich zu englischer und nordfranzösischer Buchmalerei in die Zeit von 1270-90 datiert.¹⁸⁹ Die über drei Meter lange und knapp einen Meter hohe, nur als Fragment erhaltene Tafel besteht aus fünf feststehenden Kompartimenten, die durch eine rechteckige Rahmung aus dem 19. Jahrhundert miteinander verbunden sind. Die Mitte und die schmalen äußeren Felder beherbergen stehende Heilige in aufwendigen, plastisch gestalteten Arkaturen. Dazwischen sind quadratische Felder eingefügt, die je vier sternförmige, mit Malerei gefüllte Medaillons aufnehmen.¹⁹⁰ Die Hintergründe sind mit gefärbten Glasplättchen gefüllt, die Rahmen mit Emails und geschliffenen Steinen verziert. Die Abfolge entspricht der am Berliner Diptychon. Entsprechend dem höheren Aufwand

54

¹⁸⁸Zum Westminster Retabel siehe vor allem Tristram, *English medieval wall painting*, Bd. 2: *The thirteenth century*, Oxford 1950 und Binski, *Westminster Abbey and the Plantagenets*. London 1995, S. 152-174. Über die tatsächliche Verwendung des Werks als Retabel oder Antependium besteht keine absolute Gewißheit; Maße und Ikonographie sprechen aber für seine Bestimmung als Hochaltarretabel von Westminster Abbey, vgl. Binski 1995, S. 152ff.

¹⁸⁹Binski 1997, S. 329; mit den Malereien des Westminster Retabels gut vergleichbar sind auch die des "Painted Chamber", die heute allerdings nur noch in einer Kopie des 19. Jahrhunderts erhalten sind. Die verantwortliche Werkstatt läßt sich von 1263-1308 nachweisen.

¹⁹⁰Die Malereien und große Teile der Rahmen- und Hintergrundgestaltung der rechten Seite sind verloren. Im Mittelfeld ist Christus mit Maria und Johannes in einer dreigeteilten Arkatur dargestellt, in einer entsprechenden Arkade steht der hl. Petrus in dem linken äußeren Feld. Die vier sternförmigen Medaillons geben Szenen mit Wundern aus dem Leben Christi wieder.

und Anspruch des englischen Retabels sind die in der Kölner Arbeit nur aufgemalten Felder tatsächlich in Emaille ausgeführt, die Stern- und Rautenförmigen Muster doppelreihig angelegt. Sie schöpfen aber aus dem selben Formrepertoire. Nach Binski orientiert sich die Rahmengestaltung des Retabels an dem verlorenen Altarantependium.¹⁹¹ Sie ist damit ebenso retrospektiv ausgerichtet wie die des Diptychons.¹⁹²

Ein stilistischer Vergleich der figürlichen Malerei beider Werke wird erschwert durch den schlechten Erhaltungszustand des Retabels. Ein Blick auf die Standfigur des Petrus im äußeren linken Retabelfeld offenbart jedoch die gleiche Geziertheit, die auch der Madonna des Diptychons eignet. So wie sie und das Kind den Kopf zur gegenüber liegenden Tafel neigt, weist auch der Petrus mit gesenktem Kopf zum nächsten Bildkompartiment. Und die auffällig abgewinkelte Hand, mit der die Madonna die Blumen hält, findet eine Entsprechung in der nach innen weisenden Rechten des Apostels. Langfingrig und dabei wenig zupackend ist bei beiden die linke Hand gegeben. Die gezierte Eleganz der Gesten setzt sich bei Petrus im gesamten Figurenaufbau fort. Die schlanke Figur wird durch das Gewand zusammengefaßt und entwickelt sich in einem sanften Schwung von den eng zusammenstehenden Füßen über die verbreiterte Hüfte bis zu den schmalen, zurückgenommenen Schultern, um in der Gegenbewegung des vorgeneigten, kleinen Kopfes zu enden. Dem gegenüber erscheinen die Kölner Figuren robuster, nicht nur die thronende Madonna. Auch das stehende Begleitpersonal der Kreuzigung hat durch die auf dem Boden aufliegenden Gewänder eine breite Standfläche. Der Körperbau ist verfestigt, durch die Differenzierung in Stand- und Spielbein, die Köpfe sind größer. Im Gegensatz zu den in ihrer Gesamtheit biegsamen Leiber des Londoner Retabels, sind die Kölner in ihre Bestandteile, Unterkörper, Oberkörper, Arme und Kopf zerlegbar. Sie gewinnen dadurch gegenüber den englischen Figuren

55, 5

¹⁹¹Binski 1995, S. 153.

¹⁹²Über dessen mit dem Bildträger aus einem Stück geschnitzten Rahmen bemerkte Stange: "Die Art wie sein Rahmen geschmückt ist oder war, entspricht noch völlig romanischer Art, wenn auch die einzelnen Motive gotische Formen haben." Stange 1930, S. 50. Uwe Vielhaber stellte bei seiner technologischen Untersuchung des Kölner Diptychons in Berlin für die Muster am Thron der Muttergottes fest, daß sie im formalen und technologischen Aufbau weitgehend vergleichbar sind mit denen am Kopfkissen des Stiftergrabmals in Maria Laach aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts; Vielhaber 1994, Ms. S. 48, Anm. 67.

eine größere Körperlichkeit, sind aber auch schwerfälliger. Die zierlichen Bewegungen, die auf dem Retabel die ganze Figur erfaßt, wirkt bei den bodenständigeren Kölner Gestalten aufgesetzt. Die unterschiedliche Figurenauffassung, die im Vergleich mit englischer Buchmalerei wie dem Gorleston-Psalter noch stärker hervortritt, schließt eine direkte Auseinandersetzung mit dem Westminster-Retabel aus und bestärkt die Verankerung beider Werkstätten in unterschiedlichen Stiltraditionen. Anders fällt ein Vergleich von Einzelformen und maltechnischen Details aus. Das Interesse an der Lichtmodellierung der Gewänder ist bei beiden Werken groß und auch der Schmuck der Gewänder durch gemusterte Borten verbindet sie. In Gesichtsbildung und Haarbehandlung sind Ähnlichkeiten festzustellen. Die Gesichtstypik ist auf dem Retabel allerdings variantenreicher, nicht nur in der Mimik, sondern auch durch die Kopfwendungen. Neben der in Köln üblichen dreiviertel Ansicht sind Gesichter auch im Profil und sogar im verlorenen Profil gegeben. Bei dem Berliner Diptychon wird immerhin bei dem Verkündigungengel auf der Außenseite mit einer Profilansicht experimentiert. Die schmalen Nasen, kleinen Münder und besonders die Augen mit dem waagerechten Unterlid bestimmen hier wie dort die Physiognomie. Die üppigen, rund den Kopf umfassenden Frisuren mit aus dem Gesicht gestrichener Lockenpracht liegt ebenfalls eng bei einander. Mit den auf dem Oberkopf glatteren Haaren entsprechen die Frisuren des Retabels wiederum am ehesten dem Gabriel auf der Außenseite des Diptychons. Die Parallelen reichen für die Annahme einer direkten Kenntnis des Retabels aber nicht aus. Zu groß sind die Differenzen in der Figurenauffassung. Sie lassen aber auf eine zeitnahe Entstehung beider Werke noch im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts schließen.

6

In der Forschung zur Malerei um 1300 rücken mehr und mehr die internationalen Verflechtungen in den Blickpunkt, die nicht mehr allein Paris als das bestimmende Zentrum sehen. Beer u.a. zeigten auf, daß die Kunst des Meister Honoré nicht unvorbereitet auftrat, sondern die stilistischen Wurzeln der Miniaturen bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts zurückreichen und daß zu seiner Ausbildung neben der Pariser Hofkunst, Amienser Handschriften und möglicherweise auch englische

Werke der Monumental- und Buchkunst einfließen.¹⁹³ Das Abrücken von der Vorstellung einer "genialen Künstlerpersönlichkeit" als Motor der künstlerischen Wende im Paris um 1300 eröffnet den Blick auf die Zusammenhänge der europäischen Stilentwicklung. In den für die Achse Amiens-Paris weitgehend akzeptierten Austausch wird mehr und mehr auch England eingebunden. Das Bindeglied stellt u.a. das Brevier Solger 4^o4 in der Stadtbibliothek in Nürnberg dar, das dem Œuvre Honorés oder seinem Umkreis zugerechnet wird¹⁹⁴ und in dem bereits Vitzthum¹⁹⁵ und dann Turner¹⁹⁶ und Schmidt Englisches erkannten. Über die englischen Handschriften wie der von Turner angeführten Douce-Apokalypse hinausgehend verweist Schmidt auf das Westminster Retabel, das den französischen Meister beeinflusst haben könnte.¹⁹⁷ Beer sieht ebenfalls einen engen Bezug zwischen dem Westminster Retabel und dem Honoré-Stil: "Die miniaturartige Feinheit der Malweise und eine der Goldschmiedekunst anverwandte Rahmengestaltung führen es dicht an die reife Pariser Hofkunst heran und verlocken zu der vorerst noch völlig unbeweisbaren Spekulation, ob nicht sogar ein französischer Künstler die Tafel gemalt haben könnte. Mit anderen Worten: die stilkritische Sicht darf beide Richtungsmöglichkeiten nicht ausschließen."¹⁹⁸ Eine eingehende Untersuchung der wechselseitigen Beziehungen steht noch aus. Binski sieht mit dem Retabel Verwandtes eher außerhalb von Paris, in der Westfassadensculptur der Reimser Kathedrale und "in terms of illumination, the territories to the north and east bounding the archdioceses of Reims and Cologne"¹⁹⁹ und er fährt fort: "(...) the English court may have been taking an interest in the same range of idiomatic development as Parisian patrons of the same period: we should perhaps think less in terms of Anglo-French dependence or of acquiescence to Paris, than of mutual and roughly concurrent participation in a reservoir of styles dating the last third of the

193Beer 1986, Auch Gould 1978, S. 63 unterstreicht den künstlerischen Austausch zwischen Paris und Amiens gegen Ende des 13. Jahrhunderts.

194Vitzthum 1907, S. 32-39; E.G. Millar, *La somme le Roy*, S. 3-12; *Kat. d. Ausst. Art and the courts, France and England from 1253-1328*, Vol. 1 S. 50-54, 76f.; Simmons 1994, S. 24.

195Vitzthum 1907, S. 49ff.

196Turner 1967, S. 58ff.

197Schmidt 1975, S. 164, Anm. 28. Schmidt zweifelt nicht an der persönlichen Urheberschaft Meister Honorés an Solger 4^o4.

198Beer 1981, S. 91.

199Binski 1995, S. 165, an welche Werke er denkt, führt er nicht aus.

century, (...).²⁰⁰ Auch die Gruppe früher Kölner Tafelmalerei hat offenbar an der von verschiedenen Zentren ausgehenden, gleichzeitigen Partizipation an einem Stil ihren Anteil hat. Nicht im Sinne einer direkten, von der Kenntnis eines Werks ausgehenden Beeinflussung, sondern als lokale Ausprägung eines überregionalen Zeitstils.

4.1.6 Italien

Die Kölner Tafeln verraten in stilistischer Hinsicht eine Auseinandersetzung mit Pariser Kunst der Zeit vor der Jahrhundertwende. Englische Einflüsse treten dagegen zurück, deuten aber auf die Verbreitung eines hier wie dort wirkenden Zeitstils. Doch ist damit das Spektrum der internationalen Verflechtungen noch nicht erschöpft. Die Gesamtanlage, sowie motivische Details des Berliner Diptychons zeugen von einer Kenntnis italienischer Tafelgemälde.

Bei dem Berliner Diptychon wurde das zweiflügelige Format genutzt, um den "primus adventus" und die Sterbestunde Christi zusammen zu führen. Die thronende Muttergottes mit Kind wird einer Kreuzigung gegenübergestellt. Der Typus des Bildpaars erfreute sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Frankreich und Italien gleichermaßen großer Beliebtheit. Bereits auf einem byzantinischen geschnitzten Diptychon des 10. Jahrhunderts wurde er gewählt.²⁰¹ In der Malerei taucht er erstmals im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in einer venezianischen Arbeit auf und damit noch vor den ältesten französischen Elfenbeindiptychon des Themas, die mit dem Kölner Bild in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert werden.²⁰² In den frühen venezianischen Tafeln erscheint Maria als hierarchisch Thronende, als "Sedes Sapientiae" und ist einer zuständigen Kreuzigung, beschränkt auf die Dreiergruppe Jesus, Maria und Johannes, gegenübergestellt. Mit dem beginnenden 14. Jahrhundert entstanden eine Vielzahl von Werken im Sienesischen Raum und in den französischen Elfenbeinen, auf denen die Kreuzigung - wie auf der Kölner Tafel - durch weiteres Personal dramatisch erweitert und die Madonna mit menschlichen Zügen ausgestattet wurde, wodurch sie einer emotionalen Zuwendung des Betrachters entgegenkommen.

²⁰⁰Binski 1995, S. 165.

²⁰¹ Paris, Petit Palais, Slg. Dutuit, Abb. in Kermer 1967, S. 201.

²⁰² Diptychon, venezianisch, Art Institute of Chicago, Garrison Nr. 241.

Die Madonna auf der linken Diptychonseite hält das auf ihrem Schoß stehende, mit einem langen Gewand bekleidete Kind. Es liebkost mit der Rechten das Kinn der Mutter. Mit der linken spielt es mit dem Tasselriemen. Die innige Geste des Kindes entspricht dem Typus der Glykophilusa, einer Sonderform der Eleusa, die seit dem 12. Jahrhundert in Byzanz vertreten ist. Das spielerische Verhältnis zwischen Mutter und Kind wird durch ihren ernsten Gesichtsausdruck, indem sich das Wissen um das Schicksal des Kindes spiegelt, gebrochen. Zudem hält die Mutter eine Rose als Symbol der Passion in der Linken.²⁰³ Mit ihrer Kopfniegung lenken beide Figuren die Aufmerksamkeit auf das Bild der Kreuzigung. In der Ausrichtung auf die gegenüberliegende Tafel wird deutlich, daß hier nicht einfach zwei Einzelbilder zusammengefügt wurden, sondern sich die Darstellungen aufeinander beziehen. Bei der thronenden Muttergottes klingt bereits ihre Klage unter dem Kreuz an. Bereits bei den bilateralen Ikonen wurden die beiden Darstellungen in dieser Weise aufeinander bezogen.²⁰⁴ Wie die Bildform selbst, entspricht auch das Format den östlichen Vorbildern. In der Ausführung unterscheidet es sich aber von den östlichen Beispielen durch die ganzfigurige Madonna und die Erweiterung der Kreuzigung um die Gruppe der Marien und den guten Hauptmann.²⁰⁵ Die Elemente wurden in der italienischen Malerei eingeführt. Das älteste erhaltene italienische Diptychon des Themas aus dem Convento di Santa Chiara in Lucca rezipiert deutlich mit der halbfigurigen Madonna eine byzantinische Ikone. Wie ein Bild im Bild steht sie einer Kreuzigung gegenüber, die bereits um die Gruppe der trauernden Frauen bereichert ist.²⁰⁶ In einem unteren Register ist die Marien-Tafel durch die Darstellung von Ordensheiligen ergänzt, die Kreuzigung durch die Kreuztragung und Kreuzabnahme. In der Komplexität des Bildprogramms wie in dem Format von über einem Meter Höhe deutet sich an, daß die Tafeln, die zudem auf der Rückseite fixiert

203Der Rosenzweig kann sich ebenso auf die mit Maria verbundene Rosensymbolik beziehen, die wie die Braut des Hohen Liedes wie eine Rose ohne Dornen und damit ohne Sünde ist.

204Belting, *Bild und sein Publikum*, 1981, *passim*, führt entsprechende Beispiele an.

205Ganzfigurige Madonnenikonen sind selten. Wie bei der "Gottesmutter von Tolga" aus dem 14. Jahrhundert, heute in der Tretjakov-Galerie in Moskau ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie bereits italienische Madonnentafeln rezipieren. Dafür spricht bei der "Gottesmutter von Tolga" auch, das sie als Einzelbild konzipiert und mit ihrem Format von 140 cm x 92 cm recht groß ist.

206Florenz, Uffizien, Inv.Nr. 8575/6, Garrison Nr. 243, Mitte 13. Jahrhundert. Eine Analyse des Diptychons im Hinblick auf die Rezeption und Umwandlung von byzantinischen Ikonen gibt Belting, *Bild und sein Publikum*, 1981, S. 204ff.

sind und damit nicht klappbar waren, für eine Aufstellung auf einem Altar eingerichtet waren. Unserem Diptychon steht das kleinformatige venetianische Werk in Chicago näher.²⁰⁷ Die frontal ausgerichtete Thronende Muttergottes ist hier als "Sedes Sapientiae" gegeben. Entsprechend ist die Kreuzigung mit Maria und Johannes zuständiglich aufgefaßt. Begleitet wird die Kreuzigung wie die Madonna von zwei Engeln. Der entscheidende Entwicklungsschritt hin zu dem Madonnetypus, der noch im Berliner Diptychon spürbar ist, ging Coppo di Marcovaldo mit der monumentalen Marien tafel für die Serviten in Siena aus dem Jahre 1261,²⁰⁸ in der er die bewegte byzantinische Hodegetria mit der romanischen Majestas verbindet.²⁰⁹ Die Form wurde für die Marien tafeln der Marienbruderschaften geradezu verbindlich. Er wirkte aber auch auf die Darstellung der Thronenden in den kleinen Diptychen. So orientiert sich die Madonna auf dem Flügel eines Diptychons, dessen Gegenüber verloren ist, ganz offensichtlich an Duccios Madonna Rucellai.²¹⁰ Im selben Zeitraum setzte sich als Gegenüber die vielfigurige Kreuzigung durch, deren Formulierungen ebenfalls aus der Monumentalmalerei übernommen wurden. Neben den "Crocì dipinti" wurden Elemente der Freskomalerei verarbeitet. Ab dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts entstehen vermehrt kleinformatige Tafeln des Themas als Teile eines Diptychons.²¹¹

Das Berliner Diptychon nimmt nicht nur die in der italienischen Malerei entwickelte Grunddisposition der Tafeln auf. Es orientiert sich auch in Einzelheiten an südalpinen Vorbildern. Für das Madonnenbild wurde in der Literatur wiederholt auf die italienischen Quellen der Thronarchitektur hingewiesen.²¹² Seine einfache, mit Intarsien geschmückte Steinarchitektur und das Velum im Rücken der Sitzenden haben dort ihren Ursprung. Recht nahe kommt dem Kölner Werk die Thronarchitektur auf der Madonnen tafel in Badia a Isola.²¹³ Der marmorne Thron mit

56

²⁰⁷Art Institute of Chicago, Garrison Nr. 241, die Maße jeden Flügels betragen 29 cm x 22 cm.

²⁰⁸Abbildung bei Belting, Bild und Kult, S. 436.

²⁰⁹Belting, Bild und Kult, 1990, S. 433ff.

²¹⁰Die wohl im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts entstandene Tafel befindet sich in Florentiner Privatbesitz, Garrison Nr.251A.

²¹¹Siehe Garrison Nr. 262 und Garrison Nr. 256.

²¹²Becksmann 1992, DGM Bd. II., S. 74 spricht von der "trecenteschen Thronarchitektur" ohne auf konkrete italienische Thron darstellungen einzugehen.

²¹³Badia a Isola, Pfarrkirche SS. Salvatore und Cirino.

seitlichen, allerdings nur einmal nach hinten abgestuften Wangen weist eine ganz ähnliche Gliederung auf. In die vertikalen Flächen der Front sind hier wie dort jeweils zwei schmale, rechteckige Felder als Inkrustationen eingelassen, die durch horizontale Bänder von einander getrennt werden. Die Sitzfläche wird von einem Rundbogen unterfangen. Rundbogig schließt auch die Rückenlehne zwischen den aufgesetzten Knäufen, die die Seiten abschließen. Bei beiden Thronen wird die Rückenlehne zudem von einem Tuch verhängt. Einzelformen variieren. So ist der Rückenlehne bei dem Kölner Thron ein Maßwerkkamm aufgesetzt, die Knäufe mit Blättern umkränzt. Die Innenflächen der Thronwangen, die bei dem italienischen Bild ebenfalls Inkrustationen haben, sind einhellig marmoriert. Überhaupt ist die Architektur bei der Tafel aus Badia a Isola detaillierter mit Profilen und Akanthusblättern ausgeführt, die tatsächlich gebauten Thronen näher stehen. Auch die Ausstattung mit einer zweistufigen Fußbank und Kissen ist reicher. Doch an der Kenntnis des Kölner Meisters einer vergleichbaren italienischen Throndarstellung und deren mit lokalen Formen wie dem Maßwerkkamm angereicherten Umsetzung ist sicher nicht zu zweifeln. Der nach dem Werk in Badia a Isola mit einem Notnamen benannte Meister gilt nach Stubblebine als einer der frühesten Duccio-Schülern. In seinem Figurenstil zeigt er sich noch von älterem beeinflusst.²¹⁴ Die archaisierenden Elemente der Tafel in Badia a Isola legen nach Stubblebine eine Entstehung in den 1290er Jahren nahe. Die sich frontal nach vorn öffnende Ausrichtung des Throns knüpft an jüngere Bildungen an. Der Thron des Berliner Diptychon greift mit seiner Schrägstellung auf die ältere Lösung zurück, wie sie in einer ebenfalls aus dem Umkreis Duccios stammenden Madonnen Tafel in Bern gegeben ist.²¹⁵ Auch hier ist ein marmorner Thron mit Intarsien geschmückt und im Rücken mit einem Tuch verhüllt. Wie der Kölner Thron ist er in Orthogonalperspektive gegeben, sodaß die linke Seite schräg nach hinten geführt wird. Bei dem Kölner Bild wird die Stellung des Throns genutzt, um die Madonna auf ihr Gegenüber auszurichten. Die Berner Tafel schreibt Deuchler dem Frühwerk Duccios

57

²¹⁴Stubblebine, Duccio di Buoninsegna and His School. Princeton, 1979, S. 77.

²¹⁵Bern, Kunstmuseum, die Tafel ist 31,5 cm x 22,5 cm groß. Dem eigenhändigen Werk von Duccio wurde die Tafel erstmals von P. Toesca, *Trecentisti toscani nel museo di Berna*, in: *L'Arte*, XXXIII, 1930, S. 4-15, hier S. 5f. zugeschrieben, was u.a. von Deuchler 1984, S. 39f. akzeptiert wurde, J.H. Stubblebine 1979, S. 126f.

zu und datiert sie in die 1280er Jahre.²¹⁶

Die Berner steht der Berliner Tafel mit dem Motiv der ganzfigurigen Glykophilusa mit einem stehenden, die Mutter liebkosenden Kind besonders nahe. Das Motiv war in der Kölner Kunst nicht unbekannt. In der Skulptur war der Typus, basierend auf französische Vorbilder, seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vielfach vorgebildet. Ein frühes Beispiel in Köln ist die um 1260/70 entstandene sogenannte "Madonna auf der breiten Thronbank" des Schnütgen-Museums und eine von Legner um 1280 eingeordnete Muttergottes eben dort.²¹⁷ Ein ikonographisches Detail - der Drache unter dem Fuß der Maria - verweist auf ihre Nähe zu französischen Elfenbeinarbeiten, bei denen das Drachen-Motiv verbreitet ist. In der Kölner Skulptur nach der Jahrhundertwende verliert es sich wieder. Auch auf dem Diptychon ist es nicht anzutreffen. Das mit einem langen Gewand bekleidete Kind steht bei der Skulptur wie auf dem Gemälde auf dem Schoß der Mutter. Doch während es auf dem Diptychon mit einem großen Ausfallschritt auf beiden Oberschenkeln der Mutter steht, ist eine Schrittstellung bei den Skulpturen kaum oder gar nicht ausgeführt. Die Anregung für das Motiv ist daher nicht ausschließlich bei den Skulpturen zu suchen, sondern auch in der italienischen Malerei, wo es sich bis zu einer östlichen Quelle zurückverfolgen lassen kann. Als Vorbild muß die byzantinische Relieffikone der "Madonna der Aniketos" aus dem 13. Jahrhundert gelten, die in der Zeno-Kapelle in San Marco in Venedig aufbewahrt wird.²¹⁸ Wie auf der Berner Tafel macht das Kind dort einen großen Schritt auf die Mutter zu und umschlingt mit einem Arm ihren Hals, während sie es mit beiden Händen zärtlich stützt. Wie gesehen übernimmt die Kölner Tafel die Schrittstellung des Kindes. Dessen Gestik drückt ebenfalls Zuneigung aus, ist aber distanzierter. Auch Maria ist nicht allein auf das Kind konzentriert. Präsentiert sie doch mit der Rechten ihr

216Deuchler 1984, S. 39f.; Stubblebine 1979, S. 126f. schreibt sie einem eigenen "Bern Master" zu und datiert sie um 1305, was nicht recht nachvollziehbar ist, da alle von ihm angeführten Elemente noch deutlich ins 13. Jahrhundert weisen.

217Köln, Schnütgen-Museums, "Madonna auf der breiten Thronbank", Inv. Nr. A 766, Abbildung Kat. Verschwundenes Inventarium, S. 45, Abb. 56. und Thronende Muttergottes, Schnütgen Museum, Kat. Rhein und Maas, II, S. 447, Abbildung S. 450. Vergleichbar ist auch die französische Elfenbeinmadonna, ebenfalls mit dem Drachen unter dem Fuß, Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg, Classé MH en 1888, Abbildung in Kat. Phillip le Bel, S. 172 ff.

218Abbildung in Belting, Bild und Kult 1990, S. 225.

Attribut, den Rosenzweig, wie es ihre skulptierten Schwestern tun. Wie diese ist sie zudem durch eine Krone als Himmelskönigin ausgewiesen. Ein Motiv, das in der italienischen Madonnenikonographie weitgehend unbekannt ist. Dafür fehlen die Engel, die ihrerseits auf italienischen Madonnentafeln nahezu obligatorisch sind. Für die Darstellung der thronenden Muttergottes muß man die Kenntnis italienischer, wohl sienesischer Tafeln voraussetzen. In der Umsetzung vermengen sich die adaptierten transalpinen Elemente mit lokalen Motiven.

Bei der Kreuzigung tauchen ebenfalls Italianismen auf. Schon der Bildaufbau mit dem weit nach oben geschobenen Kreuzbalken, durch den der Christuskörper im oberen Teil des Bildfelds isoliert hervorgehoben wird, verweist auf Italien. Besonders ausgeprägt ist die Proportionierung auf einer Tafel in Londoner Privatbesitz, die trotz ihres extremen Hochformts nach Garrison möglicherweise Teil eines Diptychons war.²¹⁹ Auch die zwischen Querbalken und oberem Bildabschluß eingespannten Klageengel begleiten den Gekreuzigten bereits auf den byzantinisch beeinflussten Kreuzigungsdarstellungen.²²⁰ Die Engel sind auch auf französischen Elfenbeinen nicht selten. Doch präsentieren sie dort meist Sol und Luna. Das Personal, das sich in zwei Gruppen unter dem Kreuz versammelt, ist auf den erhaltenen italienischen Tafeln unterschiedlich zusammengesetzt. Am nächsten steht dem Berliner eine Kreuzigung in Fiesole.²²¹ Die Gruppe der Frauen mit der in Ohnmacht hinsinkenden Maria war in Köln seit dem 12. Jahrhundert bekannt, wovon vereinzelte Beispiele zeugen.²²² Um 1300 wurde die vom Schmerz überwältigte Muttergottes sowohl in Italien, als auch in Deutschland und Frankreich häufig dargestellt. Das Motiv der Ohnmacht wurde in der Nachfolge von Cimabue extrem gesteigert zu einer am Boden hingesunkenen Maria. Dagegen motiviert Duccio bei der Kreuzigung des Sieneser Hochaltars und in der sich daran orientierenden Darstellung desselben Themas auf einem kleinen Triptychon aus seiner Werkstatt

5

58

219London, Slg. Henry Harris. Nach Garrison entstand die Tafel im letzten Drittel des Duecento, Garrison Nr. 261.

220Die Engel über dem Querbalken fehlen auf der Londoner Tafel, Garrison Nr. 261 ebenso wenig wie auf einer Diptychonhälfte in der Pinakothek von Lucignano, Garrison Nr. 262 aus der selben Zeit.

221Die Kreuzigung ist einer Heiligenversammlung gegenüber gestellt, venezianisch, Fiesole, Museo Bandini, Abb. Kermer 1967, S. 88, Garrison Nr. 242

222Als Beispiel sei auf das Dachrelief des Albinusschreins, um 1186, verwiesen.

das Zurücksinken der Maria weniger durch die nahende Ohnmacht, als durch ihr Hinaufblicken zu Jesus.²²³ Der Gedanke spielt auch bei dem Berliner Diptychon eine Rolle, denn Maria ist zwar frontal auf den Betrachter ausgerichtet, doch geht ihr Blick hinauf zu dem Sohn. Überwältigt von ihrem Schmerz muß sie gestützt werden, bleibt aber bei Bewußtsein. Die Änderung ist um so bedeutsamer, als bei der gerne als Vergleich herangezogenen Kreuzigung des Queen Mary's Psalters Maria deutlich ihrer Sinne beraubt mit gesenktem Kopf in den Armen ihrer Begleiterin liegt und sie auch bei den Elfenbeindyptychen meist nach vorne geneigt den Blick zu Boden senkt. Dagegen ist die Darstellung des Propheten auf den italienischen Tafeln unbekannt. Seine Stelle nimmt gemeinhin der gute Hauptmann ein, der durch weiteres Personal - Soldaten und Juden - begleitet werden kann.²²⁴ Die Anwesenheit des Propheten in der Kölner Kreuzigung stellt wie bereits dargelegt eine Verbindung zu französischen Arbeiten her. Die transalpinen Einflüsse verbinden sich auch bei der Kreuzigungsdarstellung mit westlichen bzw. lokalen Elementen.

51

59

4.1.7 Zusammenfassung

Die Kölner Marientafeln WRM 4,5, die Aposteltafeln WRM 2,3 und das Diptychon in Berlin wurden zu einer kunsthistorischen Einordnung mit den in der Literatur immer wieder angeführten lokalen Werken der Buchmalerei und der Skulptur verglichen. Dabei zeigte sich, daß die Verbindungen zu den Miniaturen weniger eng sind, als gemeinhin angenommen. Die in ihrer Datierung umstrittenen Chorpfeilerfiguren des Kölner Doms weisen eine vergleichbare Figurenauffassung auf. Ihre starke Bewegung und die nervöse Stoffbehandlung der Gewänder geht aber über die der Tafelmalerei hinaus. Diese scheinen stärker an den Stil der vorausgehenden Skulptur anzuknüpfen, die bisher nicht in die Überlegungen zu den Tafelmalereien mit einbezogen wurden. Die Muttergottes aus Schloß Rombach und eine Gruppe Pariser Skulptur verweisen auf eine Entstehungszeit auch der Tafeln kurz vor der Jahrhundertwende hin. Einen verbindlichen Anhaltspunkt zur Datierung bietet das ebenfalls bisher noch nicht berücksichtigte Steinretabel aus dem Dom zu Mainz. Die

²²³Das Triptychon befindet sich in der National Gallery in Boston, Inv.Nr. 45.880.

²²⁴Der Verbleib der kleinen Kreuzigungstafel des sogenannten Monte Oliveto Meisters ist nicht bekannt. Stubblebine 1979, S. 93f. schreibt sie dem Frühwerk des Meisters um 1305 zu.

Farbigkeit der Malereien, das Interesse an Volumenbildung durch aufgesetzte Lichtbahnen ebenso wie die Faltenführung und die Standmotive stehen auf derselben Stilstufe wie die Kölner Marientafeln, mit dem es auch die Marmorierungen an untergeordneter Stelle teilt. Das Retabel läßt sich aufgrund der Stifterdarstellungen auf vor 1308 datieren.

Die bereits in ihrem ersten erhaltenen Auftreten ausgereifte Kölner Tafelmalerei steht in einem internationalen Kontext. Die größten Parallelen weist die Pariser Malerei aus dem letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts auf, die in den mit dem Namen Meister Honoré verbundenen Miniaturen faßbar wird. Die malerisch-plastische Ausgestaltung der Figuren, ihre Proportionen und die schönlinigen Saumverläufer bestimmen dort ebenfalls die Gestalten. Die Pariser Buchmalerei der Zeit kann als Kern eines internationalen Stils gelten, an dem gleichermaßen kölnische wie auch englische Werke teilhaben und der sich zudem in skandinavischen Arbeiten niederschlägt.²²⁵ Neben zeittypischen stilistischen Übereinstimmungen in englischen Miniaturen und dem Hauptwerk der erhaltenen Tafelmalerei, dem Westminster Retabel, sind es motivische Details, die einen direkten Bezug zu den Kölner Malereien nahelegten. Da diese aber eine weite Verbreitung auch in anderen Medien wie der Elfenbeinkunst hatten, kann eine Kenntnis der englischen Malerei in Köln relativiert werden. Gerade im Motivbereich zeigt sich die Kölner Malerei auch von transalpinen Einflüssen beeinflusst, die in formaler Hinsicht wie in Einzelmotiven am Berliner Diptychon verarbeitet wurden. Ein stilistischer Bezug zu Italien ist dagegen nicht festzustellen.

Nach allem bestätigen die Vergleiche eine Einordnung der frühesten Kölner Tafeln um 1300, bzw. im letzten Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende. Eine Entstehung in dieser Zeit schließen auch die dendrochronologischen Untersuchungen nicht aus, die an den Marientafeln WRM 4,5 und an dem Diptychon in Berlin vorgenommen wurden. Für die Marientafeln ist demnach eine Entstehung ab 1250-

²²⁵Zu den skandinavischen Retabeln zuletzt Nigel Morgan, *Western Norwegian panel painting 1250-1350: problems of dating, styles and workshops*, in: *Norwegian Medieval Altar Frontals and Related Material. Papers from the Conference in Oslo 16. to 19. Dez. 1989*, Rom 1995, S. 9-24.. Auf eine genauere Analyse dieser Werke, die vornehmlich mit französischer und englischer Malerei in Verbindung stehen, kann hier verzichtet werden, da sie keinen direkten Bezug zur Kölner Malerei aufweisen. Sie bestätigten aber die internationale Verbreitung des Stils.

1255 möglich,²²⁶ das Berliner Diptychon wird nach dieser Methode um 1296 datiert.²²⁷

4.2 Die Chorschrankenmalereien

Das herausragende Werk der Kölner Monumentalmalerei aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind die gut erhaltenen Malereien auf den Innenseiten der Chorschranken des Kölner Doms. Aufgrund ihres Bildträgers Stein sind sie der Wandmalerei zuzurechnen. Die technische Ausführung mit einem Schichtaufbau aus einer Kreidegrundierung als Träger der Malerei in Tempera entspricht aber weitgehend der Tafelmalerei.²²⁸ Zwischen die Pfeiler der ersten drei Joche des Hochchors sind auf beiden Seiten die je 2,84 x 5,65 m großen Schranken gespannt. Die Außenseiten sind mit Blendmaßwerk geschmückt, die Innenseiten durch eine gemalte Architektur gegliedert. Über einem 20 cm hohen Streifen mit Inschriften, der heute durch das Chorgestühl verdeckt wird, bildet eine Arkade, die stehende Figuren beherbergt, das Sockelgeschoß. Auf der Südseite sind insgesamt 69 römische Kaiser seit Julius Cäsar dargestellt, auf der Nordseite finden sich die Kölner Erzbischöfe seit Maternus. Die ursprüngliche Bischofsreihe endete mit dem 55. Bischof von Köln Walram von Jülich (1332-1349). Ihm schlossen sich weitere Herrscher an, die bis ins frühe 16. Jahrhundert durch Übermalung in Bischöfe verwandelt wurden.²²⁹ Über der Sockelzone sind in monumentalen, reich geschmückten Arkaden Heiligenlegenden dargestellt. Die Erzählung muß auf jeder

60

226Dendrochronologische Untersuchung von Josef Bauch/Dieter Eckstein/Peter Klein, Universität Hamburg, veröffentlicht bei Zehnder 1990, S. 66.

227Der unveröffentlichte dendrochronologische Untersuchungsbericht von Herrn Dr. Klein vom 22.4.1990 in der Bildakte der Staatlichen Museen Berlin, Gemäldegalerie stellt unter Annahme des Medians von 17 Splintholzringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zehn Jahren eine Entstehung ab 1296 fest, vgl. Vielhaber 1994, Ms. S. 45.

228Die Ergebnisse einer technologischen Untersuchung von 1977 veröffentlichte Bentchev, Zur Maltechnik der Chorschranken-Malerei, in: Jb. der rheinischen Denkmalpflege 1985, S. 298-316; Ergebnisse einer Nachuntersuchung 1984 lieferten Jägers/Schulze-Senger im Kölner Domblatt 1989, S. 187-199.

229Bei Restaurierungsarbeiten nach dem Krieg wurden die Inschriften entdeckt, die heute durch das um 1308-11 entstandene Chorgestühl verdeckt werden. Ursprünglich verbanden eingetiefte Buchkästen die Sitze mit den Rückwänden, sodaß die Inschriften sichtbar waren und auch erst nach der Installation des Chorgestühls angefertigt sein können. Dank der Wiederentdeckung der Inschriften gelang Rode, 1952, S. 21-24 die Identifizierung der dargestellten Herrscher und Bischöfe.

Seite, wie auch die Bischofs- und Herrscherreihen – von Ost nach West gelesen werden. Auf der Südseite wird das Leben der Hauptpatronin Maria von der "Verkündigung an Joachim" bis zur "Marienkrönung" erzählt.²³⁰ Die mittlere Schranke ist der Legende der heiligen drei Königen gewidmet, von der Erscheinung des Sterns bis zur Übertragung der Reliquien nach Köln. Die letzte Schranke befaßt sich mit Szenen aus dem Leben der hl. Felix, Nabor und Gregor von Spoleto. Die östliche Schranke der Nordseite stellt gegenüber der Marienschranke das Leben des zweiten Hauptpatrons, des Apostel Petrus dar, von der Berufung bis zum Martyrium. Über die beiden letzten Schranken zieht sich die Legende des Papstes Silvester, von seiner Erziehung bis zur Taufe Helenas und der Juden.²³¹

61

62

Eine stilistische Analyse der Chroschrankenmalereien legte erstmals Vitzthum vor, der sie um 1350 datierte und deren Stil er auf einen durch "Gent-Brügge" vermittelten ostenglischen Einfluß zurückführte. Besonders der Figurenstil sei aus England abzuleiten, von dessen verlorenen Wandmalereien die überkommenen Miniaturen des frühen 14. Jahrhunderts eine vage Vorstellung vermittelten.²³² Neben den englischen Einflüssen verwies Clemen auf die Költnische Komponente, die besonders im Rahmensystem zum Tragen käme, das er zu den Baldachinen der Chorverglasung in Bezug setzte. Die Datierung rückte er näher an die Chorweihe 1322.²³³ Die Ansetzung griff Stange auf und verwies zur Bestätigung auf den verwandten Figurenstil der Kamper Bibel.²³⁴ Renate Friedländer überprüfte 1969 eingehend die Verwandtschaft zu englischen Miniaturen und relativierte den Einfluß der von Vitzthum herangezogenen Malereien um 1300 stark. Sie stellte für den Figurenstil eine Nähe zu dem jüngeren Teil des Arundel-Psalters fest,²³⁵ den Freeman Sandler in die 30er Jahre datieren konnte und dessen Stil sie auf den der

46-48

230Im Domchor wurde die Messe "versus populum" gelesen, daher war die Südseite als Evangelienseite die bedeutendere gegenüber der Epistelseite.

231Mit der ausführlichen Schilderung der Silvesterlegende, die doppelt so viel Raum einnimmt wie die der Hauptpatrone des Doms oder die der drei Könige, was allein durch den Besitz einer Silvesterreliquie nicht gerechtfertigt scheint, befaßt sich Hausscherr, Vor Lochner II, 1977, S. 34-39 vor dem Hintergrund des Streits zwischen "imperium" und "sacerdotium". Der Ikonologie der Schranken widmete Ute Wachsmann ihre Bonner Dissertation, Die Chroschrankenmalereien im Kölner Dom. Untersuchungen zur Ikonologie, von 1985.

232Vitzthum 1907, S. 211-213.

233Clemen 1930, S. 207-209.

234Stange 1930, S. 45.

235Psalter des Robert de Lisle, London, Brit. Libr., Arundel 83.

Pariser Werkstatt des Jean Pucelle zurückführte.²³⁶

Die von Friedländer und Sandler angedeutete Bedeutung der Malereien des Jean Pucelle auch für die Kölner Domchorschranken und die Entdeckung Rodes, nach der Walram von Jülich der letzte innerhalb der Bischofsreihe war und demnach die Malereien innerhalb seiner Amtszeit zumindest beendet worden sein müssen, nahm Hausherr zum Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen. Eine sichere Verortung der Schrankenmalerei in der Kölner Tradition sieht er wie bereits Clemen durch das architektonische Rahmensystem gegeben, das von den Rahmungen der Chorkapellenverglasung abgeleitet werden muß.²³⁷ Die Architekturdarstellungen der Chorschranken sind aber durch betont perspektivisch gezeigte Elemente aus der Haus- und Wehrarchitektur gegenüber den rißgerechten Arkaden der Fenster bereichert, was auf einen zeitlichen Abstand und die Verarbeitung anderer Einflüsse hinweist.²³⁸ Deutlich greifbar würden die neuen Darstellungsprinzipien innerhalb der Szenen. In den realitätsnahen Tierdarstellungen, den raumschaffenden Landschaftselementen, hinter die Figuren gestaffelt sind, sowie den schollenartigen Bodenformationen und den zinnenbekrönten Architekturen innerhalb der Bildfelder weist er trecenteske Elemente nach, die über eine Rezeption französischer Handschriften der 1330er und 40er Jahr aus der Pucelle-Nachfolge eingeflossen sein könnten.²³⁹ Der Figurenstil sei damit allerdings nicht zu erklären. Figuren-

236Friedländer Ms. 1969. Freeman Sandler, Lucy, *The Psalter of Robert de Lisle*, Diss. NY University 1964.

237Rode, CVMA, S. 30 datierte die Chorverglasung um 1315-1320. In jüngerer Zeit setzt sich eine Datierung um 1330/40 mehr und mehr durch. Brinkmann/Lauer, *Kat. Himmelslicht* 1999, S. 23-32 schließen unter Berücksichtigung des ikonographischen Programms der Verglasung eine Datierung vor 1322 aus. In diesem Jahr wurde der Dreikönigsschrein in der Achskapelle aufgestellt, wodurch dem Chorumgang die Aufgabe eines Pilgerweges zugefallen sei. Auf die Pilger nähmen das Bildprogramm der Fenster mit Standfiguren von Kölner Heiligen und szenischen Darstellungen in den Mittelfenstern als "Stationen des Pilgerwegs" bezug. In seiner Rezension des Katalogs weist Sauerländer, *Burlington Magazin*, May 1999 die Interpretation zurück: "But it is naive to assume that the new coloured stained glass in the windows served as a kind of *biblia Pauperum* for these visitors." Doch die zeitliche Ansetzung sehen Brinkmann/Lauer auch im Stil begründet, der keine großen Differenzen zu der Rahmung der Schrankenmalerei aufweise, auch wenn dort perspektivische Elemente eine größere Rolle spielen. In der Datierung der Schrankenmalerei folgen sie Hausherr und schlagen für die Verglasung eine gleichzeitige Entstehung um 1330/40 vor, ebd. S. 29. Bereits Renate Kroos, *Liturgische Quellen zum Kölner Domchor*, in: *Kölner Domblatt* 44/55, S. 106 und Schmidt 1979/80, Anm. 13 sprachen sich für eine späte Datierung des Dreikönigsfensters um 1330/1340 aus, wegen der Kostüme, dem Figurantypus des hl. Gereon und des perspektivisch verräumlichten Sockels des Marienthrons.

238Hausherr 1977, S. 42-47.

239Hausherr 1975, S. 49ff. Einen Hinweis auf die Handschriftengruppe der Pucelle-Nachfolge gab

knickungen, rhythmische Verschiebungen im Faltenwerk, Härten und Versetzungen erinnerten an englische Buchmalerei um und nach 1300 wie dem älteren Teil des Arundel-Psalters, der im Detailvergleich aber nicht verifizierbar sei.²⁴⁰ Als Anregung für weitere Untersuchungen schlägt Haussherr ein Vergleich mit nordfranzösischen Handschriften vor.²⁴¹ Eine Herleitung des Figurenstils aus der Tradition der Kölner Malerei schließt er weitgehend aus, trotz einiger Verwandtschaft der männlichen Köpfe auf den Chorschranken mit denen der Chorverglasung.²⁴² Unter die Werke, die den Stil der Chorschranken vorbereiten könnten, zählt er neben der Glas- allein die Buchmalerei mit den Miniaturen des Johannes von Valkenburg und der Kamper Bibel. Bei den Miniaturen der Bibel ließen sich zwar motivische Ähnlichkeiten innerhalb der Faltsysteme feststellen, mit der Bewältigung der Figurenbewegung in die Tiefe und besonders der Lichtführung gingen die Malereien der Schranken aber so weit über den Stil der Miniaturen hinaus, daß eine Anknüpfung nicht mehr möglich erscheine.²⁴³ Eine motivische und stilistische Nähe zu den Chorschranken stellt er dagegen bei den Tafelbildern mit der "Verkündigung" und "Darbringung" WRM 4 und 5 und dem Berliner Diptychon fest. Da diese aber genauso wenig von den Miniaturen des Johannes von Valkenburg mit den "zur Bildfläche gedrehten, sich in einer durchgehenden Kurve entfaltenden Figuren"²⁴⁴ herzuleiten sind, ihnen auch in der Proportionierung, im Verhältnis zum Bildraum und den Kopftypen nicht entsprechen, schlägt er vor, die Tafelbilder "dem Umkreis der Chorschranken zuzuweisen und damit erst in die dreißiger Jahre zu datieren."²⁴⁵ Man merkt Haussherr ein gewisses Unbehagen bei dieser Lösung an. Denn nach seinen Überlegungen sind die Chorschrankenmalereien in der Amtszeit des letzten dargestellten Bischofs Walram von Jülich, also zwischen 1332 und 1349 begonnen

erstmalig Freeman Sandler, A Follower of Pucelle in England, Art Bull. 52, 1970, S. 369.

240Haussherr 1977, S. 56f.

241Er verweist auf das nach 1321, spätestens 1336 entstandene Breviculum des Thomas le Myésier aus Arras, Karlsruhe, Landesbibliothek St. Peter perg. 92.

242Haussherr 1977, S. 47. Lauer/Brinkmann, Kat. Himmelslicht 1999, S. 29 nehmen die Ähnlichkeiten der Christusköpfe der Marienkrönung auf der Schranke und in der Scheibe und ebenso die der Königsdarstellungen der Fenster und der Herrscherreihe der Schranken zum Anlaß eine größere Nähe beider Werke vorzuschlagen.

243Haussherr 1977, S. 47f.

244Haussherr 1977, S. 47.

245Haussherr 1977, S. 49.

und ausgeführt worden.²⁴⁶ Wobei seine zum Stilvergleich herangezogenen Vergleiche eine Datierung eher in die zweite Hälfte des Zeitraums nahelegen. Für eine entschiedene Ansetzung der Tafeln in die Nachfolge der Schrankenmalerei und damit in die späten 1340 möchte aber auch er sich nicht einsetzen.

Gerhard Schmidt bestätigt in seinem Aufsatz von 1979 die zeitliche Ansetzung Hauss herrs und die internationalen Verflechtungen der Chorschrankenmalerei. Er stützt die relativ späte Datierung aufgrund einer kostümgeschichtlichen Analyse. Ob die von ihm angeführte ausgefallene Haartracht der Kaiserin in der Disputationsszene, die sich an einem Figürchen der Inschriftenzone wiederholt, allerdings eine Datierungshilfe ist, bleibt dahingestellt.²⁴⁷ Sie läßt sich nach Schmidt nur noch in zwei französischen Handschriften nachweisen, die um die Mitte der 1340er Jahre entstanden, also eher nach den Chorschrankenmalereien.²⁴⁸ Die in Zeittracht gegebenen Figuren im Rankenwerk der Hintergründe tragen Kleidung, die sich durch einige Charakteristika auszeichnen: Bei den Frauen sind das die breiten, die Schultern entblößenden Halsausschnitte und das locker fallende Obergewand mit weiten, bis über die Taille herabreichenden Armlöchern. Die Männer tragen Kragenkappen und geschlitzte, ab den Ellenbogen lappig herabhängende Ärmel.²⁴⁹ Einige der Elemente finden sich bereits im Stundenbuch der Jeanne d'Evreux und - in einer Weiterentwicklung, die der Mode der Schrankenfiguren vorausgeht, - in den Miniaturen des Rosenromans aus Tournai von 1330 und dem auf das Jahr 1334 datierten Kasseler Willehalm-Codex.²⁵⁰ Die Kleidung im "Voeux du Paon" und in weiteren Handschriften aus der Mitte der 1340er Jahre ist dagegen schon weiter entwickelt.²⁵¹ Für die Chorschrankenmalereien kristallisiert sich somit eine

246Haussherr 1977, S. 33.

247Schmidt, 1979/80, S. 298 beschreibt die Frisur: "In beiden Fällen werden die Zöpfe seitlich vorwärts und abwärts gezogen, sodaß sie eine offene Schlaufe bilden, die das Ohr und Teile der Wange verbirgt, um dann oberhalb der Schläfen wieder im Haar befestigt zu werden."

248Schmidt 1979/80, S. 297ff. Die Handschriften sind das Gebetbuch der Bonne de Luxembourg, daß Schmidt (nach Deuchler, Looking at Bonne de Luxembourg's Prayer Book, in: Bulletin of the Metropolitan Museum, Bd. XXIX 1971, S. 267-278) um 1340/45 ansetzt, von Avril, Buchmalerei am Hofe Frankreichs, München 1978, S. 31 allerdings etwas später gesehen wird, kurz vor dem Tod der Bonne im Jahre 1349. Die zweite Darstellung findet sich in den "Voeux du Paon" des Jacques de Longuyon, New York, Pierpont Morgan Library, G 24 von um 1345, die wahrscheinlich in Tournai entstanden ist.

249Schmidt 1979/80, S. 301.

250Rosenroman, Tournai, Bibliotheque de la Ville, Ms. CI.

251Schmidt 1979/80, S. 301, Anm. 28.

Entstehung um 1340 heraus.

Schmidt unterscheidet mehrere Hände, die entsprechend der unterschiedlichen Aufgaben - Hauptszenen, Bischofsreihe, Hintergrundgestalten und Schriftfeldern - tätig waren. Dabei unterscheiden sich stilistisch die Gestalten des "Hauptmeister" in den großformatigen Szenen und der Figurenreihe mit ihrem feierlichen Habitus und in der Raumgestaltung von den zierlichen, beweglichen Drollerien und diese wiederum durch ihre großzügiger drapierten Gewänder und abwechslungsreicher gebildeten Gesichtern von den Figürchen der Schriftfelder und der blauen Gründe.²⁵² Auf Grund der stilistischen Unterschiede nimmt er an, daß der für den Entwurf verantwortliche "Hauptmeister" einer älteren Generation angehörte, als die gleichzeitig Beschäftigten, die "voll und ganz den Zeitstil der Jahre um 1340 vertraten."²⁵³

Als Stilquellen bestätigt Schmidt die internationalen Verflechtungen. Er hebt besonders die Pariser Hofkunst unter Philippe de Valois (1328-1350) hervor, der in der Buchmalerei und der normannischen Glasmalerei faßbar werde. Für die rahmenden Arkaden, den innerbildlichen Aufbau, aber auch für die Kopftypen führt er die um 1335 entstandenen sechsbahnigen Fenster der Chorkapellen von Saint-Ouen in Rouen an. In den für die Hintergrundgestaltung in erster Linie relevanten Pariser Handschriften spiegelt sich wahrscheinlich ein Reflex der verlorenen Pariser Monumentalmalerei der Zeit. Die Lichtbehandlung führt er auf mittelbare trecenteske Einflüsse zurück, die schon seit den 1320er Jahren etwa in der süddeutschen Malerei greifbar werden.²⁵⁴ Nur für das Straßenbild der Peter und Paul-Schranke stellt er einen direkten Einfluß italienischer Malerei fest.²⁵⁵ Dagegen sei der englische Einfluß nicht so relevant, zumal der immer wieder angeführte Psalter des Robert de Liles seinerseits auf französischen Einfluß zurückgehe und weniger die englische Kunst repräsentiere.

Die Datierung der Chorschranken um (Schmidt) oder kurz vor (Haussherr) 1340 kann nach den Ausführungen von Haussherr und Schmidt als weitgehend

252Schmidt 1979/80, S. 329.

253Schmidt 1979/80, S. 306.

254Schmidt 1979/80, S. 308f. und Anm. 46.

255Schmidt 1979/80, S. 309f.

gesichert gelten.²⁵⁶ Das Verhältnis zu den Kölner Tafelbildern, die Schmidt ebenfalls im Umkreis der Schranken entstanden sieht, verlangt dagegen nach einer weiteren Untersuchung.²⁵⁷ Eine Verwandtschaft zwischen den Malereien der Chorschranken und denen der Tafeln bemerkten auch Hauss herr und Schmidt. Eine bereits in Köln vor den Chorschranken bestehende Tradition der Tafelmalerei wollen sie jedoch nicht sehen. Doch gerade die so problematische Herleitung des Figurenstils, für den sich weder Vorbilder in der Pariser Buchmalerei der Pucelle-Nachfolge, noch in England eindeutig nachweisen lassen, läßt sich in Köln selbst verankern. Hauss herr streicht heraus, daß besonders für die Lichtmodulation der Figuren eine Ableitung aus der Buchmalerei problematisch sei, da die Schranken in der Technik der Tafelmalerei ausgeführt sind und ihre monumentalen Figuren entsprechend durchgeformt sind.²⁵⁸ Das kann man nur unterstreichen. Doch daraus den Schluß zu ziehen, daß deshalb alle Werke der Kölner Tafelmalerei als eine Reaktion auf die Ausmalung der Chorschranken entstanden seien, scheint mir unzulässig. Dasselbe Interesse an der Darstellung beleuchteter Kompartimente zeichnet auch die Tafeln WRM 2-5 und das Berliner Diptychon aus.²⁵⁹ Hauss herr macht darauf aufmerksam, daß die Figur des Gabriel bei der Marienverkündigung dem der Tafel im WRM in seiner Haltung und Bekleidung ausgesprochen nahesteht, ebenso wie der Simeon der Darbringung in beiden Darstellungen.²⁶⁰ Auch in der Bildkomposition lassen sich Bezüge zu den Tafelbildern nachweisen. Die Anordnung der Figuren in Blöcken mit gleicher Kopfhöhe wird auch auf den Chorschranken, z.B. auf der Silvesterschranke bevorzugt. Eine achsenbezogene Figurenkomposition ist ebenso angestrebt, z.B. bei der "Anbetung der Könige" und bei der "Verkündigung an die Hirten".

Bei einem Figurenvergleich im Einzelnen sind Unterschiede festzustellen, die

256Die Datierung um 1340 hat sich in der Literatur allerdings nicht recht durchgesetzt. So gibt Zehnder 1990, S. 103, 109 "um 1330" an und drs. 1993, S. 50 "1325-35". Budde 1986, S. 32 gibt unter dem Eindruck der Darstellung Walrams ein zögerndes "wohl nach 1332" an und Brinkmann/Lauer 1998, S. 29 nennt die gesamte Amtszeit des Bischofs. Wachsmann wieder 1325-35. Und von Euw äußert Zweifel an der Spätdatierung auf Grund der Arkaden im vgl. zu Buchmalerei, Kat. Gertrudenschrein... Suckale/Weniger 1999, S. 52 datieren "um 1330-40" bzw. "um 1335".

257Schmidt 1979/80, S. 334.

258Hauss herr 1977, S. 54.

259Hauss herr 1977, S. 49.

260Hauss herr 1977, S. 49.

auf eine spätere Entstehung der Chorschrankenmalereien hinweisen. Wieder bietet sich ein Vergleich der Verkündigungsszenen an. Trotz der starken Zerstörung der Maria auf der Schranke ist ihre Haltung zu erkennen. Im Typus entspricht sie vollkommen der Maria auf der Tafel WRM 4 und der Maria auf der Außenseite des Berliner Diptychons. Doch während das Standmotiv auf der Tafel des WRM durch den aufsteigenden Bogen vom linken Fuß zur ausgestellten rechten Hüfte geprägt ist, das sich in den zurückgelehnten Oberkörper fortsetzt und in dem vorgeneigten Kopf seinen Ausgleich findet und bei der in Berlin noch stärker die kontrapostische Stellung herausgearbeitet wird, steigt der Körper der Maria der Schranke, der mit dem eng um den Leib gezurrten Mantel schlanker wirkt, beinahe senkrecht an, um im Oberkörper leicht einzusinken, sodaß sich der Kopf nun abrupt vorstreckt. Der Körper ist zu einer Gesamtform zusammengefaßt, in der die aufsteigende Senkrechte betont wird. Noch deutlicher ist der Figurentyp auf der Silvesterschranke in der Disputationsszene ausgeprägt, mit der dichten Folge von lotrecht herabfallenden Faltensträngen. Auch in der Haarbehandlung ist die Tendenz zur Versammlung der Form faßbar. Die vom Haaransatz aufsteigenden Locken des Verkündigungsengels, bei denen Hausherr eine besondere Ähnlichkeit erblickt, entsprechen zwar derselben Frisur wie auf der Tafel WRM 4. Auf der Tafel sind die Haare sorgfältig in dicke Lockenstränge gelegt, wogegen sich die Frisur des Engels auf der Schranke aus einer kompakten Masse zu bilden scheint, die nur vereinzelt, besonders am Haaransatz, gestrahnt ist.

64, 1

6

63

64, 1

Die Figurenauffassung der Schrankenmalerei weist Merkmale auf, mit der sie an die Gruppe der Tafeln um das Berliner Diptychon anknüpfen. Die Unterschiede deuten auf einen zeitlichen Abstand hin, wie er auch innerhalb der Entwicklung der Kölner Tafelmalerei festgestellt wurde. Die Nähe zu den Tafelmalereien und die Technik, in der die Schranken bemalt wurden, legen es nahe, daß auch lokale Tafelmaler an der Ausmalung beteiligt waren.

4.3 Die zweite Gruppe der Kölner Tafelmalerei

Die vergleichende Betrachtung der Tafeln erlauben es, das Bocholter Diptychon und das Reliquienaltärchen in München und – daran anschließend – das Achatius-Diptychon zu einer Gruppe zusammenzufassen, die gegenüber der älteren Tafeln einen veränderten Stil zeigen. Geprägt ist dieser durch eine schlankere, stärker stilisierte Figurenauffassung, deren Volumen zurückgenommen und deren Faltenorganisation komplizierter geworden ist. Einzelheiten werden stärker zusammengebunden, ein "Bildraum" wird definiert.

7-12

4.3.1 Die zweite Gruppe und die Chorschrankenmalereien

Eine größere Nähe zu den Chorschrankenmalereien weisen die Tafeln um das Bocholter Diptychon und das Reliquienaltärchen in München auf, die Werke, die bereits Stange in den Umkreis der Chorschranken stellte.²⁶¹ Für das Reliquienaltärchen in München ist eine Anlehnung an die Schrankenmalerei bereits in der Gestaltung der Maßwerkarkade des Reliquienschreins festzustellen. Die sehr schmale und hohe Proportionierung der drei gleich breiten Wimpergarkaden erinnert an die dreiteilige Bekrönung der Bildfelder, die mit einteiligen Arkaden alterniert. Die mit Rosettenornamenten geschmückte Kehle, die alle Bildfelder des Altärchens rahmt, umgibt ebenfalls die einteiligen Bildfelder der Chorschranken, wo sie zwischen dem übergeordneten Strebepfeilersystem und den dem Bildfeld zugeordneten Diensten und Bögen eingeschoben ist. Bei den dreiteiligen Arkaden tragen die schlanken Dienste die mit Wimpergen überhöhten Spitzbögen, die in der Mitte auf Konsolen enden um das Bildfeld nicht zu stören. Bei der geschnitzten Arkade des Altärchens laufen auch die mittleren Dienste bis unten durch. Im Unterschied zu den Diensten der Chorschrankenrahmung tragen sie keine Kapitelle.²⁶² Die Maßwerkfüllung der Bögen bilden bei den Arkaden der Schranke Dreipässe, in die von

9, 64

²⁶¹Stange 1930, S. 54. Für das Münchener Altärchen bestätigen Goldberg/Scheffler, Kat. Altdeutsche Gemälde, Alte Pinakothek München 1972, S. 116. diese Verbindung.

²⁶²Diese Reduktion muß nicht unbedingt auf eine spätere Entstehung hindeuten, da bei Blendmaßwerk bereits um 1300 auf Kapitelle verzichtet wurde, so bei fast allen Blendfenstern des Chorgestühls, vgl. Palm, Das Maßwerk am Chorgestühl des Kölner Domes, in: Kölner Domblatt 41, 1976, S. 57-82, Abb. 28, 1, 12, 25. Bei dem Blendmaßwerk auf den Außenseiten der Chorschranken fehlen die Kapitelle ebenfalls.

unten ein offener Dreipaß eingeschoben ist. Bei den zweibahnigen geschnitzten Arkaden enden die Bahnen in gleicher Weise. Sie werden darüber hinaus zusammengefaßt und überhöht von einem Vierpaß, der von einem sphärischen Quadrat umschlossen wird.²⁶³ Die Füllung der Wimperge mit Dreipässen ist dagegen bei dem Altärchen einfacher. In der Abfolge der spitzen Wimperge mit den hohen Kreuzblumen und den Fialen entsprechen beide einander. Schließlich sind sowohl bei der Arkade der Chorschranken, als auch bei dem Altärchen in den Zwickeln kleine figürliche Wasserschläge eingefügt. Dieses Detail begegnet einem wiederholt am Dombau, so auch in den Arkaden der Chorverglasung und bei den Baldachinen der Apostelstatuen des Petersportals.

Motivische Übereinstimmungen zu den Malereien der Chorschranken sind offensichtlich, etwa bei dem Geburtsbild des Münchener Altärchens. Das gewickelte Kind, das Motiv der Mutter, die es an ihre Wange drückt aber auch der Faltenverlauf des Mantels der Maria mit dem, wie in die Luft gehefteten Saum wiederholt sich auf den Schranken. Hier aber in dem Bild der "Geburt Mariens". Bei der "Geburt Christi" der Chorschranken sitzt das ältere Kind selbständig auf dem Schoß der Mutter. Eine vergleichbare Formulierung findet die Darstellung auf dem Altenberger Altar von 1334.²⁶⁴ Innerhalb der Kölner Tafeln wird diese Lösung nicht aufgenommen. Der Vorhang, der die Szene auf dem Münchener Altärchen rahmt, entspricht in seinem Streifenmuster genau dem, der die Marienkrönung der Chorschranken hinterfängt. Die Darstellungen der Marienkrönung auf den Schranken und den Tafeln läßt sich ebenfalls gut vergleichen. Wieder ist es die Szene des Reliquienaltärchens die der monumentalen Malerei am nächsten steht, mit der dem Christus zugewandten Maria, der Art, in der der offene Mantel um ihre Schultern gelegt ist und über die Knie fällt bis zu den Stauchungen über ihrem Fuß. Allein die

9, 64

27

65, 9

²⁶³Diese Maßwerkform wird ebenfalls am Marienstatter Retabel verwendet, in der Blendarkade des zweiten Geschosses, Abb. Kat. Hochgotischer Dialog, 1993, S. 12. Zum Maßwerk des Marienstatter Retabels siehe Palm, Rainer, Einzelheiten am Marienstatter Retabel, in: 750 Jahre Marienstatt. Festschrift zur Kirchweihe 1977, S. 35-60.

²⁶⁴Frankfurt, Städel. Die Datierung ergibt sich aufgrund der Kanonisierung der dargestellten Seligen Gertrud im Jahre 1334. Aus diesem Anlaß wurde der Altar wahrscheinlich eingeweiht. Katalog, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie. Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt a.M. 1987, S. 69. Ähnlich sitzt das Kind auch bei der skulptierten Geburtsszene im Türsturz des Portals der Eßlinger Frauenkirche von um 1350.

gefalteten Hände hält sie nicht in der starken Winkelung, die bei dem Schrankenbild auffällt. Auch der Christus, der mit offenem Buch und Zepter dieselben Attribute hält wie sein Pendant auf der Schranke, entspricht diesem weitgehend in seiner Haltung. Wie noch an weiteren Beispielen zu sehen sein wird, werden Motive, auch solche der Faltenorganisation innerhalb der Kölner Malerei über einen längeren Zeitraum tradiert. Sie reichen daher nicht aus, um einen engeren Zusammenhang zwischen den Werken anzunehmen. Doch auch im Figurenstil lassen sich Parallelen entdecken. So ist der Mantel bei dem Christus der Marienkrönung auf den Schranken eng um den erhobenen Arm gezogen und über die andere Schulter gelegt.²⁶⁵ Bei dem der Tafel wird er in weitem Bogen aufgespannt und fällt in den Schoß in selber, traditioneller Weise wie auch auf dem Bocholter Diptychon.²⁶⁶ Die enge Wicklung des Stoffs wird auf den Chorschranken genutzt, um mit den schmalen, bogenförmigen Faltensträngen die rundplastische Ausdehnung des Körpers erfahrbar zu machen. Das Bestreben, einen wenn auch nur sehr schlanken Körper unter dem Gewand darzustellen, wurde bei den Tafelmalereien aber ebenso bemerkt. Hier wie dort sind die Figuren schlanker als auf den Tafeln der älteren Gruppe, die Faltenzüge härter und komplizierter. Die Gewänder determinieren nicht mehr die Figuren, sondern begleiten in komplizierten Fältelungen ihre Bewegungen. Das Standmotiv der beiden Heiligen auf den Außenseiten des Bocholter Diptychons entspricht den frei stehen-

7

8

64, 66

²⁶⁵Dieses Mantelmotiv wird auf den Chorschranken offenbar erstmals in die Kölner Malerei eingeführt und nur zögerlich in den tradierten Motivschatz aufgenommen. Es begegnet einem wieder bei der thronenden Muttergottes auf dem Vorsatzblatt der Gaffel Windeck, Köln, Historisches Archiv, Zunftakte 75. Auch der schlanke, schlauchartige Leib des hl. Nikolaus, der dem Bild der Gottesmutter gegenübergestellt ist, setzt die Chorschrankenfiguren voraus. Auch Förster 1923, S. 15 und Plotzek-Wederhake, Kat. Vor Lochner II, 1977, S. 67f. sahen einen Zusammenhang zu den Chorschrankenmalereien. Mit der Frühdatierung der Schranken wurden auch die Miniaturen um 1320-30 angesetzt. Galley, Miniaturen aus dem Kölner Klarissenkloster, 1961, S. 15ff. bezeichnete als terminus ante quem die Anlage des Zunftbuches im Jahr 1346. Da die Vorsatzblätter aber nicht mit dem Buchblock verbunden sind, ist auch eine spätere Einheftung möglich, worauf Benecke, Randgestalten und Religiosität, 1995, S. 35, Anm. 93 hinweist. Sie schließt eine Entstehung der Miniaturen, die wahrscheinlich aus der Werkstatt des Klarenklosters stammen, aufgrund der Gesamtchronologie der Buchmalerei aus dem Skriptorium um 1360 nicht aus. Unterstützend für eine späte Ansetzung möchte ich auf die Stifterfiguren hinweisen, die mit ihren vorgewölbten Bäuchen den Figurenstil des Klarenretabels voraussetzen. Auch kostümgeschichtlich sind sie zu Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts besser aufgehoben.

²⁶⁶Entsprechend ist auch der Christus des Domchorfensters nV, 1a,b – 4a,b gegeben. Der gleichmäßig von den Schultern fallende und sich zu einem Oval öffnende Mantel umgab bereits die thronende Muttergottes des Berliner Diptychons, jetzt wird allerdings in stärkerem Maße dazu genutzt einen Raum zwischen Körper und Mantel aufzuspannen.

den Figuren der Chorschranken. Die Maria der "Verkündigung", aber auch der Joachim in der Szene mit der "Verkündigung der Mariengeburt" und der stehende, musizierende Engel zu Seiten der Marienkrönung beschreiben wie die Klara des Diptychons einen Bogen durch die vorgewölbte Körpermitte und die zurückgenommenen Schultern. Die durchlaufende Bewegung wird durch den senkrechten Faltenverlauf unterstrichen. Schließlich verbindet beide Werke das neue Interesse an einer wenn auch nur zaghaften Bildräumlichkeit.

Gegenüber den älteren Werken der Tafelmalerei zeichnet sich wie oben dargelegt bei dem Bocholter Diptychon eine deutliche Veränderung ab, die sowohl die Figurenbildung als auch den Bildraum betrifft. Die Figuren verlieren an Volumen und gewinnen gleichzeitig an Körperlichkeit. Der vermeintliche Widerspruch löst sich dadurch auf, daß nun nicht mehr Gewandfalten und Figurenbewegung gleichermaßen die durch Lichtmodulation plastisch erscheinende Gestalt bestimmen, sondern nun der Körper von einem weitgehend unabhängigen Linienspiel umhüllt wird. Die Zweischaligkeit des Figurenaufbaus führt zu einer Verräumlichung, die unabhängig vom Volumen der Figur wirkt. Damit einher geht die Umdeutung der Bildfläche, auf die die Figuren appliziert werden, zu einem Bildraum. Durch die Figuren selbst wird wenn auch nur zaghaft Tiefe erreicht. Einen deutlichen "Raumschub" lösen die vor dem Paar der Marienkrönung eingeschobenen Podeste aus. Im Raumverständnis, das in der gesamten frühen Phase der Kölner Malerei nie einen so hohen Stellenwert erlangen wird wie in anderen Kunstlandschaften, zeigt sich das Bocholter Diptychon deutlich entwickelter und den Chorschranken näher als z.B. das Berliner.²⁶⁷

Die bisher unbeachteten Podeste verlangen eine genaue Betrachtung, da sie eine Besonderheit innerhalb der frühen Kölner Tafelmalerei darstellen, die die Chorschrankenmalerei voraussetzt, wo in verschiedener Weise mit raumhaltigen Elementen gearbeitet wird. Bei der Marienkrönung des Bocholter Diptychons ist jeder Figur eine eigene Sockelplatte zugeordnet, die farbig und formal differenziert ist. Während der seckseckige Sockel der Maria mit einer Seite parallel zum Bildrand

7

²⁶⁷Täube, Kat. Himmelslicht, 1998, S. 80 wertete dagegen den "Gesamtausdruck" des Diptychons in Bocholt als "noch nicht so weit entwickelt wie das Berliner Diptychon."

abschließt, ist diese Seite bei dem Podest des Christus durch perspektivische, konische Einkerbungen bereichert. Bei den Domchorschranken steht die mittlere Figur in der Disputationsszene auf der Silvester-Schranke auf einem vergleichbaren Podest mit zahnschnittartigen Vor- und Rücksprüngen. Diese Art der Sockelplatte scheint nach Gerhard Schmidt ihre Ausprägung diesseits der Alpen gefunden zu haben.²⁶⁸ Ein drittes Mal begegnet sie einem in Köln im Dreikönigsfenster der Achskapelle des Doms, das vermutlich nur mit einem geringen zeitlichen Abstand zu den Chorschrankenmalereien um 1330/40 entstand.²⁶⁹ Mit seinen konischen Rücksprüngen steht es der Fußbank des Christus auf dem Diptychon besonders nahe, und ebenso darin, daß es auf eine Person, bzw. ein Möbel bezogen ist und nicht durchgängig die Bodenfläche eines Bildfelds bezeichnet. Neben Köln finden sich vergleichbare Podeste auch in den Glasmalereien in Königfelden und in der Wiener Malerei. Schmidt hält es für möglich, daß die charakteristische Podestform eine selbständige Weiterentwicklung der in Italien seit dem Duecento formulierten Form der Fußschemel von thronenden Madonnen ist. Diesen Fußbänken stehen die Podeste der Marienkrönung des Bocholter Diptychons nahe. Wie bei den thronenden Madonnen sind sie als Fußbank an das Möbelstück - hier die Sitzbank - gebunden und einer Person zugeordnet. Das Podest der Maria ist zudem polygonal gebrochen. Drei Seiten und der Anschnitt einer vierten sind zu erkennen und lassen es zu, die Form zu einem Sechseck zu ergänzen. Damit entspricht es z.B. der Fußbank von Duccios *Majestá* in Siena. Bei beiden ist rechts der Rücksprung der vierten Seite des sechseckigen Podestes zu erkennen! Dieselbe Grundform ist bei der Fußbank des Christus in einer hierarchischen Steigerung durch die Einschnitte variiert worden, die keine direkte Entsprechung in der italienischen Kunst hat.²⁷⁰ Dagegen bildet ein mit konischen Rücksprüngen ganz ähnlich gebildetes Podest die Fußbank der thronenden

²⁶⁸Schmidt 1979/80, S. 315.

²⁶⁹Zur Datierung des Fensters um 1330/40 vgl. Anm.237. Auch die Marienkrönung der Wandmalerei der westlichen Kapelle auf der Nordseite von St. Andreas in Köln, Abb. 74a wird von einem plastisch profilierten Sockel unterfangen. Im Unterschied zu den anderen Lösungen scheint dieser jedoch die vordere Bildebene in den Betrachtterraum zu überschreiten. Als Stifter der Wandmalerei sind der Stiftspropst Friedrich von Hammerstein († 1333) und sein Bruder überliefert. Der Kapellenanbau wird nach Beuckers 1998, S. 301 nach 1333 fertiggestellt und dann ausgemalt worden sein.

²⁷⁰Eine Anregung könnten die kassettenartigen Vertiefungen geliefert haben, die z.B. am Sockel in Duccios Krönungsfenster im Dom zu Siena vorkommen.

Muttergottes im Epiphaniiefenster im Chor von Königsfelden.²⁷¹ In die Frontseiten eingeschnittene Fenster und die Gliederung der Thronbank mit eingetieften Kassetten zeugen von einer komplexen Anwendung raumhaltiger Elemente. Das dreibahnige nördliche Chorscheitelfenster entstammt der ersten Phase, die mit der Weihe der beiden Choraltäre 1330 abgeschlossen worden war.²⁷² Es wird in jeder Bahn durch an Architekturrisse orientierte Tabernakel gegliedert, die horizontal durch eine sich über alle drei Kompartimente erstreckende Szene zu einer Arkade zusammengefaßt werden. Innerhalb des so ausgeschiedenen Bildfelds wird durch die pseudoperspektivische Sockelgestaltung ebenso wie auf dem Diptychon ein "Raumschub" ausgelöst.²⁷³ Und in beiden Fällen ist es allein dieses Element, das die gesamte Bildbreite ausspannt und so als Abstandhalter zwischen vorderer Bildebene und Figur funktioniert und einen Bildraum eröffnet. Die italienischen thronenden Madonnen sind dagegen mit ihrem Thron vom Bildrand abgelöst und befinden sich bereits in einem Raum, der meist durch weitere Figuren determiniert wird.²⁷⁴ Die Verwendung der Podeste als raumschaffende Elemente ist auch in Königsfelden erst um 1330 nachweisbar. In Köln treten sie in den Chorschranken und der Chorkapellenverglasung um 1330/40 auf. Eine frühere Datierung des Bocholter Diptychons ist damit so gut wie ausgeschlossen.

271Mauer, Emil, *Das Kloster Königsfelden*, Basel 1954, S. 75ff. Das Doppelkloster war eine Stiftung Königin Elisabeths und ihrer Söhne, der Herzöge Friedrich, Leopold, Heinrich, Otto und Albrecht von Österreich. Der Grundstein zur Kirche und den beiden Klöstern wurde 1311 gelegt. 1314 heiratete Elisabeth von Virneburg, die Nichte des Kölner Erzbischofs Heinrich von Virneburg den Herzog Heinrich von Österreich. Vgl. Schleicher 1994, S. 751 und Kisky 1915, Urkunden Nr. 848, 861. Die Hochzeit war politisch motiviert als Gegenleistung für die Unterstützung Heinrichs von Virneburg bei der Wahl Friedrichs von Österreich zum König gegen Ludwig von Bayern am 19. Oktober 1314. Zusammen mit ihrem Mann und ihren Schwagern stiftete sie weitere Scheiben der Chorverglasung, die in mehreren Abschnitten bis kurz nach 1340 ausgeführt wurden.

272Maurer 1954, S. 75.

273Neben der Sockelgestaltung wird mit weiteren raumschaffenden Elementen experimentiert, wie dem gehäuseartigen Sitz des Josef im Bildfeld unter der Madonna der Anbetung

274Dieselbe Funktion wie die Podeste des Berliner Diptychons erfüllen die lagernden Tiere und die Krippe, die vor der Maria auf dem Geburtsbild des Münchener Altärens bildparallel eingeschoben sind und die Hauptfigur in den Bildraum schieben. Durch die dichte Füllung der Bildfläche verliert sich der Effekt aber. Zudem ist die Staffelung von kleineren Nebenfiguren im Vordergrund und größeren Hauptfiguren mehr darüber als dahinter altertümlich. Doch ist auch diese Lösung von den Chorschrankenmalereien beeinflusst. Eine vergleichbare Staffelung weist das Bild mit dem "Tod des Tarquinius" auf der Silvesterschranke auf.

4.3.2 Marienstatter Tafeln

Zu einer früheren Ansetzung des Bocholter Diptychons wurde von Budde die sogenannten Marienstatter Tafeln herangezogen, die um 1324 entstanden sind und.²⁷⁵ Die im Rheinischen Landesmuseum Bonn verwahrten Tafeln sind zwei pergamentene Blätter einer Urkunde, die auf Holztafeln aufgezogen sind.²⁷⁶ Das Dokument nimmt Bezug auf die neue Kloster- und Kirchweihe durch den Kölner Erzbischof Heinrich von Virneburg am 27. Dezember 1324. Zu diesem Anlaß sind die Tafeln gestiftet und wahrscheinlich auch angefertigt worden. Über den Texten zur Geschichte des Zisterzienserklosters Marienstatt seit der Gründung 1243 ist auf der einen Seite die Thronende Muttergottes mit Kind dargestellt. Sie hält ein Kirchenmodell und wird anbetend begleitet von Erzbischof Heinrich von Virneburg, (gest. 1332) und Abt Wiegand, dem Stifter der Bilder, sowie einer kleineren männlichen Gestalt, wahrscheinlich ein weiterer Stifter, der jedoch nicht wie die anderen durch Tituli identifiziert wird. In einem zweiten Register zu ihren Füßen kniet eine Schar adorierender Mönche. Eingerahmt wird die Szenerie und der Text von einer Arkade, in deren Zwickel Weihrauchfaß schwingende Engel schweben. Auf der zweiten Seite ist der Gekreuzigte umgeben von den "arma Christi" in einem rechteckigen Bildfeld dargestellt. Beide Blätter werden rundum gerahmt von halbfigurigen Abtbildnissen, die bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts nachgetragen wurden. In den Ecken sind Medaillons eingefügt, die auf der Marienseite die vier Evangelistensymbole beherbergen und Propheten auf der Seite des Gekreuzigten. Da der Bildträger Pergament ist, sind sie der Miniaturmalerei zuzurechnen. Die Präsentation auf Holztafeln, ihr Format und schließlich auch der Bildaufbau lassen sie der Tafelmalerei nahestehen. Ihre stilistische Zugehörigkeit zur Kölner Malerei wird nicht bezweifelt. Doch die "archaisierende Haltung" der frontal ausgerichteten Gottesmutter und die eingeschränkten Ausdrucksmöglichkeiten der gereihten "arma Christi" erschweren eine stilistische Einordnung.²⁷⁷

68, 69

²⁷⁵Budde 1986, S. 28.

²⁷⁶Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. 234, 235. Die Maße der Tafeln betragen je 81 x 57,5 cm

²⁷⁷Vgl. Kat. Vor Lochner I, S. 70 und Budde 1986, S. 27.

Die thronende Muttergottes läßt zu einem Vergleich der räumlichen Organisation mit dem Marienkrönungsbild des Diptychons ein. Der Thron der Muttergottes wird von einem breiten Block gebildet, der in einer Pseudoperspektive nach hinten verkürzt dargestellt ist.²⁷⁸ Dem Thron ist auch hier eine Fußbank vorgestellt. Die Möglichkeiten dieser Anordnung zur Raumgewinnung weiß der Maler aber nicht zu nutzen. Denn auch der Thron selbst ist bis zur unteren Bildbegrenzung hinabgezogen, sodaß die Anordnung einer räumlichen Staffellung entgegenwirkt. Die frontal ausgerichtete Maria scheint in die vorderste Bildebene gedrückt. Ihr Gewand überlagert noch die Fußbank und nicht einmal die Sitzfläche nutzt sie in der Tiefe aus. In seinem Bemühen die Madonna möglichst prominent auf dem Konsekrationsbild darzustellen, hat der Maler keine Verwendung für raumschaffende Elemente. Doch gerade darin geht der Meister des Bocholter Diptychons über die Bildfindung der Marienstatter Tafel hinaus, was auf einen zeitlichen Abstand hindeutet.

68, 7

Die Figurenbildung bestätigt die Verwurzelung des Meisters der Bocholter Tafel in der Kölner Tradition. Bereits Budde stellte eine stilistische Verbindung zwischen dem Diptychon und den Marienstatter Tafeln fest. Er sieht in dem Diptychon eine Weiterentwicklung des Stils der "Dokumentarbilder".²⁷⁹ Wieder sind es Gewandmotive, die übereinstimmen. So entspricht der Bischof rechts neben der Thronenden dem Christus der Marienkrönung des Diptychons. Der Mantel ist vor der Brust mit einer Spange geschlossen, öffnet sich dann in breiten Umschlägen über den Armen. Über dem Schoß ist er locker übergeschlagen, ohne tatsächlich einen Halt zu finden, ebenso wie bei der Maria der Krönungsszene. Die Saumlinie ist durch das kontrastierende Futter betont. Sie bildet - ebenso wie bei der Madonna - eine hufeisenförmige Form aus, wie sie bereits bei dem krönenden Christus des Diptychons auffiel. Die Lichtmodulierung spielt bei den Marienstatter Tafeln kaum noch eine Rolle. Die betont lineare Anlage mag allerdings auch mit der Technik des

68, 7

²⁷⁸Die Front des Throns wird von einer hohen, schmalen Stabwerkarkade geschmückt. Seiten- und Rückenlehne bildet ein niedriges Arkadenband. Die Thronarchitektur steht damit den Sitzen von skulptierten Madonnen nahe, z.B. dem der Goldschmiedstatuette "Vierge de la Trésorerie" in der Basilika Saint-Materne in Walcourt. Sie folgt nicht dem gemalten marmornen Thron des Berliner Diptychons.

²⁷⁹Budde 1986, S. 28.

Buchmalers zusammenhängen. Das Gesicht der Madonna ist nur schwer mit den üblicherweise im Halbprofil gegebenen Köpfen der Tafelmalerei zu vergleichen. Die Engel lassen sich dagegen sehr gut mit den Köpfen des Diptychons in Verbindung bringen. Ihre flachen Gesichter sind mit der hohen Stirn und dem kleinen Kinn ebenso proportioniert. Die Zeichnung der Augen, der schmalen, langen Nase und des kleinen Mundes entsprechen sich weitgehend. Und auch bei den Gestalten der Tafeln fallen die großen, flachen Hände auf. Das Bocholter Diptychon zeigt sich in seiner Figurenfindung entwickelter als die Marienstatter Tafel und in der Raumsituation geklärt. Darin steht es den Malereien der Chorschranken näher. Der in der jüngeren Forschung festgestellte zeitliche Abstand zwischen den Dokumentarbildern und den Schrankenmalereien zwingen dazu, auch die Entstehungszeit des Bocholter Diptychons von der der Marienstatter Tafeln abzurücken.

4.3.3 Kamper Bibel, Gobelinus-Scheibe, Margarethenretabel

Der bereits von Stange gesehene enge Bezug des Münchener Altärchens und des Bocholter Diptychons zu den Malereien der Chorschranken konnte im Vergleich des Figurenstils und der Motive aber auch der räumlichen Versatzstücke und der Rahmengestaltung untermauert werden. Entgegen der Einordnung von Stange sprechen die Untersuchungen von Hauss herr und Schmidt aber für eine spätere Entstehung der monumentalen Malereien, sodaß auch für die Tafelmalereien ein Entstehungszeitraum gegen 1340 angenommen werden muß. Mit einer solch späten Datierung stellt sich um so dringender die Frage nach dem Verhältnis des Bocholter Diptychons und des Reliquienaltärchens zu den Miniaturen der Bibel aus Kamp, die von Stange ebenfalls in den Vorbildbereich der Tafelmalereien gestellt wurden und zu weiteren in das zweite Jahrzehnt datierbaren Werken.²⁸⁰

Bei dem Christus der Marienkrönung auf den Chorschranken fiel die Drapierung des Mantels auf, dessen Stoff in schmalen, gebogenen Faltensträngen eng um den Körper gewickelt ist und so die rundplastische Ausdehnung des Körpers erfahrbar macht. Sie begegnet einem wieder bei der zentralen Figur des Juden in der Disputationsszene der Silvesterschranke. Hier umschließt der von der einen zur

63, 7

²⁸⁰Stange 1930, S. 52ff.

anderen Schulter gezurrte Mantel auch den angewinkelten Arm, der dadurch eng an den Körper gepreßt wird. Dieses Motiv wird bei dem Johannes unter dem Kreuz des Bocholter Diptychons aufgegriffen. In der Kölner Malerei ist es allerdings nicht neu. Stange verglich den Juden der Chorschranke mit dem Moses in der Iniziale des Deuteronomium Blatt 145r der Kamper Bibel und entdeckte Übereinstimmungen in dem eingebundenen Arm wie in den Faltensystemen. Nicht zuletzt deshalb trat er für eine frühe Datierung der Schrankenmalerei um 1322 ein,²⁸¹ also in zeitlicher Nähe zu der 1312 geschriebenen Bibel.²⁸² Hausscherr relativiert diesen Zusammenhang, da nur Motive ähnlich seien, auf den Chorschranken aber die malerische Durchbildung der Figuren eine andere, ihre Bewegung in die Tiefe gelöst sei.²⁸³ Stange nahm die Bibel zum Ausgangspunkt einer Entwicklung, die parallel zu dem Stil des Valkenburgers die Kölner Malerei der ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts bis zu den Chorschrankenmalereien bestimmte und eben auch die Arbeiten in Bocholt und München umfasse. Im Gegensatz zu der volkstümlichen und behäbigen Art des Minoriten zeichneten sich der von der Kamper Bibel ausgehende Strang durch seine distinguierte, vornehme Art ab.²⁸⁴ Mit der Ansetzung der Chorschranken in die frühen 20er Jahre ließ sich auch das damit in Zusammenhang gestellte Münchener Altärchen und das Bocholter Diptychon noch zwanglos in eine auch zeitlich faßbare direkte Nachfolge der Kamper Bibel stellen. Die Datierung der Werke um 1320,

70

281Stange DMG, I, 1934, S. 16-21.

282Ms. Diez C Fol. 63, Bl. Nach dem ausführlichen Kolophon auf der letzten Seite wurde die Handschrift von dem Kamper Mönch Rutger von Berka 1312 geschrieben. Auf fol. 219v heißt es: "Quicumque legeritis in libro isto orate pro fratre Rutgero de Berke monacho Campensi qui scripsit eum anno domini millesimo trecentesimo duodecimo sub domino Arnolde de Sittert abbate eiusdem loci..." zit. n. Kat. Kamp 1998, S. 52. Über den Maler der historisierten Initialen und der Randverzierungen wird nichts ausgesagt. Ob die Malereien ebenfalls ein Werk des noch im 16. Jahrhundert als "egregius scriptor" gerühmten Mönchs Rutger sind, ist strittig. Er erwähnte diese Arbeiten nicht, im Gegensatz zu Johannes von Valkenburg und Loppa de Specolo, die beide in ihren Gradualien vermerkten, daß sie sie schrieben, mit Noten versahen und auch illuminierten. Möglicherweise wurde die Bibel im Kamper Scriptorium von einem anderen Mönch illuminiert. Möglich ist aber auch, daß sie zu diesem Zweck in eine andere Werkstatt gegeben wurde. Einen direkten Werkstattzusammenhang mit anderen Handschriften ist nicht nachzuweisen. Doch bestehen vor allem in der Gestaltung der Randleisten deutliche Parallelen zu der Handschriften Diöz. 173 worauf verschiedenlich hingewiesen wurde, vgl. Plotzek-Wederhake, Kat. Vor Lochner 1974, S. 129; Galley 1954, S. 125.

283Hausscherr, Kat. Vor Lochner, 1977, S. 48.

284Stange 1934, S. 20.

bzw. "nicht nach 1330"²⁸⁵ wurde in der Literatur weitgehend übernommen.²⁸⁶ Allein der Katalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlung berücksichtigt die Neudatierung der Chorschranken und schließt vor diesem Hintergrund auch für das Reliquienaltärchen der Sammlung eine Entstehung um 1340 nicht aus.²⁸⁷ Das Verhältnis zu den älteren datierten Kölner Werken bleibt dabei unberücksichtigt.

Neben der Kamper Bibel sind das zwei bemalte Steinretabel aus St. Kunibert und eine Scheibe im Hessischen Landesmuseum, die über einem knienden Stifterpaar eine Kreuzigung zeigt. Durch seine Wappen lassen sich die Stifter als das Ehepaar Sophia Overstolz und Gobelinus von der Schafportzen identifizieren.²⁸⁸ Urkundlich belegt ist die Stiftung des Paares von einem Fenster für die im 19. Jahrhundert abgerissene Agneskapelle des Hospitals am Neumarkt im Jahre 1313, bei der es sich höchst wahrscheinlich um diese Glasmalereien handelt.²⁸⁹ Die dreifigurige Kreuzigung entspricht im Typus der des Bocholter Diptychons, Christus hängt mit tief geneigtem Kopf und angewinkelten Beinen vor dem Kreuz.²⁹⁰ Zu beiden Seiten stehen - nur wenig von dem Gekreuzigten überragt - Maria und Johannes. Maria hat die Hände klagend gefaltet. Sie ist in den Mantel eingehüllt, der sich eng um die Arme zieht. Ein Schleier bedeckt ihren Kopf. Johannes hält ein Buch in der einen Hand, während er die andere trauernd an die Wange geführt, bzw. auf Christus weisend erhoben hat.²⁹¹ Auch um diesen Arm ist straff der Stoff gezogen. Und weitere Drapierungsmotive entsprechen sich. Die frontal ausgerichtete Johannesfigur wird jeweils von den leicht gegrätschten Füßen bogenförmig nach oben geführt,

71

285Stange, Verzeichnis, S. 18.

286Budde 1986, S. 28 setzt beide Arbeiten um 1330 an; der Katalog Vor Lochner, 1977, S. 69 und 73 nennt für das Münchener Werk die Zeit um 1320, für das Bocholter um 1330.

287Goldberg/Scheffler 1972, S. 116.

288Als Ehepaar sind sie seit 1281 in Quellen vermerkt. Von 1313 bis 1335 wird Sophia als Witwe genannt, vgl. Kat. Himmelslicht, S. 246.

289Das Paar oder die Witwe stifteten im selben Jahr zwei Fenster. Das eine war für St. Aposteln bestimmt, das andere für die Agneskapelle des Hospitals am Neumarkt. Die Maße der erhaltenen Scheibe schließen eine Anbringung in der Kirche aus, da sie zu keiner Fensteröffnung passen. Dagegen ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß die Scheibe für die Hospitalkapelle bestimmt war, vgl. Kat. Himmelslicht, S. 246.

290Parallelen zwischen dem Diptychon und der Gobelinus und Sophia-Scheibe bemerkte auch Täube 1999, S. 80, besonders in der Kopf- und Körperhaltung des Christus und in der Haltung der Maria.

291Der Wechsel des Buchs von der linken in die rechte Hand beim Johannes des Bocholter Diptychons hat innahlliche Gründe, vgl. Kapitel 4.2.3.1, S. 200.

wobei der Konturverlauf in den senkrechten Faltenlinien des Untergewands aufgenommen wird. Ein Faltengehänge des Mantels betont die Mittelachse. Die Marien sind in Seitenansicht gezeigt. Ihre Standfläche ist durch einen Ausfallschritt vergrößert. Der um sie geschlungene Mantel fällt an den Seiten bis zum Boden, ist in der Mitte aber gerafft, sodaß in dem dreieckigen Ausschnitt das auf dem Boden aufliegende, dunkel abgesetzte Untergewand sichtbar wird. Der straff um die Arme gelegte Mantel ist unter der dem Betrachter zugewandten Achsel befestigt. Sein Saum fällt, sich in Tütenfalten öffnend, herab. Vor dem Leib der Maria bildet sich eine tiefe Schüsselfalte. In allen Punkten übereinstimmend sind zwei weitere Kreuzigungsdarstellungen aufgebaut: die des Margarethenretabels aus St. Kunibert und die Kreuzigung auf der Außenseite des Achatius-Diptychons.

73
12

Die Entstehungszeit des Steinretabels läßt sich wie die Glasmalerei durch eine Stiftungsurkunde festlegen.²⁹² Der Margarethenaltar, sein Retabel dient heute als Sockel des Sakramentshäuschens, wurde 1321 von dem Kanonikus Johannes von Overstolz gestiftet.²⁹³ Das Wappen des Hauses Overstolz ziert die Aliette der Ritterfigur. Zusätzlich ist es über den Heiligen dargestellt.²⁹⁴ Der Altar wurde der Urkunde nach als Gegenstück zu dem älteren Quirinusaltar konzipiert. Beide waren an zwei Seiten eines Langhauspfeilers aufgestellt.²⁹⁵ Der Quirinusaltar, dessen Retabel heute unter einem Reliquienschrank eingemauert ist, wurde 1312 geweiht und war eine Stiftung des Hildeger von Stessen.²⁹⁶ Auch hier trägt der Ritter das Wappen des Hauses. Die Retabel haben dieselben Maße und die gleiche Aufteilung.²⁹⁷ In sieben spitzbogigen, genasten Arkaden mit Dreipässen in den Zwickeln sind gemalte Figuren eingestellt. Die Mitte ist dem Gekreuzigten vorbehalten. Maria und Johannes nehmen ihren Platz in den beiden Arkaden daneben ein. Auf Maria folgt in beiden Retabeln der hl. Kunibert in Bischofstracht und mit

72

292Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Köln Bd. I,4, 1916. S. 284; Clemen, Monumentalmalerei, 1930, S. 174; Stange DMG, 1934, S. 25f.

293St. Kunibert Urkunde, Stadtarchiv Köln, 183 vom 23. Feb. 1327, vgl. Kürten 1985, S. 44.

294Auch die Familie Overstolz tat sich als Stifter der Domchorverglasung hervor, das Dreikönigsfenster n II ist ihre Stiftung vgl. Rode CVMA S. 57-60.

295Im 19. Jahrhundert wurden sie aus dem Schutt geborgen.

296St. Kunibert Urkunde, Stadtarchiv Köln, 3/144 und 3/144 a vom 23. Feb. 1312, vgl. Kürten 1985, S. 246.

297Die Retabel sind 165,5 x 52,5 cm groß.

dem Kirchenmodell, das ihn als Stifter des Baus ausweist. Auf der gegenüberliegenden Seite ist diese Stelle den Altarpatronen Quirinus bzw. Margaretha vorbehalten. In den äußeren Arkaden finden die Altarstifter ihren Platz, je ein Kanoniker und ein Ritter. Die Malereien sind heute in einem sehr schlechten Zustand und offenbar mehrmals übermalt worden, was eine stilistische Begutachtung erschwert.

Soweit erkennbar, setzen sich die offenkundigen motivischen Übereinstimmungen mit dem Diptychon im Figurenstil nicht fort. Die Marienfigur des Margarethenretabels wird, wie die der Scheibe, bestimmt durch das wie von innen aufgeblähte Gewand, unter dem kein Körper faßbar wird. Von der ursprünglichen Modulation mit hell aufgesetzten Lichtbahnen, die bei der Maria vollkommen verloren ist, gibt die Johannesfigur noch einen schwachen Eindruck. Sie steht der Lichtmodulation der Figuren des Berliner Diptychons nahe. Mit dessen Johannesfigur läßt sich jene nicht nur in der Haltung verbinden. Auch die Art, wie die vor dem Unterkörper verlaufenden Schüsselfalten nicht um den Körper herum geführt sind, sondern in einer den äußeren Kontur nachzeichnenden Linie auslaufen, entspricht einander. Bei dem Johannes des Bocholter Diptychons ist zumindest das Bemühen erkennbar, die Falten um den Körper laufen zu lassen, was durch das Versetzen der Faltenbogen auf die Seite erreicht werden soll.²⁹⁸ Bei der Figur des Retabels ist aber das selbe Verhältnis von plastischen Faltenbahnen zu der Fläche verhafteten Figur erkennbar wie bei dem älteren Diptychon. Von der mit starken Hell-Dunkel arbeitenden Maltechnik unterscheidet sich die Scheibe durch eine betont lineare Anlage. Doch auch mit den reduzierten Mitteln des Glasmalers wird versucht, die Falten aufzubauchen und quasi Schwerkraft-unabhängig um den imaginären Körper schweben zu lassen. Auf dem Bocholter Diptychon erhält der dünne Stoff dagegen ein eigenes Gewicht. Er hängt am Körper. Eine Auffassung die bereits zu einer jüngeren Stilstufe überleitet und noch anschaulicher bei der Maria des Achatius-Diptychons ist.

73, 7

In der Darstellung des Gekreuzigten auf dem des Achatius-Diptychon sah

12
69

²⁹⁸Schlüssiger ist das Problem bei dem Achatius-Diptychon gelöst, wo nur eine Falte tatsächlich hinter dem Körper ausläuft.

Stange eine Nähe zu der zweiten Marienstatter Tafel.²⁹⁹ Der Körper hängt bei beiden sehr aufrecht vor dem Kreuzstamm, aufrechter noch als auf der Außenseite des Diptychons. Sein Kopf ist geneigt, die Beine angewinkelt. Das Lententuch ist zudem in gleicher Weise um den Körper gezogen, sodaß der kurze Zipfel nicht wie meist vor, sondern hinter dem Körper herabhängt. Falls das Diptychon tatsächlich für eine Nonne der um 1332 eingerichteten Klaus gefertigt wurde, ist es frühestens rund zehn Jahre nach den Dokumentationsbildern entstanden. Der zeitliche Abstand wird in der Figurenbildung der Maria faßbar. Mit ihrem vorgewölbten Leib und den eingesunkenen Schultern knüpft sie an die Klara auf der Außenseite des Bocholter Diptychons an. Trotz ihrer Zartgliedrigkeit ist sie deutlich der Schwerkraft ausgesetzt. Darin unterscheidet sie sich von den Figuren der Marientafeln WRM 4, 5, die Stange als Bezug anführte und die für ihn eine Datierung am Anfang des Jahrhunderts rechtfertigte.³⁰⁰ Der Abstand zu WRM 4,5 wird durch die Gestalten auf den Innenseiten des Achatius-Diptychons untermauert. Besonders der Kaiser Hadrian wird geprägt durch die extrem spitz ausgezogenen Gliedmaßen. Darin steht er den Figuren des Kreuzigungstriptychon im WRM wesentlich näher. Auch der Kopf der Maria mit dem flachen, durch die großen Augen und den auffallend kleinen Mund wie erschrocken wirkenden Gesicht verweist auf das Triptychon. Zehnder führte als Vergleichswerk die Triptychonfragmente WRM 831, 832 an.³⁰¹ Wie oben bereits dargelegt, müssen diese ebenfalls in Zusammenhang mit dem Kreuzigungstriptychon gesehen werden, was den zeitlichen Abstand zu der Gruppe um die Marientafeln WRM 4,5 bestätigt. Auch der wiederum von Stange angeführte Vergleich mit dem Kanonbild des Severin-Missales in Darmstadt ist besonders in der Anlage des Christuskörpers nachvollziehbar.³⁰² Das Missale, das im Katalog "Vor Lochner" auf um 1330 datiert wird, weist deutliche Anlehnungen an die Chorschrankenmalereien nicht nur im Figurenstil, sondern auch in der Rahmengestaltung auf.³⁰³ Mit der Turmbekrönung der Architektur und der unter dem

8

1, 2, 11

13

15

299Stange, DMG 1934, I, S.30, ihm folgt auch Zehnder 1990, S. 107.

300Stange, DMG, 1934, I, S. 23f.

301Zehnder 1990, S. 107.

302Missale, Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs 874. Stange, DMG, 1934, I, S. 23f.

303Kat. Vor Lochner, I, 1974, S. 134f. und Plotzek-Wederhake, Kat. Vor Lochner II, 1977, S. 68 betont die Übereinstimmungen mit den Chorschrankenmalereien.

Hauptbild angebrachten Arkadenreihe mit Heiligenfiguren setzt es die monumentalen Malereien voraus, die entgegen der Annahme der Katalogbeiträge erst gegen Ende der 1330er Jahre entstanden sind. Auch das kleine Diptychon macht mit dem schollenartigen Boden unter der Kreuzigung eine Anleihe an den Chorschrankenmalereien, wo diese Bodenformation erstmals verwendet wird. Eine Entstehung des Achatius-Diptychons vor 1330 scheint damit ausgeschlossen. Es fügt sich dagegen in den Stil der Zeit um 1340.

4.3.4 Zusammenfassung

Das Bocholter Diptychon und das Münchener Reliquienaltärchen und auch noch das Achatius-Diptychon verdanken Veränderungen im Figurenstil und der Bildräumlichkeit gegenüber der frühen Gruppe der Kenntnis der Chorschrankenmalereien. Bereits Stange u.a. bemerkte die enge Verbindung dieser Tafelmalereien zu dem monumentalen Zyklus im Kölner Dom. Mit der Neudatierung der Schrankenmalerei auf die Zeit gegen Ende der 1330er Jahre ergibt sich aber auch für die Gruppe der Tafeln eine spätere Ansetzung als gemeinhin angenommen. Ein Vergleich mit Kölner Werken aus den ersten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts verdeutlicht, soweit der Erhaltungszustand und die unterschiedlichen Techniken es zulassen, Unterschiede in der Auffassung von Gewand und Körper, die auf einen zeitlichen Abstand hinweisen. Überraschend ist dagegen die große motivische Übereinstimmung der Werke, die nicht nur die Grunddisposition der Figuren sondern die Übernahme ganzer Faltensysteme betrifft. Offenbar wurden innerhalb der Kölner Malerei entsprechende Vorlagen über einen langen Zeitraum benutzt.

4.4 Die Gruppe um das Kreuzigungstriptychon WRM 1

Das Kreuzigungstriptychon WRM 1 nimmt innerhalb der Kölner Tafelmalerei eine Sonderstellung ein, die es zu betonen gilt. In seiner Negation des Volumens und der radikalen Betonung der Linie entfernt es sich deutlich von den Werken der ersten Gruppe. Es knüpft im Figurenstil aber auch nicht an die Chorschrankenmalereien an wie die Arbeiten der zweiten Gruppe, weshalb es hier gesondert betrachtet wird. Nachklänge seines Stils sind in den Fragmenten WRM 831, 832 und der weiblichen

Heiligenreihe des WRM faßbar.

4.4.1 Der europäische Kontext des Kreuzigungstriptychons WRM 1

Das Kreuzigungsbild des Triptychons im WRM weist wie bereits die Kreuzigung des Berliner Diptychons Anlehnungen an italienische Tafelmalerei auf. Die Gesamtkomposition mit dem weit hoch geschobenen Christuskörper und den in zwei Blöcken angeordneten Figurengruppen unter dem Kreuz erinnern im Aufbau an das Triptychon der Duccio-Werkstatt in Boston.³⁰⁴ Gegenüber der älteren Kreuzigungsdarstellung in Berlin ist das Personal unter dem Kreuz erweitert, was einen Fortschritt auf dem Weg zur vielfigurigen Kreuzigung bedeutet.³⁰⁵ Neben Johannes steht der gute Hauptmann, dem sich zwei bärtige Juden zugesellen. Der überschaubar kleinen Zweiergruppe entspricht auf der Sienesischen Tafel eine schier unzählbare Volksmenge. Doch scheint das zaghafte Einfügen der nicht identifizierbaren Ungläubigen dem italienischen Vorbild verpflichtet zu sein. Ebenso sind die zahlreichen Engel, die trauernd und das Blut auffangend den Gekreuzigten der italienischen Tafel umschwirren, Auf der Kölner Tafel auf zwei reduziert, die in ihren Kelchen die kostbaren Tropfen aus den Handwunden auffangen. Sie verdeutlichen die dauernde Gültigkeit der Heilswirkung des Todes Christi, die jedem Gläubigen im Meßopfer erneut zuteil wird. Trotz ihrer geringen Größe erfüllen sie diese Aufgabe, da nur sie in die Zone des Gottessohnes einbrechen. Auch die das Blut sammelnden Engel entstammen wie die Pleurens des Berliner Diptychons der transalpinen Kunst, wo sie auf kaum einer Kreuzigung um 1300 fehlen. Die Mariengruppe nimmt ebenfalls Elemente der Sienesischen Malerei auf. Das Zurücksinken der Maria ist hier gänzlich durch ihre Ausrichtung auf Jesus motiviert. Die Ohnmacht wird nur noch durch das Stützen ihrer Begleiterinnen alludiert. Selbst die Kostüme der Frauen lassen die Verarbeitung italienischer Vorbilder erkennen. Die Schleier der Frauen sind erstmals in der Kölner Kunst bis in die Stirn gezogen.³⁰⁶

304National Art Gallery, Boston, Inv.Nr. 45.880, Garrison Nr. 350.

305Allgemein zur Entwicklung der Kreuzigungsdarstellung vgl. Roth, E., Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst, Berlin 1958; Binder-Hagelstange, Der mehrfigurige Kalvarienberg in der Rheinischen Malerei von 1300-1430, Diss. Berlin 1936/37.

306Das Motiv erscheint wieder auf der deutlicher italienischen Tafeln verpflichteten Wehrdener Kreuzigung aus der Sammlung von Hirsch, Gerhard Schmidt, Die Wehrdener Kreuzigung der

Auch die dünne, den Mantelsaum betonende Linie ziert ebenfalls die ducciesken Figuren und hat sich hier wohl aus der Chrysographie der frühen Gewänder entwickelt.³⁰⁷

Vor der Gruppe der Frauen kniet Longinus. Mit der Einbindung dieser Gestalt verbindet WRM 1 wiederum die Kreuzigung des sogenannten Queen Mary's Psalter,³⁰⁸ die in bekannter Weise unter dem Kreuz die Gruppe der Frauen auf der rechten, die der Männer auf der linken Seite anordnet. Maria fällt in Ohnmacht zur Seite und wird von den Frauen aufgefangen. Wie in Köln kniet Longinus vor ihr und weist auf seine von der Blindheit genesenen Augen. Auf der anderen Seite steht der Hauptmann neben dem Gekreuzigten, auf den er zeigt. Ihm zur Seite wird der trauernde Johannes flankiert von einem weiteren Soldaten. Vor dem Kreuz kauern zwei Knechte und würfeln um den Rock Jesu. Der genrehafte Charakter dieser Szene setzt sich in der Erzählfreude des ganzen Bildes fort. Auch die Heilung des blinden Longinus scheint als Bereicherung der Erzählung eingefügt.³⁰⁹ Die narrative Ausgestaltung der Kreuzigung zu einem vielfigurigen Kalvarienberg ist schon seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts vereinzelt anzutreffen. Auf den Wandmalereien der südlich von Köln gelegenen Unterkirche von Schwarzrheindorf sind die Personen bereits handelnd wiedergegeben. Doch erst im Laufe des 13. Jahrhunderts - von Italien ausgehend - wird das zuständige Andachtsbild der Kreuzigung zunehmend aufgegeben, zu Gunsten einer episch breiten Schilderung des Geschehens. Die Figuren sind nicht mehr als Typen mit symbolischer Bedeutung aufgefaßt, sie nehmen persönlich Anteil am Geschehen und regen den Betrachter zum Mitleiden an.³¹⁰ Die Erzählfreude, die sich bei Giotto's Fresko in der Arenakapelle in einer reichen Detailschilderung unterschiedlicher Episoden unter dem Kreuz äußert, ist auch auf der englischen Handschrift zu spüren. Demgegenüber bleibt die Erzählung auf der Kölner Tafel - mehr durch ihre zurückhaltende Interpretation als durch ihre Ikonographie - noch dem Momenthaften enthoben und

51

Sammlung von Hirsch und die Kölner Malerei, in: Vor Lochner II, 1977, S. 1127.

307Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien, 1928, S. 65 wertete die Saumlinien als Anlehnung an die Buchmalerei.

308London, British Museum, Ms.2 B VII, fol. 256 v.

309Fritzsche 1983, S. 16.

310Schiller 1968, S. 164 ff.

einer überzeitlichen Zuständlichkeit verhaftet. Longinus kniet auf beiden Bildern in ganz ähnlicher Haltung vor den Frauen. Im Queen Mary's Psalter hebt er sich in seinem hellen Mantel deutlich von der Gruppe ab. Als Handlungsträger der Legende von der Genesung seiner Blindheit durch die Blutstropfen Jesu ist die Figur unabhängig von der weiteren Erzählung eingefügt. Ebenso illustrieren die Würfelspieler eine eigenständige Episode, oder die Frauen, die sich um die ohnmächtige Maria kümmern. In Köln dient Longinus, wie jede andere Figur der Versinnbildlichung der Bildaussage: "Vere filius dei erat iste"! Die Inschrift auf dem Schriftband des Hauptmanns ist nicht erhalten, doch so wird sie gelautet haben. Longinus, dessen Gestalt sich formal in die Gruppe der Frauen einfügt, bezeugt metaphorisch die Gotteserkenntnis. Genauso wie Maria - eben noch nicht ihrer Sinne beraubt - Gottes Sohn erkennt und der Hauptmann, der das Schriftband schwingend auf Jesus weist. Mit seiner Haltung wiederholt er die Worte. Sein Kopf ist nach links gedreht, den Juden zu. Doch er schaut direkt aus dem Bild heraus den Betrachter an. Seine weit ausfahrende Geste verbindet die Figurenfindung wieder deutlich mit dem Sienesischen Triptychon. Auch die unter dem Kreuz kniende Stifterin läßt sich aus der italienischen Malerei herleiten. Cimabue fügt auf dem Fresko der Kreuzigung in Assisi Franziskus inständig betend unter dem Kreuz ein.

Immer wieder wurden die thematischen und motivischen Analogien des Kreuzigungsbildes in Köln zu dem in Hamburg herausgestellt. Daher sind hier auf einige grundlegende Unterschied hinzuweisen. Die größte ikonographische Änderung der Hamburger Kreuzigung gegenüber der von WRM 1 ist die Zusammenstellung des Personals unter dem Kreuz. Auf der Kölner Tafel im Hamburger Kunstmuseum treten zu den traditionellen Assistenzfiguren der Kreuzigung, Maria und Johannes, weitere Heilige, die in keinem historischen Bezug zum Geschehen stehen. Die personelle Erweiterung der Kreuzigung zielt nicht auf eine erzählende Ausgestaltung des Ereignisses, sondern transponiert es in eine himmlische Sphäre, wodurch der Hauptaspekt auf die Aussicht auf Heil und Erlösung gelegt wird. Eine Vorstufe der Versammlung boten die Kölner Steinretabel aus St. Kunibert. Bei ihnen blieben – wie später auch auf den Außenseiten des Klarenretabels – die Heiligen in

13, 21

72, 73
82

eigenen Nischen räumlich von dem Gekreuzigten separiert.³¹¹ Auf der Wandmalerei in der Seitenkapelle von St. Andreas in Köln sind sie immer noch parataktisch aufgereiht, aber erstmals in einem Bildraum vereint. Binder-Hagelstange deutete daher eine Erfindung der Anordnung in der gotischen Kölner Malerei an.³¹²

74. a

Neben der neuen Zusammensetzung der Assistenzfiguren werden andere Akzente gesetzt, die zur Dramatisierung des Geschehens beitragen. Auf WRM 1 erscheinen zwei verschwindend kleine Engel, die das Blut auffangen. In Hamburg ist es eine ganze Schar von Engeln, die den Gekreuzigten umflattern. Sie fangen das Blut auf, schwingen Weihrauchfässer und sie klagen. Johannes hat seinen angestammten Platz verlassen und ist auf Marias Seite gerückt. Die Protagonistenrolle der rechten Seite ist nun allein dem Hauptmann vorbehalten. Schließlich kniet wie auch auf WRM 1 am Kreuzfuß eine Klarissin. Erfaßt von der allgemeinen Erregung, umgreift sie den Kreuzstamm.

13, 21

Die Änderungen gegenüber WRM 1 sind nicht mit einer Weiterentwicklung der älteren Komposition zu erklären, sondern Resultat eines anderen Entwicklungsstrangs, der allerdings ebenfalls von Italien ausgeht. Die Voraussetzungen für die Hamburger Kreuzigung finden sich bereits bei Cimabues Kreuzigungsfresko in der Oberkirche von Assisi. Dramatisch ist die Kreuzigung dargestellt. Trotz des Figurenreichtums ist das identifizierbare Personal auf die Hauptfiguren Maria und Johannes, Maria Magdalena und den gute Hauptmann beschränkt. Der Rest ist anonyme Masse. Andere inhaltliche Elemente wie Longinus oder die Würfelspieler fehlen hier ebenso wie auf der Hamburger Tafel. Wichtige ikonographische Einzelemente sind dagegen bei Cimabue vorgegeben. Die bewegt flatternden Engel, Johannes der bei Maria steht und schließlich die Figur, die am Kreuzfuß kauert. Bei Cimabue ist es Franziskus, der seine Wange an das Kreuz legt.³¹³ In der Umarmung des Kreuzes ist Franziskus bereits auf dem Kruzifixus von St. Clara in Assisi gezeigt. Das aus der franziskanischen Mystik entstandene Motiv wurde mit dem Gedanken der Buße verbunden und auch auf Magdalena und dann

311Eine vergleichbare Anordnung liefert auch das Steinretabel aus der Michaelskapelle im Dom zu Mainz, wo eine Deesis die Kreuzigung ersetzt.

312Binder-Hagelstange, *Der mehrfigurige Kalvarienberg*, 1937, S. 28.

313Bei Giotto's Kreuzigung in der Arenakapelle in Padua nimmt Maria Magdalena seinen Platz ein. Duccio, Kreuzigung in Siena, stellt sie um 1308-11 das Kreuz umarmend dar.

den Stifter übertragen.³¹⁴

Zurückkehrend zu dem älteren Triptychon in Köln bleibt festzustellen, daß die Darstellungen der begleitenden Szenen konventionellen Typen folgen. Motivische Übereinstimmungen bestehen zwischen der Mutter-und-Kind-Gruppe der "Geburt Christi" mit dem Mariengeburtbild der Chorschranken. Die "Anbetung der Könige" ist dort ebenfalls ganz ähnlich aufgebaut.³¹⁵ Mit der Anordnung der in den drei Lebensaltern unterschiedenen Königen und der ihnen gegenüber thronenden Maria, die das stehende Kind umfaßt, wird derselbe Bildtypus verwendet wie schon auf dem Achsfenster des Kölner Domchors. Er ist auch in Elfenbeintäfelchen weit verbreitet.³¹⁶ Für die plastischen Zinnen, die die Arkade auf der Außenseite bekrönen, wird man die Rahmung der Chorschrankenmalereien mit ihren Zinnenkränzen voraussetzen müssen. Ein stilistischer Zusammenhang zu den Chorschranken besteht – wie auch Zehnder feststellte - aber nicht.³¹⁷

13

4.4.2 Die Buchmalerei aus dem Klarissenkloster

Die "Linienstruktur, Farbsetzung und Gestik, von der die Handlung einzig lebt" führte Zehnder auf einen Einfluß der Kölner Buchmalerei um Johannes von Valkenburg und dem Graduale der Diözesanbibliothek zurück.³¹⁸ Er folgt darin Stange, der ebenfalls im Linienstil und der Farbigkeit einen engen Bezug zur Buchmalerei erkannte.³¹⁹ Wegen dieser noch vorhandenen Anlehnungen an die

314Schiller 1968, S. 166; Roth, Der volkreiche Kalvarienberg, 1958, S.45.

315Ein ikonographisches Detail der "Anbetung" des Triptychons verweist wieder auf Italien. Der mittlere König der Anbetung hält ein Füllhorn in seinem Arm. Innerhalb der Kölner Anbetungs-Szenen ist dieses Geschenk einmalig, in italienischen Darstellung taucht es dagegen öfter auf, so auf einer Tafel des Luca de Tommè in der Sammlung Thyssen-Bornemisza Nr. 1978.46 und einer Sienesischen Tafel von Bertoldo da Fredi, New York, Robert Lehmann Collection, Metropolitan Museum.

316So z.B. auf einem Pariser Elfenbeindiptychon aus der Zeit um 1300, in Victoria und Albert Museum, London, Nr. 6824, Abb. Kat Philippe le Bel, 1998, S. 156, auf den Kölnischen Diptychon des Detroit Institute of Art, Nr. 24.69, des Art Institute of Chicago Nr. 1937.827 und der Sammlung Neil F. Phillips, New York, Abb. Randall, Golden Age of Ivory, 1993, Kat. Nr. 89, 43, 96, aber auch auf englischen und französischen Elfenbeindiptychen, vgl. ebd. Kat. Nr. 54 und Kat. Nr. 77.

317Zehnder 1990, S. 97.

318Gradual, Köln, Erzischöfliche Diözesanbibliothek Nr. 173. Zehnder 1990, S. 97.

319Stange, DMG, 1934, I, S. S28. f., 33f., 118.

Miniaturmalerei sprachen sie sich für eine Datierung um 1330 aus. Gestützt wurde diese Einordnung von der Vermutung, bei der dargestellten Stifterin handele es sich um Petronella von Scherve, ab 1327 Äbtissin des Klarenklosters unter deren Leitung der Konvent seinen Aufschwung nahm.³²⁰ Diese Identifizierung ist aber durch nichts zu begründen. Auch Linfert und Liebreich setzten das Triptychon um 1330 an. Liebreich lehnt allerdings eine Herleitung aus dem ausgedehnten Figurenstil des Valkenburgers ab. Statt dessen verweist sie auf die Fresken in St. Cäcilie, deren schlechter Erhaltungszustand jedoch kaum eine Beurteilung zuläßt, und das Soester Nequambuch.³²¹ In dem Kreuzigungstryptichon sehen sie den Beginn der Kölner Tafelmalerei, die sich von dem linearen zu einem eher malerischen Stil entwickelt hätte. Vitzthum sah in dem Werk die Arbeit eines Buchmalers. Er stellte es in den Umkreis des Missales aus dem Kölner Klarissenkonvent in Brüssel und datierte es um 1350.³²² Ruppen sah besonders in der Pfingstszene Bezüge zu dem Fragment der Bieler Altartafel aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.³²³

Die Nähe zur Buchmalerei entsteht durch die Betonung der Linie. Doch während die Falten bei WRM 1 höchst artifiziell in ein spitzwinkliges Faltengebinde aufgelöst scheinen, dienen die graphischen Elemente bei den Miniaturen des Johannes von Valkenburg dazu, die runden und gebauschten Faltenzüge zu unterstützen. Die Linie ist dort in starkem Maße an die Technik gebunden und weniger als stilistisches Ausdrucksmittel zu werten. Die Miniaturen des Graduales in der Diözesanbibliothek stehen dem Triptychon dagegen näher. Der Eindruck entsteht durch die gleichermaßen schlanken, überlängten Körper. In den Miniaturen tragen sie kleine Köpfe. Der mit senkrechten Linien eingezeichnete Faltenverlauf unterstreicht die Schlankheit der Figuren wie bei der "Heimsuchung" in der Iniziale auf fol. XCIXr. Der Stoff behält jedoch immer etwas luftig schwebendes. Von den harten, geradezu splittigen Knickungen bei den Gewändern auf dem Triptychon findet sich nichts in den Miniaturen. Da wo sich Schüsselfalten ausbilden, wie bei

31

32

320Erstmals identifizierte Firmenich-Richartz, Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel, in *Zeitschrift für christliche Kunst*, 8, 1895, Sp. 132f.

321Liebreich 1928, S. 129; Linfert 1941, S. 29ff.

322Vitzthum 1907, S. S. 213f.; Missale, Brüssel, Bibliotheque Royale Albert 1., Ms. 212 und 209.

323Bieler Altartafel-Fragment, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum Inv. Nr. 7192. Ruppen, W., Die Bieler Altartafel-Fragmente im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, In: *Unsere Kunstdenkmäler*, XXVI, 1975, 3, S.240f.

dem Jesus des "noli me tangere" fol. CVIv besteht das Interesse sie in ihren plastischen Rundungen mit der ausgedünnten Figur kontrastieren zu lassen. Die Stoffmassen bleiben dabei in ihren Fältelungen überschaubar. Die Handschrift, die aufgrund ihrer Miniaturen zu Festen des hl. Dominikus und zur Auffindung des Wahren Kreuzes wohl aus dem Kölner Dominikaner Kloster stammt, wird wegen charakteristischer Merkmale im Aufbau der Initialen und der Randleisten, die sie noch mit den Arbeiten des Johannes von Valkenburg verbinden um 1320-30, bzw. 1320-30 datiert.³²⁴ Den Figurenstil leitet Plotzek-Wederhake von flämischen Miniaturen um 1300 her.³²⁵ Der Bezug des Miniaturenstils zu dem des Kreuzigungstriptychon besteht hauptsächlich in der Wirkung der schlanken Gestalten. In der charakteristischen Art eine enorme Stofffülle eng an die Körper zu legen und in ein gratiges Faltenespinnst aufzulösen, stehen dem Triptychon die von Vitzthum herangezogenen Miniaturen des Missales in Brüssel näher.³²⁶ Anschaulich nachvollziehbar sind die Parallelen bei der Maria der ganzseitigen Kreuzigungsminiatur fol. 195v im Vergleich mit der hl. Katharina auf der Außenseite des Triptychons.³²⁷ Auch die gezierte Bewegung der stark abgewinkelten Hand der Verkündigungsmaria finden sich in dem Missale wieder, etwa bei dem Jesus der Initialminiatur mit dem "Fischzug Petri" fol. 237r.³²⁸ Das im Kölner Klarenkloster gefertigte Missale wird wegen seiner großen Nähe zu einem im selben Skriptorium entstandenen und auf 1350 datierten Antiphonar in Stockholm ebenfalls um 1350 angesetzt.³²⁹ Eine Beeinflussung der Miniaturisten durch das in ihrem Kloster bewahrte Kreuzigungstriptychon ist durchaus möglich. An das Brüsseler Missale sind die beiden ebenfalls dem Skriptorium der Klarissen zugeschriebenen Miniaturen im Missale des Konrad von Rennenberg anzuschließen, das vor dessen Todesjahr 1357 entstanden sein muß, da er es noch zu Lebzeiten dem Dom vermachte.³³⁰

324Plotzek-Wederhake, Giesela, Kat. Vor Lochner 1974, S. 129; Müller, Markus, Kat. Himmelslicht 1998, S. 433ff.

325Plotzek-Wederhake, Kat. Vor Lochner II, 1977, S. 66f.

326Brüssel, Bibliotheque Royale Albert 1., Ms. 212.

327Abbildung bei Benecke, 1995, S. 302.

328Abbildung bei Benecke, 1995, S. 305.

329Benecke 1995, S. 31f. Antiphonar, Königliche Bibliothek Stockholm, A 172, auf fol. 106r wird die Klarissin Loppa de Specolo als Malerin der Miniaturen und Schreiberin von Text und Noten genannt sowie der Abschluß der Arbeiten im Jahre 1350.

330Ein Eintrag auf fol. 1r berichtet von dem Geschenk, der Text des Eintrags bei Benecke 1995,

Stange stellte die Miniaturen des Rennenberg-Codex in die Nachfolge des Kreuzigungstriptychons.³³¹ Bei einer gleichbleibenden Proportionierung und einer ähnlichen Faltenorganisation, haben die Stoffe wieder deutlich an Volumen gewonnen und verleihen den Figuren eine neue Standfestigkeit.

Der Stil des Kreuzigungstriptychons steht den Buchmalereien aus dem Klarenkloster aus der Zeit um 1350 besonders nahe. Möglicherweise orientierten sich die Schwestern für die von ihnen ausgeführten Miniaturen an dem Tafelgemälde in ihrem Besitz. Für das Triptychon bedeutete das eine Entstehung in den späten 1340er Jahren.

4.4.3 Die Kölner Holzskulptur vor 1350

Die zeitliche Einordnung des Kreuzigungstriptychons in die 1340er Jahre wird auch im Vergleich mit zeitgenössischer Skulptur bestätigt. Bereits im Katalog des Schnütgen-Museums von 1921 wurde in Zusammenhang mit den dort befindlichen Statuetten weiblicher Heiliger aus Filsen bei Boppard auf das Kreuzigungstriptychon verwiesen.³³² Die wohl mittelrheinischen Figuren erinnern in ihren schlanken Proportionen an die Figuren des Triptychons. Sie sind in reichhaltigen, dabei sehr dünnen Stoff gehüllt, der wie bei der Maria der Verkündigung auf der Außenseite der Tafel in parallelen Faltenlinien vor dem Körper herabfällt, ihn aber auch seitlich begleitet und stabilisiert. Erst im unteren Drittel belebt der in kaligraphische Schwünge gelegte Saum das Gewand. Wird der Stoff vor den Körper gezogen wie bei der Skulptur A 57, bildet sich eine Folge spitzer Schüsselfalten, die hart und gratig eingeschnitten sind und geradezu wie die plastische Umsetzung der Gewandfalten der Triptychonfiguren wirken. Wie bei diesen liegen die Gewänder in langen Schlepp- und Staufalten auf dem Boden auf. Die Skulpturen sind allerdings mit ihren auffallend kurzen Oberkörpern anders proportioniert als die ausgeglicheneren gemalten Figuren. Zudem schwingen ihre Körper deutlich seitlich

76

S. 171.

³³¹Stange 1930, S. 61f.

³³²Führer des Schnütgen-Museums von 1921, Kat. Nr. 35, Boparder Jungfrau, zit. n. Liebreich 1928, S. 130. Zu den ca. 35,5 cm hohen Heiligenfiguren Inv. Nr. A 55- A 57 siehe Bergmann, Holzskulptur, 1989, S. 271ff.

und nach vorne aus, wogegen der Körperschwung auf der Tafel sehr zurückgenommen ist. Die nicht datierten Heiligenfiguren des Schnütgen-Museums stehen einer Gruppe kölnischer Skulpturen aus der Zeit um 1340-50 nahe. Zu dieser Gruppe zählen die Figuren der Retabel in Marienstatt und Oberwesel und die wahrscheinlich aus einem ähnlichen Zusammenhang stammenden Apostelfiguren aus St. Aposteln. Wegen der großen motivischen und stilistischen Übereinstimmungen einiger Figuren des Marienstatter Retabels mit einem Teil der Skulpturen aus St. Aposteln schlug Bergmann eine Fertigung in derselben Werkstatt vor.³³³ Die Apostelzyklen als Ganze wie auch in Einzelmotiven orientieren sich noch an den Chorpfeileraposteln des Kölner Doms.³³⁴ Sie sind jedoch schlanker, schmaler und weniger dynamisch. Der Körperschwung ist zurückgenommen. Er bestimmt nur einzelne Figuren der Gruppe. In der gemäßigten Körperkurve aber auch in dem Verhältnis des nicht ganz so kurzen Oberkörpers zu den langen Beinen entsprechen sie stärker noch als die Bopparder Jungfrauen den Figuren des Kreuzigungstriptychons. Mit den eng am Körper anliegenden Untergewändern und der Faltenführung der Obergewänder bis zu den am Boden aufliegenden Säumen stehen sie den Malereien ebenso nahe. Wilhelmy wertete die Merkmale der Figuren des Marienstatter Retabels mit dem gemäßigten Körperschwung bei gelängten Gliedern und schmalbrüstigem Oberkörper als charakteristisch für die späten 40er und 50er Jahre. Sie leiteten über zur "säulenhaft starren Schematisierung der Figuren der 60er Jahre, wie sie in der Stilstufe der Apostel des Klarenaltars vertreten ist."³³⁵ Er folgt damit der von Bergmann vorgeschlagenen Chronologie der Kölner Skulptur, die von der heute überholten Datierung des Klarenretabels durch eine dendrochronologische Untersuchung auf 1360 ausging.³³⁶ Bei der inzwischen weitgehend abgesicherten Datierung des Klarenretabels auf um 1350 sollte bei der von Bergmann beschriebenen stilistischen Entwicklung die Skulptur des Marienstatter Retabels und der Apostel aus St. Aposteln entsprechend um 1340 angenommen werden. Dieser

79

77

35-39

333Bergmann, Holzskulptur, 1989, S. 51 stellt den hl. Petrus jeder Gruppe überzeugend einander gegenüber.

334Zu den Aposteln aus St. Aposteln vgl. Kat. Rhein und Maas, I, 1972, S. 362, Bergmann, Holzskulptur, 1989, S. 51ff.; zu den Aposteln des Marienstatter Retabels Wilhelmy, Kat. Hochgotischer Dialog, 1993, S. 28ff.

335Wilhelmy, Kat. Hochgotischer Dialog, 1993, S. 29.

336Bergmann, Holzskulptur, 1989, S. 53.

Datierungsvorschlag wurde schon von Hamann und Karpa in Bezug auf die Ursula-Büsten des Retabels erarbeitet, und von Palm mit der Untersuchung des Maßwerks bestätigt.³³⁷ Eine beinahe wörtliche Übereinstimmung besteht zwischen dem Maßwerk der Arkadenöffnungen des zweiten Geschosses mit dem der Glasgemälde der ehemaligen Sammlung Oppenheim aus dem Kapellenerker des Hauses Glockengasse 3 in Köln, das aufgrund der dargestellten Wappen des Erzbischofs Walram von Jülich um 1340 datiert wird.³³⁸

4.4.4 Zusammenfassung

Für das Kreuzigungstriptychon WRM 1 ergibt sich durch die stilistischen Parallelen zu der Skulpturengruppe der Zeit eine Datierung in die 1340er Jahre. Diese zeitliche Einordnung berücksichtigt die Kenntnis der Chorschrankenmalereien, an deren Stil sich der Maler des Triptychons zwar nicht orientiert, auf deren Motivschatz er aber an einigen Stellen zurückgreift. Gleichzeitig drückt dies Ansetzung den nicht allzu großen Abstand zu den zuvor besprochenen Tafeln um das Bocholter Diptychon aus. Sie wird durch das Verhältnis des Kreuzigungstriptychons zu den Handschriften aus dem Klarenkloster, die um 1350 in der Nachfolge der Tafelmalerei entstanden sein werden, bestätigt.

4.5 Das Klarenretabel

Das monumentale Wandelretabel aus dem Klarenkloster wurde um 1810 von den Brüdern Boisserée aus der im Zuge der Säkularisierung zerstörten Klosterkirche in den Kölner Dom überführt und zunächst in der Johanniskapelle aufgestellt. 1908 wurde es an Stelle des barocken Hochaltars hinter der Mensa in den Hochchor gestellt. Der neuen Bedeutung gemäß wurde es in seiner kunsthistorischen Stellung

80, 81, 82

³³⁷Hamann, Richard, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, Bd. 2, 1929, S. 227, 272ff., 277f.; Karpa, Oskar, Kölnische Reliquienbüsten der gotischen Zeit aus dem Ursulakreis, in: Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz 27, 1934, S. 1-98, S. 60-66; Palm, Rainer, Einzelheiten am Marienstatter Retabel, 750 Jahre Marienstatt. Festschrift zur Kirchweihe 1977, S. 35-61.

³³⁸Palm, Einzelheiten am Marienstatter Retabel, 1977, S. 43f. Die Figuren der Glasmalereien sind gedrungenere und schwerfälliger als die des Triptychons. Vergleichbar ist aber die große Stofffülle, die durch graphische Faltenzüge organisiert wird. Dabei besteht bei den Scheiben ein Interesse Volumen auszubilden, womit sie stärker in der Tradition der Chorschrankenmalerei stehen.

von Firmenich-Richartz in einem Aufsatz gewürdigt. Bei der Restaurierung des Retabels durch den Restaurator Fridt wurde eine zweite Malschicht freigelegt. Fridt taxierte die Übermalung als Werk des frühen 19. Jahrhunderts und empfahl ihre vollständige Entfernung. Eine Kommission unter Leitung von Alexander Schnütgen mit der Beteiligung der Kunsthistoriker Clemen und Firmenich-Richartz schloß sich dem auf naturwissenschaftliche Beobachtungen beruhenden Urteil des Restaurators, wenn auch widerstrebend, an. Auf den Außenflügeln wurde die Übermalung fast vollständig entfernt, bei den inneren Flügeln nur in einigen Wimpergen. Da der Verlust auch der unteren Malschicht drohte, stellte man die Arbeiten ein. Mit der Entdeckung der vermeintlichen Fälschung entbrannte eine hitzige Diskussion um die Echtheit beinahe aller Kölner Tafeln. Dem Klarenretabel haftete das "Odium des Zweifelhafte" an, von dem es endgültig erst durch eine umfassende technologische Untersuchung und Restaurierung in den 1970er Jahren befreit wurde. Die Malereien des Retabels weckten in der Zwischenzeit nur wenig Interesse. Innerhalb von Untersuchungen zur Entstehung des Flügelretabels galt es als das älteste Beispiel eines Wandelretabels mit Doppelflügeln.³³⁹ In den 1970er Jahren befaßte sich Hilger eingehend mit dem Werk auch in stilistischer Hinsicht. Eine umfangreiche Einzeluntersuchung unter Berücksichtigung der Ikonographie legte Kern mit ihrer Dissertation von 1980 vor.³⁴⁰ 1990 beschäftigte sich Petra Zimmer im Rahmen ihrer Dissertation zur "Funktion und Ausstattung des Altars auf der Nonnenempore" auch mit dem Klarenretabel.³⁴¹ Bellot widmete sich ausführlich dem Werk im Rahmen der Aufarbeitung der "Kölner Kirchen und ihre mittelalterliche Ausstattung" 1995.³⁴² Aspekte der Einflußnahme der Stifterinnen untersuchte Schumacher-Wolfgarten in einem Aufsatz von 1995.³⁴³

339Keller (1965) 1984, Ehrismann 1982, u.a.

340Kirn, The St. Clara Altarpiece: A Re-Evaluation of a Fourteenth Century Double Transformation Altar from Cologne. Diss. Florida State University 1980.

341Zimmer, Petra, Die Funktion und Ausstattung des Altars auf der Nonnenempore. Beispiele zum Bildgebrauch in Frauenklöstern aus dem 13. bis 16. Jahrhundert. Diss. Köln 1990.

342Bellot, Klarissenkloster St. Klara, in: Colonia Romanica, 1995, S. 206-240.

343Schumacher-Wolfgarten, Von Frauen für Frauen. Spurensuche am Kölner Klaren-Altar, in: Festschrift für Beat Brenk zum 60. Geburtstag, 1995, S. 264-279.

4.5.1 Beschreibung

Das Retabel ist ein Schreinaltar mit doppeltem Flügelpaar. Die äußeren Flügel sind aus auf Holzrahmen aufgezogener Leinwand gefertigt. Die inneren Flügel und der Korpus bestehen aus Holz. Das Retabel präsentiert sich mit geöffneten Flügeln als Schnitzaltar mit eingestellter Skulptur. Eine einfache rechteckige Rahmung umfaßt die Grundstruktur des Aufbaus mit zwei achsial übereinander angeordneten Arkadenreihen. Die untere Arkade umschließt ein Sockelgeschoß, indem hinter Maßwerkvergitterungen Reliquien verwahrt wurden. Darüber sind Büsten der ursulischen Jungfrauen eingestellt. Die tiefen Nischen der unteren Arkadenzone sind blau gefaßt und mit Sternen als Himmel geschmückt. Die obere Arkadenzone ist dagegen nur flach eingetieft und mit einem Goldgrund hinterlegt. Sie beherbergt die Skulpturen der zwölf Apostel. Die Zwölfzahl gibt das Grundmaß des Retables vor. Die zweigeschossige Arkade, die sich über den Korpus und die Flügel in gleicher Weise fortsetzt, wird in der Mitte durch einen risalitartig vorgezogenen Schrein unterbrochen. Der Schrein nimmt die architektonische Gestaltung der Arkadenreihen auf. Sein unteres Register beherbergt ein Tabernakel, das von einer Tür mit der Darstellung der Martinsmesse geschlossen wird. Die obere, tiefe Nische bleibt dagegen offen. Heute ist hier ein segnender Christus aus dem 19. Jahrhundert eingestellt, der möglicherweise einen mittelalterlichen ersetzt.³⁴⁴ Denn öffnet man auch die Tabernakeltür, erscheint Christus im Sakrament real gegenwärtig und darüber im Bild des Erlösers, umgeben von der Apostelschar. Die ursulischen Jungfrauen und die anderen in ihren Reliquien anwesenden Heiligen vervollständigen die himmlische Versammlung.

80

Werden die inneren Flügel geschlossen, wird in breiter Abfolge ein christologisches Programm dargelegt. Die Grundstruktur der Wimpergarkaden in zwei Registern wird beibehalten. Auch der Mittelrisalit bleibt weiterhin sichtbar. Die Arkadenarchitektur ist bei den inneren Feldern plastisch ausgearbeitet, bei den

81

³⁴⁴Im Unterschied zu den auf der Rückseite abgeflachten Apostelfiguren, die mit der Bodenplatte verdübelt waren, war die hier eingestellte Figur eine freistehende vollrunde Plastik, vgl. Schulze-Senger, Rest.Bericht. Es ist daher möglich, daß sie bei Bedarf, d.h. bei Präsentation der Feiertagsöffnung durch eine Kreuzigung ersetzt wurde. Ein Beispiel für die Mobilität der zeitgenössischen Altarskulptur liefert der Oberweseler Altar, bei dem ein Holzkruzifix die gemalte Versammlung der Heiligen mit Maria und Johannes auf den Außenflügeln ergänzt und bei der Öffnung des Retabels abgenommen werden mußte.

äußeren allerdings wie die gesamte übrige Ausgestaltung gemalt, da sich diese auf den Innenseiten der Leinwandflügel befinden. Die Arkaden scheiden nun Bildfelder aus, in denen 24 Szenen aus dem Leben Jesu erzählt werden. Das untere Register ist der Kindheit gewidmet, das obere der Passion. Die Szenenfolge beginnt unten links mit der "Verkündigung an Maria", der "Heimsuchung" und dem "Weg nach Bethlehem" dann folgt die "Anbetung des Kindes", die "Verkündigung an die Hirten" und das "Bad des Kindes". An den Tabernakel schließt sich rechts die "Anbetung der Könige", die "Darbringung im Tempel" und die "Flucht nach Ägypten" an. Die letzten drei Szenen sind der "Kindermord", die "Rückkehr aus Ägypten" und der "zwölfjährige Jesus im Tempel". Die oberen Szenen der Passion reichen von dem "Gebet in Gethsemane" bis zur "Kreuztragung" auf der linken Seite.³⁴⁵ Rechts neben dem Mittelschrein schließt sich die "Kreuzabnahme" an. Die Kreuzigung selbst findet also keine Umsetzung. Möglicherweise wurde ein plastisches Kruzifix in den Schrein eingestellt, das den Salvator ersetzte. Die Szenenfolge setzt sich über die "Grablege", "Auferstehung", "Christus in der Vorhölle" und "Noli me tangere" bis zur "Himmelfahrt" fort. Das Wirken Christi auf Erden ist ausgeklammert. Das Programm ist konzentriert auf die Menschwerdung und Passion Christi. In der Gesamtwirkung wird die Ansicht von dem strahlenden Farbklang von Gold und Rot bestimmt. Vor den goldenen Gründen und der goldgefaßten Architektur leuchtet das in den Bildern auffallend oft verwendete Rot, das sich ursprünglich in dem Mauerwerk der Zwickelfüllung und dem umfassenden Rahmen wiederholte.

In vollkommen geschlossenem Zustand präsentiert sich die Alltagsseite wiederum in der alle Ansichten vereinheitlichenden Arkadenstruktur, in die nun zwölf stehende Heilige eingefügt sind. Das untere Register ist den weiblichen Heiligen vorbehalten, das obere den männlichen.³⁴⁶ Auf der linken Seite finden franziskanische Heilige ihren Platz, auf der rechten Märtyrer. Mindestens von

82

³⁴⁵Die übrigen Szenen sind der "Judaskuß", "Christus vor Pilatus", "Christus an der Geißelsäule", und "Verspottung".

³⁴⁶Auf der linken Seite flankieren den Tabernakel Clara und Franziskus; Elisbath von Tübingen und Ludwig von Toulouse, außen Maria Magdalena und Antonius. Bis auf Maria Magdalena, die bei den Klarissen beonders verehrt wurde, sind alle franziskanische Heilige. Die Heiligen der rechten Seite sind Katharina und Johannes d. Täufer; Agnes und Nikolaus von Myrna; Barbara und Laurentius.

zweien, Nikolaus und Katharina, besaß das Kloster Reliquien.³⁴⁷ Die Farbigkeit ist auf der Alltagsseite zurückgenommen. Dunkel grün ist der äußere Rahmen und das gemalte Mauerwerk in den Bogenzwickeln. Die Arkatur ist golden abgesetzt. Die Heiligen stehen vor rotem, gemusterten Grund. Ihre Gewänder sind in dunklen, dumpfen Farben gehalten. Braun dominiert. Wie wichtig dem Künstler das einheitliche Bild der Versammlung war, wird bei Ludwig von Toulouse deutlich. Sein strahlendes Attribut die goldenen französischen Lilien auf blauem Grund, die auf zeitgenössischen italienischen Darstellungen seinen Bischofsmantel schmücken wie bei Simone Martini oder als Lilienteppich den Hintergrund füllen wie in einer Wandmalerei in Assisi, sind hier auf ein Wappen reduziert, das seinen Platz zudem in dem Vierpaßfries hat, der beide Register scheidet. So wird die Einheitlichkeit der Arkadenfolge nicht gestört. Der heute auch bei gänzlich geschlossenen Flügeln sichtbare Mittelschrein wurde ursprünglich durch einen zusätzlichen schmalen Flügel geschlossen, auf dem sich die Arkatur fortsetzte. Auf dem unteren Bildfeld war eine Kreuzigung dargestellt auf dem oberen ein Schmerzensmann.³⁴⁸

83, 23

Die drei Ansichten des Retabels sind in ihrem Realitätscharakter und der Bildwirkung deutlich gestaffelt. Von der realen Präsenz der Reliquien und der skulptierten Verbildlichung des himmlischen Hofstaats über die gemalten, goldhinterlegten Szenen des Jesus-Lebens bis zu den farblich zurückgenommenen Heiligenreihen der Außenseite. Inhaltlich zusammengebunden werden die drei in ihrer Gliederung auch formal angeglichenen Ansichten durch den Mittelschrein mit dem Sakrament. Der in der Hostie anwesende Christus bildet in jedem Kontext das Zentrum. Die frei eingestellte Skulptur darüber wurde möglicherweise den Ansichtsseiten entsprechend ausgetauscht, d.h. der Salvator der Hochfeiertagsöffnung gegen einen Kruzifix bei der Szenenfolge ersetzt. Möglicherweise wurde in die Nische auch eine thronende Muttergottes mit Kind eingestellt. Eine entsprechende Figur im Schnütgen-Museum, die aufgrund einer am Sockel dargestellten adriernden Nonne höchst wahrscheinlich aus dem Klarenkloster stammt und stilistisch den Ursulabüsten verwandt ist, würde in ihren Maßen in die Nische

³⁴⁷Zimmer 1990, S. 198.

³⁴⁸Der obere Teil ist verschollen. Die mehrmals übermalte Kreuzigung befindet sich im Rheinischen Amt für Denkmalpflege, Brauweiler.

passen.³⁴⁹

4.5.2 Historischer Bestand des Retabels

1971 bis 1982 wurde eine umfassende Restaurierung unter Leitung von Schulze-Senger vorgenommen und der Anteil der ersten und zweiten mittelalterlichen Fassung bestimmt.³⁵⁰ Rund 50 Jahre nach seiner Entstehung wurde das Retabel vollständig übermalt. Die Gründe für die Neufassung sind unbekannt. In der Erstfassung war es fertiggestellt und wurde später in allen Teilen neu gefaßt. Vielleicht war der Auslöser für die Neufassung Beschädigungen durch Kerzenrauch. Größere Schäden lagen nicht vor. Die neue Fassung betraf nicht die Vergoldung. Auch die Ikonographie und die Komposition wurden beibehalten. Die neue Malerei ist malerischer, üppiger im Faltenspiel, eben dem neuen Stil entsprechend. Bei den Eingriffen des frühen 20. Jahrhunderts wurde die ursprüngliche Fassung teilweise freigelegt. Zur Erstfassung gehört die gesamte Anlage und die Bemalung der Außenseiten, sowie alle Goldgründe und die Holzskulpturen, deren Gesichter allerdings bei der Zweitfassung übermalt wurden.³⁵¹ Auf den Innenseiten der Außenflügel entsprechen die Szenen und Wimperge der Erstfassung. Die Architekturbemalung und die Wimpergzwickel gehören der zweiten Fassung an. In der ersten Fassung waren die Zwickel mit rotem Quadermauerwerk gefüllt. Die inneren Flügel weisen auch in den Szenen die zweite Fassung auf. Die größten Änderungen finden sich bei der "Anbetung der Könige". Man erkennt in der Röntgenaufnahme, daß das Kind anders bekleidet war und die Mutter sich ihm inniger zuwandte. Andere Szenen wurden durch Pflanzen bereichert - weiter geht die neue Konzeption aber nicht. Durch Hinzufügungen von Engeln in den Bögen und

349Auf diese Möglichkeit verwies Frau Dr. Westermann-Angerhausen in einem Gespräch.

350Die Ergebnisse sind teilweise publiziert in: Schulze-Senger, Christine, Der Claren-Altar im Dom zu Köln. Bemerkungen über Konzeption, technischen Aufbau, Gestaltung und gegenwärtige Restaurierung eines Kölner Groß-Altars (Stand 1977), in: Kölner Domblatt 1978, S. 23-37. Der vollständige Restaurierungsbericht liegt beim Rheinischen Amt für Denkmalpflege, Amtsakte A120. Für die Einsicht in die Akte und die freundlichen Gespräche bedanke ich mich herzlich bei Frau Schulze-Senger, Leiterin des Amtes für Denkmalpflege.

351Von den Aposteln sind noch sechs ursprünglich, die anderen Ergänzungen von 1861. Zwei weitere originale Apostelfiguren befinden sich im Schnütgen-Museum. Von den Ursulabüsten gehören neun zum ursprünglichen Bestand, die Büsten im linken Flügel stammen aus dem 19. Jahrhundert, Schulze-Senger, Rest.Bericht., Bellot 1995, S. 213.

Halbfiguren in den Wimpergen, sowie Lüsterungen der Wimpergzwinkel wurde das Bildgefüge allerdings dichter und die Szenen enger zusammengeschlossen.

4.5.3 Ikonographie

Das Tabernakel als Zentrum des Flügelretabels muß der Ausgangspunkt für eine Analyse des ikonographischen Programms sein. Die Eucharistie wurde auf der Alltagsseite durch die Kreuzigungsdarstellung vor dem Tabernakel versinnbildlicht.³⁵² Die zwölf Heiligen sind auf diese Mitte hin orientiert, wobei die Ordensgründer ihren Platz direkt neben dem Tabernakel auf der bevorzugten linken Seite einnehmen. Die hl. Klara ist mit ihrem Attribut, der Monstranz, ausgezeichnet, wodurch die besondere Bedeutung des Sakraments für ihren Orden unterstrichen wird.³⁵³ Über ihr erscheint Franziskus. Auch er ist mit den üblichen Attributen, dem Handkreuz und dem Vorweisen seiner stigmatisierten Hand, gegeben. Wie bei der Klarenfigur das Sakrament als Thema des Mittelbildes aufgegriffen wird, korrespondiert der Franziskus mit der Darstellung des ebenfalls seine Wundmale präsentierenden Schmerzensmann, der die obere Mitte einnahm. Die versammelten Heiligen vermitteln durch ihre Viten die franziskanischen Tugenden und bezeugen das Heilsgeschehen, das nach dem Öffnen des ersten Flügelpaars in breiter Folge erzählt wird. Bei den Szenen der dann sichtbaren Feiertagsöffnung wird der Handlungsablauf im unteren Register durch das Tabernakel unterbrochen.³⁵⁴ Die Tabernakeltür mit der Darstellung des hl. Martin bei der Elevation der Hostie und dem dabei einsetzenden Lichtwunder steht außerhalb der Erzählfolge.³⁵⁵ In der Eucharistie wird die Einheit von Gottheit und Menschheit vergegenwärtigt und die sie umgebende historische Erzählung von der Menschwerdung und Epiphanie

82, 83

81

352Bei dem Flügel mit der Kreuzigungsdarstellung sind drei verschiedene Malschichten zu erkennen, besonders deutlich an den Armpaaren des Gekreuzigten.

353Neben der Eucharistieverehrung spielt das Attribut vor allem auf eine Begebenheit der Klarenlegende an, wonach die Heilige die bei der Belagerung von Assisi in das Kloster S. Damiano vordringenden Sarazenen durch vorzeigen des Sakraments vertrieb.

354In der Erzählfolge hätte an der Stelle des Tabernakels bei den Episoden aus der Kindheit Christi die Beschneidungsszene ihren Platz gehabt. Auf sie wurde verzichtet.

355Die Martins-Messe auf der Tabernakeltür wird relativ selten dargestellt. Der Legende nach war dem heiligen Bischof sein Meßgewand abhanden gekommen. Man konnte ihm nur ein einfaches Hemd besorgen. Doch während der Eucharistie treffen Lichtstrahlen seine Hände und sein Hemd verwandelt sich in ein prächtiges Meßgewand, vgl. LCI. Das Lichtwunder bezeugt die Heiligkeit der Eucharistie und nimmt damit direkten Bezug auf den Inhalt des Tabernakels - die Hostie.

zusammengefaßt.³⁵⁶ Im Ablauf der Passion Christi im oberen Register fehlt die Kreuzigung. Ob sie tatsächlich als eine skulptierte Darstellung in die Nische über dem Tabernakel eingestellt wurde, ist nicht nachweisbar. Möglicherweise ersetzte die Präsenz Christi im Sakrament das Bild.³⁵⁷ Bei der Hochfeiertagsöffnung korrespondiert die reale Präsenz des Allerheiligsten, das bei Öffnung der Tabernakeltür sichtbar wurde, mit dem gesteigerten Realitätscharakter, den die skulptierten Heiligen und Apostel gegenüber den nur gemalten Bildern der vorhergehenden Ansicht gewannen und der durch ihre tatsächliche Anwesenheit in Form ihrer Reliquien erreicht wurde.³⁵⁸

Die neueren Untersuchungen zum Klarenaltar beschäftigen sich ausgiebig mit der Ikonographie des Retabels. Allen gemeinsam ist die Interpretation des Retabels als Darstellung der "Civitas Dei" im Himmlischen Jerusalem und die Verknüpfung aller drei Schauseiten zu einem komplexen Bildgefüge. Kirn stellt dazu die franziskanischen Ideale von Armut und Keuschheit in den Vordergrund, die von den Heiligen auf der Außenseite verkörpert und die in den Szenen der Kindheit und Passion Christi der Feiertagsöffnung aufgenommen werden. Die Vorbildlichkeit des Gezeigten soll zur Nachahmung anregen. Die Erzählung zeige in Verbindung mit der Hochfeiertagsöffnung die Auswirkung von gutem Verhalten, bis hin zur letzten Konsequenz, der Heiligkeit der Personen, die mit ihren Reliquien im Retabelschrein

³⁵⁶Wie Schumacher-Wolfgarten 1995, S. 272f. darlegt wird besonders mit den direkt an das Tabernakel anschließenden Szenen auf die zwei Naturen Jesu hingewiesen. Auf der linken Seite ist das Bad des Kindes dargestellt, auf der rechten die "Anbetung der Könige". Mit der Badszene, bei der Josef das Kind mit Wasser übergießt, werde auf die Taufe Christi hingedeutet. Durch die Betonung der Menschlichkeit bei der "Kindstaufe" wird die Erniedrigung des Gottessohnes dargestellt. Dem ist die Erhöhung des irdischen Kindes zum Gott bei der Anbetung der Könige gegenübergestellt.

³⁵⁷Vgl. Bellot 1995, S. 216.

³⁵⁸Zimmer 1990, S. 200f. erwägt, daß bei der Hochfeiertagsöffnung die vordere und rückseitige Tabernakeltür geöffnet und zu einer Lichtinszenierung genutzt wurde. Vergleichbare Einrichtungen existierten bei dem Stufenschrein auf dem Hochaltar des Zisterzienserklosters Isenhagen von um 1300, bei der ehemaligen Tabernakelanlage der Spitalskirche zu Landshut aus dem 15. Jahrhundert und dem Marienaltar von 1519 auf der Nonnenempore des Zisterzienserklosters Wienhausen. Zu den von Zimmer angeführten Beispielen kann man noch auf den um 1320 entstandenen Corpus-Christi-Altar der Zisterzienserabtei in Doberan hinweisen, bei dem in die rückwärtige Wand ein Fenster eingeschnitten war. Durch einen Lichtschacht im Mauerwerk wurde der Schrein und das in einer Pyxis aufbewahrte Sakrament von hinten beleuchtet, vgl. Erdmann, Wolfgang, Zisterzienser-Abtei Doberan. Königstein im Taunus, 1995, S. 40ff.

gegenwärtig sind und teilnehmen am Kredo der anwesenden Apostel. Das Gefüge werde zusammengebunden durch soteriologische Bezüge, die in der Präsenz des Allerheiligsten gipfelten. Kirn versucht zudem die übereinander angeordneten Szenen aus Kindheit und Passion typologisch aufeinander zu beziehen. Die Bezüge bleiben aber zu allgemein, um in den Kindheitsszenen den Typus der Stationen der Passion erkennen zu können.³⁵⁹

Zimmer und Schumacher-Wolfgarten gehen bei ihren Überlegungen von den weiblichen Rezipienten aus, auf die das Bildprogramm abgestimmt sei, wobei sich Schumacher-Wolfgarten für eine entscheidende Einflußnahme der Auftraggeberinnen auf die Programmgestaltung ausspricht.³⁶⁰ Die Hervorhebung der Maria im unteren Register könne als Aufforderung zur Verähnlichung mit ihr verstanden werden.³⁶¹ Der Zyklus findet sich in ähnlicher Form auch auf anderen Werken aus dem Klarenkloster, so auf der Tafel WRM 6 mit 27 Szenen aus dem Leben Jesu. In weiten Teilen orientiert er sich an illuminierten Handschriften der "Meditationes Vitae Christi".³⁶² Schumacher-Wolfgarten sieht in der Szenenauswahl und -gestaltung eine Betonung der Mutterrolle Mariens als Vorbild und Ideal der geistlichen Mutterschaft der Nonnen, ebenso wie die Demut Mariens als Modell der

19

359Kirn 1980, S. 87-105. Vgl. die Kritik von Bellot 1995, Anm. 135. Kirn 1980, S. 76-87 versucht auch die Heiligen der Außenseite paarweise aufeinander zu beziehen, indem sie Parallelen in den Viten sucht. Die Gemeinsamkeiten sind allerdings viel zu allgemein, um die Interpretation zu rechtfertigen.

360Zimmer 1990, S. 199-209 und Schumacher-Wolfgarten 1995, S. 269-275. Zimmer 1990, S. 201f. betont das Identifikationsangebot, das die Darstellung weiblicher Heiliger auf der Außenseite, wie der ursulischen Jungfrauen der Hochfeiertagsöffnung an bevorzugter Stelle, in Augenhöhe der Betrachterinnen, den Schwestern biete. Ähnlich äußert sich auch Schumacher-Wolfgarten 1995, S. 275. Die Anordnung entspricht aber dem Üblichen. Die Ursulabüsten befinden sich auch in den Retabeln des Zisterzienserklosters Marienstatt und der Stiftskirche von Oberwesel im unteren Register. Bei der Heiligenreihen nehmen meistens die weiblichen das untere Register ein. So z.B. auf der Außenseite des Oberweseler Altars und des dem sogenannten Böhmisches Altar im Dom zu Brandenburg. Bei dem Retabel aus dem Augustinerinnen-Kloster in Merxhausen sind die weiblichen Heiligen dagegen oben angeordnet, Stange, DMG, II, 1936, S. 107. Die Anordnung ist sicher nicht geschlechtsspezifisch auf die Rezipienten ausgerichtet. Vielmehr kann das untere Register als das relativ untergeordnete gelten. Schließlich werden die ursulischen Jungfrauen von den hierarchisch höheren Aposteln überhöht. Auch die Interpretation von Zimmer 1990, S. 208 die gekrönten Heiligen auf der Außenseite als Identifikationsobjekte für die teilweise aus hoher sozialer Stellung kommenden Kölner Klarissen muß zurückgewiesen werden. Außer bei der hl. Elisabeth von Thüringen sind die Kronen als Märtyrerkronen zu verstehen.

361Zimmer 1990, S. 203f.

362Die Hervorhebung des Reismotivs, daß auf dem Retabel dreimal vorkommt, findet sich dort ebenso, wie die Darstellung der "Anbetung des Kindes" anstelle der "Geburt Christi".

Nachfolge.³⁶³ Zurecht enthebt sie die "genrehaften" Szenen wie das "Bad des Kindes" dem Idyllischen und zeigt auf, daß sie in ein theologisches, auf die Nonnen als Rezipienten bezogenes Konzept eingebunden sind. Zimmer betont, daß aus einzelnen, in ihrer Kleinteiligkeit auf Nahsicht angelegten Szenen der narrativen Zyklen zu Kindheit und Passion unterschiedliche Andachtsthemen bezogen werden konnten. Bei einer Aufstellung des Retabels auf dem Nonnenchor, könnten die Schwestern bei der Messfeier und während des Chorgebets durch die Darstellungen in ihren frommen Betrachtungen unterstützt werden.³⁶⁴

In dem auf die Nonnen bezogenen Programm und in Aspekten der Rezeption knüpft das Retabel an Elemente der kleinformatigen Tafelmalereien aus dem Kloster an.³⁶⁵ Die Rolle der Stifterinnen, die nach Schumacher-Wolfgarten nicht nur das Programm bestimmten, sondern auch auf die Gestaltung einwirkten, überschätzt sie sicherlich.³⁶⁶ Die "infantia Christi" war ein fest umrissener Themenkreis, der besonders von Bernhard von Clairveaux beeinflusst und von den Minoriten und Klarissen aufgenommen wurde. Die Lehre von der spirituellen Kindheit beinhaltete die Demut, Gelehrigkeit und Hingabe an den Vatergott. Wie groß der Anteil der Nonnen gegenüber der zur "cura monialium" verpflichteten Seelsorger des Bruderordens bei der Entwicklung der Bildprogramme war, läßt sich bei der heutigen Quellenlage nicht sagen.³⁶⁷

363Schumacher-Wolfgarten 1995, S. 268ff.

364Zimmer 1990, S. 205f.

365Vgl. Kapitel 4.2.3 dieser Arbeit.

366Schumacher-Wolfgarten 1995, S. 267f. sieht in der Verwendung von Leinwand und in deren Hintergrundgestaltung mit Modeln Erfindungen der Auftraggeberinnen, da sie höchstwahrscheinlich mit der Anfertigung von Leintüchern vertraut waren und fragt, ob die Mehrarbeit beim Aufbringen der Model nicht "von Klosterinsassinen geleistet werden konnte, deren Mehrarbeit nicht zählte?" S., 268. Der Modelhintergrund wird aber auch bei den Kölner Domchorschranken verwendet, vgl. S. dieser Arbeit. Wegen der engen Übereinstimmung von Form und Inhalt der Malereien und der isolierten Stellung des Retabels ist sie sogar geneigt, eine Erstellung im Kloster anzunehmen, S. 275. Eine genauere Betrachtung zeigt jedoch, daß das Werk durchaus in einen größeren Zusammenhang zu stellen ist. Die aufwendige Gestaltung des Retabels und der in unmittelbarer Nachfolge stehenden Werke, der "Kleinen Dom" und die Leben-Jesu-Tafel WRM 6, verlangt zudem eine hoch qualifizierte Werkstatt, die die Kapazitäten des Klosters, das auch noch ein Scriptorium unterhielt, wohl doch überstiegen hätte.

367Die Bulle Bonifaz VIII. Vom 4. Juni 1296 verpflichtete die Franziskaner zur bereits geübten Praxis der "cura monialium". Dazu und zu den vorausgegangenen Auseinandersetzungen vgl. Grundmann, Herbert, Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Berlin 1935; Freed, John B., Urban development and the "cura Monialium" in thirteenth century Germany, in: Viator 3, 1972, S. 311-327.

4.5.4 Stiftung und ursprüngliche Aufstellung des Retabels

Das 1306 gegründete Klarenkloster war das reichste Frauenkloster der Stadt, dank der Mitgift der Nonnen, die fast ausnahmslos aus den vornehmsten Familien stammten. Der Reichtum äußert sich nicht zuletzt im Kunstschatz des Konvents, denn ein großer Teil der überkommenen Kölner Tafelgemälde und Skulpturen des 14. Jahrhunderts stammen aus dem Besitz der Klarissen. Im Kloster selbst wurden nicht nur zum eigenen Gebrauch Handschriften gefertigt. Die Hauptblüte erlebte deren Produktion in den 1350er Jahren durch die führende Illuminatorin Loppa de Specolo. Gründerin des Konvents war die Gräfin Richardis von Geldern, Witwe des Grafen von Jülich. Anfänglich nutzten die Nonnen ein bestehendes Gehöft als Klosteranlage. Eine kleine Kapelle wurde eingerichtet. Erste Äbtissin war Petronella von Scherve, die in dieser Funktion von 1306 bis 1311 bezeugt ist. Zwischen 1328 und 1335 traten Isabella und Philippa, Töchter des Grafen Reinald I. von Geldern und Großnichten der Gründerin in das Kloster ein. Isabella war mindestens 1340-1343 Äbtissin. Aus der Mitgift der Schwestern wurde um 1336 mit dem Bau einer Kirche begonnen.³⁶⁸ Auch der Klarenaltar gilt als Stiftung der geldrischen Schwestern, denn die Löwendarstellung auf dem Altartuch der Darbringungsszene wird als ihr Wappen gedeutet.³⁶⁹ Sie starben 1352 bzw. 1354 und wurden in einem

84

³⁶⁸Das Datum ergibt sich aus einem Ablaßbrief Papst Clemens VI. von 1343, indem es heißt Isabella und Philippa hätten vor sieben Jahren mit dem Neubau von Kirche und Klostergebäuden begonnen. Zimmer S. 174. Zur Geschichte des Klosters und der Baugeschichte siehe Clemen, *Kunstdenkmäler*, 1937, S. 278-283; Kern 1980, S. 114-120; Bellot, 1995, S. 206-210; Beuckers, *Die Kirchen in gotischer Zeit*, 1998, S. 261-263.

³⁶⁹Zwei über den Altartisch hängende Stoffstreifen zieren einander zugewandte doppelschwänzige Löwen in Gold auf blauem Grund, die erstmals Firmenich-Richartz 1908, Sp. 343 f. als Wappentiere der Geldrischen Fürsten interpretierte, eine Lesart, die lange unwidersprochen blieb. Kirn 1980, S. 124 ff. und Bellot 1995, S. 220 zweifeln allerdings an der Authentizität der Malerei und an ihrer Bedeutung als heraldisches Zeichen. Die Löwen sind aber nach Aussage von Frau Schulze-Senger auf jeden Fall mittelalterlich. Ob sie der ersten oder zweiten Fassung angehören, wurde nicht untersucht. Trotz des fehlenden Wappenschildes können sie als heraldisches Zeichen verstanden werden. Vergleichbar ist die Darstellung des Wappens von Erzbischof Walram von Jülich auf der Altardecke und dem Baldachin in der Darbringungsszene der Glasgemälde aus dem ehemaligen Kapellenerker des Hauses Glockengasse 3, Slg. Oppenheim. Abb. in: Vogts, *Kölner Hauskapellen*, *Z.f.chr.K.* 25, 1912, Sp.193ff.; und evtl. das Klevische Wappen auf dem Schild des Hauptmanns auf dem Hamburger Triptychon. Auffallend ist am Klarenretabel, daß dies der einzige Hinweis auf eine Stiftung ist, denn auf vielen anderen Tafelgemälden und Miniaturen aus dem Klarenkloster ist eine kleine adorierende Nonne dargestellt..

Hochgrab im Chor beigesetzt.³⁷⁰ Nach dem Einmarsch der Französischen Truppen in Köln wurde im Zuge der Säkularisierung das Kloster 1802 aufgelassen und zwei Jahre später die Kirche zerstört. Aus Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts läßt sie sich als ca. 30 m langen und 7 m breiten einschiffigen Bau mit fünf Jochen rekonstruieren.³⁷¹ Im Norden war zwischen die Strebepfeiler ein niedriges Seitenschiff oder Kapellen eingefügt. Im Osten schloß sich der Chor über die gesamte Breite des Hochschiffs mit einem Rechteckjoch und einer Apsis mit 5/8-Schluß an. Die Westwand öffnete sich über die gesamte Breite in einem großen Fenster. Die einzigen Anhaltspunkte zur inneren Raumaufteilung erfahren wir durch Kugler, der die knappen Angaben von Sulpiz Boisserée wiedergibt.³⁷² Daraus läßt sich schließen, daß sich im Westen eine Empore befand.³⁷³ Die räumliche Trennung von Haupt- und Nonnenchor und die Einrichtung des letzteren auf einer Empore, die von dem Westfenster beleuchtet wird, entspricht einer gängigen Praxis in weiblichen Konventen.³⁷⁴ Denn zwei wesentliche Unterschiede zu Männerklöstern bestimmten die Ausstattung der Nonnenkirchen. Die Schwestern durften nicht selbständig die Messe zelebrieren und spätestens seit 1298 bestand eine strenge Klausurbestimmung.³⁷⁵ Folglich war der Nonnenchor räumlich getrennt vom Presbyterium und rundum dem Blick anderer entzogen, zumal wenn, wie im Klarenkloster, auch Laien die Kirche betreten.³⁷⁶

Bisher ist es nicht eindeutig geklärt, ob das Klarenretabel dem Hauptaltar oder dem Altar der Nonnenempore zuzuordnen ist. Wegen der Ausmaße des Retabels mit einer Breite in geöffnetem Zustand von 6,10 m bei einer Höhe von

370Das mit Bildwerk geschmückte Hochgrab und die Inschrift: "SOROR PHILIPPA, FILIA ILLUSTRIS PRINCIPIS REINALDI COMITIS DE GELDRIA OBIIT ANNO DOMINI MCCCLII, X. K(A)L(END)AS SEPTEMB. - SOROR ISABELLA DE GELDRIA. OBIIT MCCCLIV...." beschreibt Gelenius, S. 542, wiedergegeben bei Clemen 1937, S. 286.

371Stadtansicht des Mercator von 1571 und von Finkenbaum um 1670, vgl. Beuckers, Die Kirchen in gotischer Zeit, 1998, S. 261ff.

372Kugler 1854, S. 289.

373Clemen 1937, S. 281 rekonstruiert den Nonnenchor ebenerdig im Osten.

374Zur Ausstattung von Nonnenkirchen vgl. Petra Zimmer 1990.

375Die Klausur wurde allgemein verbindlich unter Bonifatius VIII. Doch schon die Klarissenregel von 1218/19 schreibt die Abtrennung des Nonnenchors durch ein Gitter mit Vorhang vor, vgl. Theophil Graf OFM Cap: Der Klarissenorden und seine Niederlassungen in der Schweiz. In: *Helvetica sacra*, Abt. 5, Bd. 1, Bern 1978, S. 531.

376Die Kirche war durch das Nordportal von außerhalb des Klosterbereichs zugänglich. Außerdem waren nach Gelenius, vgl. Clemen 1937, S. 283 auch Laien in ihr bestattet.

2,80 m wurde eine Aufstellung auf der Empore bezweifelt. Bei der angenommenen Breite des Hochschiffs von 7 m blieben seitlich nur 45 cm frei, gerade genug um die schweren Flügel zu manövrieren. Ein Sichtkontakt zum Hauptaltar, an dem die Messe zelebriert wurde, wäre unmöglich.³⁷⁷ Zimmer spricht sich trotzdem für eine Aufstellung auf der Empore aus.³⁷⁸ Die von Kugler überlieferte Schilderung Boisserées legt dies nahe: "Herr S. Boisserée erzählte mir, der Altar sei für den Nonnenchor, die westliche Emporbühne, der 1306 erbauten Clarenkirche gefertigt worden und habe an der Brüstung der Chorbühne, also gen Osten, gestanden. Die Nonnen von St. Klara hätten das Recht gehabt, die Eucharistie selbständig aufzubewahren; ein Priester habe von außen, auf einer Treppe, die zu der Chorbühne (oder vielmehr zu dem Chorbilde) hinaufgeführt, das Allerheiligste hinaufgetragen und von hinten in das Altarwerk hineingesetzt; umgekehrt hätten die Nonnen dann beliebig die Flügel auseinanderschlagen, sich das Allerheiligste sichtbar machen und anbeten können. Dies erklärt manches in der Beschaffenheit des Werks."³⁷⁹ Eine ähnliche Anlage mit einem über eine Treppe zu erreichenden Laufgang vor der Empore, an der ein Altar mit Retabel steht, war bis in die 1920er Jahre in Altenberg an der Lahn erhalten. Die Beschreibung des Klarenretabels wird durch den Befund bestätigt. Tatsächlich befand sich in seiner Rückwand eine Tür.³⁸⁰ Auch der älteste Bericht über den Altar legt seine Aufstellung auf der Empore nahe. Er findet sich in einer um 1590 von dem Kanoniker Georg Braun verfaßten Beschreibung des Klosters.³⁸¹ Braun erwähnt eine Inschrift auf der Altarmensa, die Isabella als Stifterin

85, 86

³⁷⁷Bellot 1995, S. 221 hält es ebenfalls für wahrscheinlich, daß sich im Inneren der Kirche eine Empore befand und an ihrer Ostseite ein Altar. Er nimmt aber an, daß es sich bei dem Emporenaltar nicht um den Klarenaltar handelte, da er wegen seiner Größe den Blick in den Chor versperrte und eine Teilnahme an den dort gelesenen Messen nicht zulasse. Eine Möglichkeit bestand jedoch bei Öffnung der vorderen und der rückwärtigen Tür des Tabernakels. Sein weitere Einwand, der künstlerische und materielle Aufwand des Retabels spräche gegen eine Verwendung im Nonnenchor, ist wegen des Kunstsinns und Reichtums der Nonnen nicht nachvollziehbar, zumal andere Beispiele wie das aufwendig gestaltete Wandelretabel aus Altenberg zeigen, daß man an der Ausstattung der Emporen nicht sparte. Und schließlich stellt sich die Frage, warum man zu einem späteren Zeitpunkt das Retabel auf die Empore geschafft haben sollte, wo es sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts ja tatsächlich befand.

³⁷⁸Zimmer 1990, S. 176ff.

³⁷⁹Kugler 1854, S. 289.

³⁸⁰Frau Schulze-Senger bestätigte im persönlichen Gespräch das ursprüngliche Vorhandensein der Tür. Bellot 1995, S. 221 hält es für möglich, daß das Retabel erst zu einem späteren Zeitpunkt auf die Empore geschafft und entsprechend der Boisseréeschen Beschreibung installiert wurde.

³⁸¹"Hoc Clarissarum Monasterium fundavit quaedam Comitissa Geldriae, quae et prima istius loci

nennt und das Weihedatum 1347. Das nur bei Braun überlieferte Datum ist das einzige bekannte, das im Zusammenhang mit einer Altarstiftung steht. Die nicht eindeutigen Angaben Brauns, ließen an einer Verbindung mit dem Klarenaltar zweifeln.³⁸² Bei Braun heißt es, die Inschrift sei zweifach angebracht am "maiori et summo Altari". "Maius altare" ist der Hauptaltar. Aber auch der Altar des Nonnenchors wurde mitunter so bezeichnet.³⁸³ Mit der weiteren Erleuterung "et summus" könnte es sich um eine wenn auch ungewöhnliche Tautologie handeln. Es ist aber ebenfalls möglich, "summus" wörtlich als "oben befindlich" zu lesen. Dann wäre der oben befindliche Altar, nämlich der auf der Empore gemeint, was die oben angeführte Aufstellung bestätigte.

Altäre im Nonnenchor lassen sich in verschiedenen Klöstern unterschiedlicher Orden nachweisen. In Köln ist die Weihe des Altars auf der Nonnenempore der Dominikanerinnen-Kirche St. Gertrud 1336 durch den dominikanischen Weihbischof Johannes von Skopje überliefert.³⁸⁴ Die Funktion der Altäre ist dagegen nicht restlos geklärt. Sicher wandelte sie sich im Laufe der Jahrhunderte.

Abbatissa fuit (nomine Bela). Anno 1347, ut expressum est in interiore Virginum choro in Lamina aerea, quae duplex imposita est maiori et summo Altari, quod antiquo sumptu egregie illustravit, et sacras reliquias, magno pietatis affectu, lapillis et gemmis speciosis exornari curavit, quibus ipsa Comitissa fundatrix et soror sua Philippa, quae enim ipsa Monasterium istud ingressa, usae fuerunt in vestibus suis, Et ad sane fundationem Abbatissa S. Ursulae donavit duodecim sacra corpora." Braun S. 111; erstmals veröffentlicht von Voigt 1916. (Im Jahre 1347, wie es ausgedrückt ist im inneren Jungfrauenchor auf einer ehernen (bronzenen) Tafel (od. reich mit Gold versehenen Platte), die zweifach angebracht ist am Haupt- und oben befindlichen Altar, den sie vorzüglich verherrlichte (berühmt machte; erleuchtete) durch alten Aufwand, und sie sorgte für die heiligen, mit großer Frömmigkeit ausgestatteten, mit Steinen und schönen Edelsteinen ausgerüsteten Reliquien, denen diese Gräfin Gründerin und ihre Schwester Philippa, die ebenfalls in das Kloster eingetreten war, nützlich waren durch ihre Kleider)

382Vogts 1916 entdeckte die Quelle, übersetzt sie allerdings fehlerhaft, was zu falschen Folgerungen über die Anzahl der Altäre und ihrer Ausstattung führte. Kern 1980, S. 120ff. verwirft die zweifelhafte Übersetzung von Vogts und wertet auch den Braunschen Text als "obscure manuscript", das sie für wenig aussagekräftig hält wegen der offenkundigen Irrtümer (Braun hielt Isabella für die Gründerin und erste Äbtissin), die sie am Wahrheitsgehalt der anderen Aussagen zweifeln läßt. Doch möglicherweise beruhte Brauns Beschreibung - wie Vogts 1916 vermutet - auf eigene Anschauung, denn nur bei den Angaben zur Geschichte des Klosters, die nicht aus Inschriften der Grabmäler und des Altars hervorgingen, irrt er. Vielleicht entsprachen seine Angaben der Klostertradition, wobei die Gründerinnen von Kirchenbau und Kloster zu einer Person verschmolzen. Zimmer 1990, S. 177ff. greift wieder auf die fehlerhafte Übersetzung von Vogts zurück und nimmt mit ihm an, die Inschrift wäre an zwei Altären angebracht gewesen. Da Braun im folgenden die kostbare Ausstattung eines Altars anführt, sei nicht vom Klarenaltar mit seinem geringen Materialwert die Rede, sondern ein evtl. aus Edelmetall gefertigtes Retabel des Hochaltars. Bellot 1995, S. 221 bezieht sich wieder auf Kern.

383So z.B. in einer Urkunde von 1435 des Stifts in Altenberg, vgl. Zimmer 1990, S. 179.

384Beuckers, Die Kirchen in gotischer Zeit, Köln 1998, S. 274.

Die 1263 von Papst Urban IV. erlassenen Statuten für den Klarissenorden sahen nicht vor, daß ein Priester den Klausurbereich regelmäßig betrat, um dort die Messe zu lesen. Nach der Regel sollte der Nonnenchor vom übrigen Raum durch ein eisernes Gitter mit Vorhang getrennt werden, durch das die Schwestern die Messfeier am Hauptaltar verfolgen konnten. Kommunion- und Beichtfenster ermöglichten den Empfang der Sakramente, ohne die Klausurbestimmung zu verletzen.³⁸⁵ Der meist mit Bildwerken und Reliquien reich ausgestattete Emporenaltar diente wohl dem täglichen Offizium, der privaten Andacht und nur bei besonderen Anlässen einer hier gefeierten Messe.³⁸⁶ Die Aussetzung des Sakraments auf dem Emporenaltar – falls dieser mit dem Klarenretabel ausgestattet war - ist etwas später auch für andere Nonnenklöster bezeugt.³⁸⁷ Der feste, mit dem Retabel verbundene Einbau war die früheste dauerhafte Verbindung eines Tabernakels mit einem Retabel.³⁸⁸ Die Lösung entsprang der besonderen Verehrung der Minoriten für das Sakrament. Von Franziskus wird berichtet "er vertraute einmal seinem Beichtvater Bruder Leo an, wenn er nicht die hl. Messe höre, dann bete er den Leib Christi im Gebet mit den Augen des Geistes an wie er ihn auch anbete, wenn er ihn in der Messe sehe."³⁸⁹ Auch Klaras "wunderbare Andacht zum Sakrament des Fronleichnam" hebt ihr Chronist Thomas von Celano hervor. Durch die Einführung des Fronleichnamsfestes und seiner - nicht zuletzt durch die Franziskaner geförderten - Verbreitung, wurde die Eucharistie allgemein aufgewertet.³⁹⁰ In

385Regel des Urban IV. in reparaarischer Übersetzung, Hs. Cgm 5235, veröffentlicht von Mattick 1986, Sp. 455ff. Ob solche Vorrichtungen im Kölner Klarenkloster tatsächlich bestanden ist nicht bekannt. Treppe und Laufgang sprechen aber dafür.

386Zimmer, 1990, S. 21-35.

387In Wienhausen erlaubte der Bischof von Hildesheim 1398 den Nonnen, die Aufbewahrung der Monstranz mit dem Sakrament auf dem Nonnenchor. Für Kloster Katharinenthal muß man aus einer Begebenheit aus den Nonnenviten auf ein Tabernakel im Nonnenchor schließen, Zimmer 1990, S. 262.

388Braun, Der christliche Altar, 1924, S. 569f. Vorausgegangen war allerdings der Doberaner Altar, bei dem man annimmt, daß eine Muttergottes-Statue in ihm eingestellt war. Die heute vor dem Altar präsentierte Statue hält eine Hostienpyxis in der Hand und wahrscheinlich wurde sie zu Fronleichnam aus dem Schrein herausgenommen. Anders als in Köln war sie in die Fronleichnamsliturgie eingebunden und nicht ständig ausgesetzt. Erdmann, Wolfgang, Zisterzienser-Abtei Doberan, 1995, S. 50.

389P. Sabatier, Speculum perfectionis 87: coll. Étud. Doc. 1 (Paris 1898) S. 175, zit.n. Nußbaum 1979, S.123.

390Das Fronleichnamsfest (Festum Sanctissimi Corporis Christi) wurde 1264 durch Urban IV. eingeführt. Es verbreitete sich bis in das erste Jahrzehnt des 14.Jahrhunderts nur schleppend in einzelnen Kirchen und Klöstern. In Köln ist es allerdings schon sehr früh bezeugt im Kapitel von

Frauenklöstern scheint die *Visitatio Sanctissimi* zu Beginn des 14. Jahrhunderts üblich zu sein.³⁹¹ Zur Begründung einer ständigen Aufbewahrung der konsekrierten Hostie trat neben das *Viaticum* die Verehrung.³⁹² Der Einbau eines Tabernakels in den Altar war dennoch ungewöhnlich und auch im franziskanischen Umfeld eine Sonderlösung.³⁹³ Die Ausstattung des Emporenaltars mit einem Tabernakel für die Hostienmonstranz zur Anbetung entsprach dem Schauverlangen der Zeit, das sich die Kölner Klarissen dank ihrer sozialen Stellung, ihres Vermögens und ihrer Beziehungen ermöglichen konnten.³⁹⁴ Das selbständige Öffnen und Schließen des Tabernakels hätte im Nachvollzug der Handlungen am Hauptaltar eine Teilnahme an der dort gelesenen Messe auch ohne direkten Sichtkontakt ermöglicht.

4.5.5 Stilistische Einordnung der Malereien

Eine Entstehung des Retabels in den 1350er Jahren kann heute als weitgehend gesichert angesehen werden. Clemen sprach sich noch für eine spätere Ansetzung um 1360 bis '70 aus.³⁹⁵ Auch Stange ging 1930 im Vergleich mit Kölner Handschriften – dem Renneberg-Missale von vor 1357 einerseits, und drei Codices aus den 1380er und '90er Jahren - von einer Datierung zwischen diesen Werken um 1370 aus. 1967 hielt er eine Entstehung um 1360 für "gut möglich".³⁹⁶ Bestätigt

St. Gereon. Die Gründe sind wohl der enge Kontakt zu Lüttich, dem Ausgangspunkt der Festeinführung und die Tatsache, daß Köln Sitz der franziskanischen Kustodie des Rheingebiets war, vgl. Nußbaum 1979, S. 152.

391 Belege aus Süddeutschen Frauenklöstern des 14. Jahrhunderts führt Nußbaum 1979, S. 141, Anm. 303 an. Auch in den Gemeinden wurden Sakramentsandachten praktiziert, bei denen die Hostie auf dem Altar ausgesetzt und von der Gemeinde nur geschaut nicht aber genossen wurde, vgl. Wörterbuch zur christlichen Kunst, Stichwort Liturgie, S. 242.

392 Der Franziskanerchronist Salimbene von Parma nennt als Grund zur Aufbewahrung der Hostie bereits in der 2. Hälfte des 13. Jh. die Verehrung an zweiter Stelle nach dem *Viaticum*. In das Ordinale der Zisterzienser wurde es 1312 eingefügt, vgl. Nußbaum 1979, S. 167.

393 In Italien wurde erstmals 1360 in S. Benedetto in Padua ein Tabernakel fest mit dem Altar verbunden. Diese Lösung setzte sich dort aber rascher durch als diesseits der Alpen, vgl. Nußbaum 1979, S. 434.

394 Bestimmt mußte auch die Erlaubnis des Bistums eingeholt werden. Möglicherweise half dabei die verwandtschaftliche Beziehung der Stifterinnen zum Kölner Erzbischof Walram von Jülich, ihrem Cousin zweiten Grades, wie Schumacher-Wolfgang 1995, S. 276 annimmt.

395 Clemen 1937, S. 216.

396 Stange 1930, S. 63f., Stange DMG II, 1936, S. 99, Stange, Verzeichnis 1967, S. 20f. Zehnder, Vor Lochner I, S. 77 und ders., 1990, S. 119 bestätigte die Ansetzung "um 1360-1370", da es das im selben Katalog um 1340 datierte Hamburger Triptychon und die Chorschrankenmalereien voraussetze, aber bereits die charakteristischen Züge des Kölner Stils der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aufweise. Die u.a. angeführten genrehaften Elemente wie die Pflanzendarstellungen

wurde diese Einordnung durch eine 1982 durchgeführte dendrochronologische Untersuchung, die eine Entstehung um 1360 nahelegte.³⁹⁷ Sie wurde in der Folge als gesichert in verschiedenen Publikationen übernommen.³⁹⁸ Hilger sprach sich dagegen für eine frühere Ansetzung – zwischen dem Weihejahr der Mensa 1347 und den Todesdaten der Stifterinnen Philippa und Isabella von Geldern 1352, bzw. 1354 aus. Zur Begründung nannte er die Nähe zu den Chorschrankenmalereien.³⁹⁹ Ebenso äußerte sich Schmidt, der zur Bestätigung einer Anfertigung der frühen Malereien noch zu Lebzeiten der Stifterinnen überzeugend auf eine Gruppe nordfranzösischer Handschriften von um 1350 hinwies.⁴⁰⁰ Auch Kirn schloß eine Entstehung um 1350 nicht aus.⁴⁰¹ Während Bellot das Retabel unter Einbeziehung der Skulptur in die Nachfolge der Apostelzyklen des Marienstatter Retabels und in St. Aposteln, die beide um 1350 entstanden sein werden, um 1350/60 ansetzte,⁴⁰² sprach sich Schumacher-Wolfgarten für eine Entstehung in Zusammenhang mit der Weihe der Mensa 1347 aus. Bei der Aufstellung der Altarmensa müssen die Maße des Retabels bereits festgestanden haben, sodaß der Aufsatz zumindest in Planung gewesen sein wird.⁴⁰³ Innerhalb der Gesamtchronologie der Kölner Malerei und Skulptur erscheint eine Datierung vor 1350 unwahrscheinlich. Gegen eine Entstehung kurz nach der Jahrhundertmitte noch in den 50er Jahren spricht aber auch eine neuerlich dendrochronologische Untersuchung von 1991 nicht mehr.⁴⁰⁴

haben sich allerdings als Reste der zweiten Fassung herausgestellt und können nicht zu einer Beurteilung der ersten Fassung herangezogen werden.

397Dendrochronologische Untersuchung durch E. Hollstein, Trier, 1982.

398Mit weitreichenden Folgen für die Gesamtchronologie der Kölner Skulptur in Bergmann, Kat. Holzskulptur, 1989, passim.

399Hilger, Der Claren-Altar im Dom zu Köln, in: Kölner Domblatt 43, 1978, S. 17f.

400Schmidt, Gerhard, Die Werdener Kreuzigung der Sammlung von Hirsch und die Kölner Malerei, in: Kat. Vor Lochner II, 1977, S. 26.

401Kirn 1980, S. 143f.

402Bellot 1995, S. 219.

403Schumacher-Wolfgarten 1995, S. 267. Zur Stützung der Datierung führte sie weiterhin an, daß die Erlaubnis für den Einbau des Tabernakels und der Aussetzung der Hostie auf dem Nonnenchor der Kölner Erzbischof Walram von Jülich erteilt habe, aufgrund seiner verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Stifterinnen Isabella und Philippa von Geldern, seinen Großkusinen. Demnach biete sein Todesjahr 1349 einen Terminus ante. Daß tatsächlich Walram seine Zustimmung gab, ist allerdings nicht belegt.

404Die originalen Rückwände des Mittelschreins wurden 1991 von P. Klein, Universität Hamburg dendrochronologisch untersucht mit dem Ergebnis eines wahrscheinlichen Entstehungsdatums ab 1341. Die Einordnung von E. Hollstein, Trier, 1982 auf 1360 hat sich als Irrtum erwiesen, vgl. unveröffentlichter Restaurierungsbericht.

Die von Hilger und Zehnder angeführte stilistische Nähe der Malereien des Klarenretabels zu denen der Domchorschranken zeigen sich besonders deutlich in den Figurenbildungen der beweglichen Drolieren in den Hintergründen und der Inschriftenzone der Chorschranken. In ihren modischen, eng anliegenden Kleidern weisen sie schon auf die Figuren des Klarenretabels hin, wo die Heiligen auf der Außenseite und selbst die Maria in den Reiseszenen ein am Oberkörper eng anliegendes Kleid mit breitem Halsausschnitt tragen. Der stoffreiche Rock von Maria ist mit einer Querfalte um den Bauch gerafft und betont ebenfalls die schlanke Figur. In der Tradition der Schrankenmalerei stehen auch die Modellierung mit aufgesetzten Lichtzonen, die am Klarenretabel aber weniger schlaglichtartig, also weicher eingesetzt ist. Auch Einzelmotive gehen auf die Dommalerei zurück, wie die eng in den Stoff gewickelten Gestalten oder die Art, Mantelenden, wie in die Luft geheftet, zu drapieren. Neuartig ist dagegen die charakteristische Körperbildung, die besonders deutlich beim Joseph auf seinem Weg von und nach Ägypten ausgebildet ist. Der schlauchartige Leib wölbt sich in der Mitte stark vor. Die Figuren haben relativ große Köpfe und dünne, bewegliche Gliedmaßen. Es besteht die Neigung zu extremen Winkelungen in den Gelenken. 87, 88-91

Bei großer Übereinstimmung in den Motiven stehen die Figuren auf dem Retabel in einem neuen Verhältnis zu einander. Der Meister der Chorschranken füllt das Feld aus mit friesartig angeordneten Figurengruppen, die die gesamte Breite ausspannen. Auf der schmalen, durch Bodenstreifen und Hintergrund festgelegten Bildbühne sind plastische Elemente eingefügt, die in ihrer Räumlichkeit aber mit der Bildanlage kollidieren. Darauf wurde in den Malereien des Retabels konsequent verzichtet. Meist stehen sich zwei Figuren oder Figurengruppen gegenüber. Der Goldgrund bezeichnet keine räumliche Grenze wie die alternierend rot und blaue-musterten Hintergründe der Chorschranken. Paradoxaerweise wird das gerade durch seine eigene Materialität deutlich. Der durchmusterte Grund der Außenflügel tritt ja gegenüber der Malerei plastisch vor. Er bezeichnet aber keine Ebene, die vor der Szene liegt, sondern abstrakten Raum. Von dem Grund heben sich die Figuren monumental ab. Trotz des schmalen Formats bleibt ihnen so genügend Handlungsspielraum, den die Figuren zu einem selbständigen Agieren nutzen. Sie drehen sich 90 91

in der Hüfte oder in den Schultern und posieren nicht wie die Chorschrankenfiguren. Allein durch die Figuren und ihren Bezug zueinander werden Handlungsräume geschaffen. Die neue, ungezwungene Bewegung der Figuren auf dem Retabel wird deutlich in einem Vergleich der "Anbetung der Könige".⁴⁰⁵ Bei nahezu identischer Formulierung der beiden stehenden Könige gelingt eine natürliche Bewegung auf dem Retabel durch eine einfache Änderung. An den Schranken weist der mittlere König mit der Rechten auf den Stern. Da er sich gleichzeitig seinem rechten Nebenmann zuwendet, macht der Körper die Armbewegung nicht mit. Am Retabel hebt er den linken Arm und kann sich so dem anderen zwanglos zuneigen. Die plakative Anordnung von weisender Hand und Stern geht verloren - der Stern ist ohnehin viel höher angebracht - gewonnen wird eine Beweglichkeit der Figuren und damit eine Beziehung untereinander, die nicht mehr nur zeichenhaft ist. Einher geht die zu Interaktionen fähige Figurendarstellung mit einem völligen Desinteresse Raum darzustellen. Auch auf perspektivisches Mobiliar wird verzichtet. Wenn überhaupt Möbel vorkommen, sind sie bildparallel eingestellt. Auf dem Weg zu einem einheitlichen Bildraum würden sie zwangsläufig in Konflikt geraten mit der schmalen Bühne, auf der die Personen agieren. Der Meister des Klarenretabels setzt allein auf die Figuren als Träger der Erzählung, wie beim "Kindermord". Auf engstem Raum staffelt er die Personen und bringt sie in einen Handlungszusammenhang. Herodes sitzt erhöht, geradezu in die Höhe geschraubt, durch die übergeschlagenen Beine und den umgeschlungenen Mantel. Er blickt hinab zu der Frau, die auf dem Boden kauert. Er neigt sich ihr zu, sie weicht in gleichem Maße zurück. Ihre Positionen im Bild machen auf einen Blick die Rollen im Geschehen deutlich. Verstärkt wird der Bezug der Protagonisten durch die Schergen. Das erhobene Schwert und die Schulterlinie des Soldaten wiederholen die Blickachse zwischen Täter und Opfer. Ihre Gesichter spiegeln die Emotionen wieder: das vom Entsetzen verzerrte Gesicht der Mutter, das im Gegensatz steht zu dem liebevollen Blick Mariens auf ihr Kind in der Nachbarszene. Die Körperlichkeit der Figuren und ihre Fähigkeit zu menschlichen Reaktionen gehen über das in den

92, 93

⁴⁰⁵Das Bildfeld weist die Übermalung der zweiten mittelalterlichen Fassung auf. Eine Röntgenaufnahme verdeutlicht aber, dass bei den stehenden Königen keine Veränderungen in der Haltung erfolgten.

Chorschrankenmalereien Gebotene hinaus.

Die Figurenbildung schließt an eine Stilstufe an, die in einer Gruppe französischer Miniaturen faßbar wird, auf die Gerhard Schmidt hinwies.⁴⁰⁶ Francoise Avril ordnete die Handschriften um eine wahrscheinlich noch in den späten 1340er Jahren entstandene Bible moralisée für Jean le Bon.⁴⁰⁷ Dort sind die charakteristischen schlauchartigen gebogenen Figuren wie der Josef vorgebildet. In ihren Proportionen mit schlankem Rumpf, relativ kurzen Beinen und einem großen Kopf orientieren sie sich ebenfalls an dieser nordfranzösischen Strömung. Sie verbindet sich mit heimischen Traditionen, die oben bereits dargelegt wurden. Eine direkte Nachfolge fand die Malerei des Klarenretabels auf niedrigerem Niveau in zwei weiteren Werken aus dem Klarenkloster, der Tafel mit 27 Szenen aus dem Leben Christi WRM 6 und dem Verkündigungsaltärchen im Bayrischen Nationalmuseum, dem sogenannten "Kleinen Dom".

94

4.5.6 Bezug zur Dombauwerkstatt

Neben der Malerei, die die Kenntnis der Domchorschranken voraussetzt, lassen sich in der Architektur und der Skulptur des Retabels Hinweise finden, die auf eine enge Verbindung seiner Werkstatt mit den am Dom tätigen Kräften verweisen. Deutlich wird der Zusammenhang in der Hintergrundgestaltung. Die Goldgründe des Klarenretabels sind in zwei unterschiedlichen Techniken ausgeführt. Der Hintergrund auf den Holztafeln wurde in üblicher Weise punziert. Das war auf den nachgiebigen Leinwände nicht möglich. Hier verwendete man daher dieselbe ungewöhnliche Methode, wie beim Hintergrund der Apostelstatuetten der zweiten Öffnung.⁴⁰⁸ Mit Modeln vorgefertigte Quadrate aus einer Kreidemasse mit den alternierenden Reliefs von einem Palmettenwirbel und einem vierpassigen Blatt wurden aufgeklebt und vergoldet. Der optische Effekt in der zweiten Öffnung kommt den gestempelten

95

406Schmidt, Die Wehrdener Kreuzigung der Sammlung von Hirsch und die Kölner Malerei, in Kat. Vor Lochner II, 1977, S. 11-27, hier S. 26f.

407Avril, Un chef-d'œuvre de l'enluminure sous le règne de Jean le Bon: La Bible moralisée ms. fr.167 de la Bibliothèque nationale, in: Mon. Piot 58, 1973, S. 91-125.

408Die Verwendung dieser Methode auf den Innenseiten der Außenflügel hat wohl rein technische Gründe. Einen Planwechsel daraus zu konstruieren wie Zimmer 1990, S. 194f. scheint mir unbegründet.

Gründen von metallenen Reliquienschreinen nahe.⁴⁰⁹ In der Malerei wurde eine ähnliche Technik bei den um 1365 entstandenen halbfigurigen Heiligtafeln auf der Burg Karlstein angewandt und auf dem sogenannten Epithaph des 1363 gestorbenen Archidiakons Heinrich van Rjin aus der St. Janskerk in Utrecht.⁴¹⁰ Sie wurde aber wohl im Rheinland entwickelt, wo die Schmuckformen öfter zur Zierde von Borten, Kronen etc. an Holzskulptur verwendet wurde.⁴¹¹ Eine flächige Anwendung findet sich dort noch einmal im Kölner Domchor.⁴¹² Die beiden Pfeiler im Scheitel des inneren Chorschlusses waren auf den Außenseiten bemalt mit Heiligen - ein Ritter ist noch zu erkennen - die in einer vertikal angeordneten Arkade stehen.⁴¹³ Sie setzten wahrscheinlich die Bemalung der Chorschrankenaußenseiten fort. Die Malerei ist weitgehend zerstört, doch lassen sich an den Resten des Goldgrunds erkennen, daß hier ebenfalls vergoldete Reliefs angebracht wurden. Format und Muster machen es sogar wahrscheinlich, daß dieselben Model verwendet wurden wie am Klarenretabel.⁴¹⁴ Man kann damit annehmen, daß die Werkstatt aus der das Retabel stammt, auch im Dom tätig war.⁴¹⁵ Unterstützt wird die Annahme durch eine Betrachtung der Kleinarchitektur des Retabels.

96

97

409Schulze-Senger 1978, S. 30.

410Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Schumacher-Wolfgarten 1995, S. 268f. verweist auf das Altarbild, das eine Kreuzigung und den knienden Stifter zeigt. Der Goldgrund ist aus Reliefquadraten mit einer Seitenlänge von 3,5 cm Länge gebildet. Die mit Modeln gefertigten, einzeln aufgesetzt und vergoldeten Felder zeigen alle einen steigenden Löwen. Schumacher-Wolfgarten erkennt darin das Wappen des Hauses Geldern und vermutet in der Verwendung ein Bekenntnis des Heinrich von Rhein zu dem Geldrischen Grafengeschlecht, aus dem ja auch die Stifterinnen des Klarenretabels stammten. Die Hintergrundtechnik setze das Klarenretabel voraus. Zur Klärung der Beziehung Heinrichs zu den Grafen von Geldern bedürfte es aber weitere Untersuchungen, ebenso zu der Frage, ob es sich tatsächlich um das Geldrische Wappen handelt. Der Löwe war eins der am weitesten verbreiteten heraldischen Zeichen.

411Jägers, Kat. Holzskulptur, 1989, S. 91f. verweist auf die in Kreide-Leim-Masse in Formen gegossenen Schmuckelementen an den Gewandsäumen der Stifterfig. in Maria Laach und an den breiten Mantelsäume der kleinen Pietá des Schnütgen-Museums, Kat.Nr.110 und der Pietá Roettgen im Bonner Landesmuseum. Frinta, On the Relief Adornment in the Klarenaltar and other Paintings in Cologne, in: Kat. Vor Lochner II, 1977, S. 133, Anm. 3 hält Vorstufen in England, so in der St. Stephan's Chapel, Westminster Palace für möglich.

412Die Außenseiten der Chorschranken haben ebenfalls einen reliefierten Grund, der aber mit einer anderen, der Tröpfeltechnik angefertigt wurde, bei der mit zähflüssiger Masse Schmuckformen aufgetropfelt werden.

413Zwischen den beiden Pfeilern befindet sich das Grabmal des Erzbischofs Dietrich von Moers (1414-1463).

414Nach der freundlichen Auskunft von Frau Schulze-Senger.

415Die Vermutung von Schumacher-Wolfgarten 1995, der Modelhintergrund könne eine "Erfindung der Klosterschwestern" sein, S. 275, die ihn möglicherweise auch angefertigt hätten, S. 268, ist damit hinfällig.

Die zweigeschossige Arkade grenzt auf jeder Seite sechs Felder aus, zwei in jeder vertikalen Achse. Auch der Tabernakel ist in die Struktur eingebunden. Es entsteht ein gleichförmiges Raster, in das die Bildwerke eingefügt sind. Die Arkatur ist in ihrem Formenreichtum und ihrer Plastizität von Öffnung zu Öffnung gesteigert. Die Kompositionskriterien sind die Teilung der Fläche in hohe, schmale Felder und eine Reihung der Wimpergarkade. Die horizontale Geschoßteilung korrespondiert mit einer vertikalen Achsenbildung, bei der sich die unteren Zonen vor die oberen schieben. Hilger verwies allgemein und genauso für die Altäre in Marienstatt und Oberwesel auf den Kölner Dom und besonders auf die geschoßübergreifende Gliederung des um 1300/1310 entstandenen großen Risses F der Westfassade.⁴¹⁶ 98

Auch der Fassadenplan ist geprägt von der Teilung der Flächen in sehr schlanke und hohe Felder, in denen sich das Motiv der Fensterarkade mit Wimperg in gleichförmiger, paralleler Reihung wiederholt. Neben dem Prinzip der geschosseübergreifenden Gliederung entdeckt man auch in der Binnengliederung Vergleichbares. So ist der Aufbau der unteren Arkade der zweiten Öffnung des Klarenaltars 80 eine reduzierte Variation des zweiten Turmgeschosses auf dem Fassadenriß F.

Konkreter sind aber andere Details. Das Maßwerk in der Hochfeiertagsöffnung des Klarenretabels greift Formen des gebauten Südturms auf. 99

Bei der Maßwerkfüllung der Wimperge über der Apostelarkade werden jeweils die drei Wimperge einer Flügelseite in einem alternierenden System zusammengefaßt. Der mittlere Wimperg ist mit drei von den Zwickeln ausgehenden Lanzettbögen geschmückt, die mit ihren Spitzen in der Mitte aufeinander treffen. In den äußeren Wimpergen ist die Form bereichert durch eine zentrierte Form in der Mitte - ein Drei- oder Fünfpfaß - auf den die entsprechend verkürzten Bögen treffen.⁴¹⁷ Bei der unteren Arkade ist durchgängig die letzte Form verwendet, etwas modifiziert durch

⁴¹⁶Hilger 1995, S. 106, auch Hilger 1978, S. 15.

⁴¹⁷Der Wimperg über der Tabernakeltür am Klarenretabel ist mit drei Lanzettbögen gefüllt, die von einem mittleren Kreis nach außen führen, eine Form, die bereits am Chorobergaden des Doms auftaucht und häufig an dem Bau verwendet wird, auch noch an der Südtrumpfassade, z.B. als oberes Zwickelmotiv im Wimperg des Petersportals. Das Maßwerk unterhalb der Tür ist eine Ergänzung von Michael Stephan, um 1864, vgl. Schulze-Senger, Rest. Bericht. Es greift die Formen der um 1330/40 entstandenen steinernen Maßwerkbrüstungen der Chorkapellen des Kölner Domchors auf.

einen mittigen gefüllten Kreis.⁴¹⁸ Diese Wimpergfüllung begegnet einem wieder an der Südturmfassade am Fenster neben dem Petersportal. Sie ist eine Weiterentwicklung der Füllung auf dem Riß F, wo der Kreis nur von sphärischen Dreiecken gestützt wird. Die einfache Form mit der ausschließlichen Verwendung der Bogenzierer als einzige Maßwerkform neben Blattornamenten einige Wimperge über den Apostelstatuen des Portals.⁴¹⁹ Für die Maßwerkwimperge des Klarenretabels muß man also die gebaute Architektur von Petersportal und dem Untergeschoß des Südturms voraussetzen. Noch enger wird der Bezug durch das seltene Motiv der Blattmasken in den Wimpergen der Feiertagsöffnung. Blattmasken sind ein beliebtes Motiv am Dom. Sie schmücken z.B. die Wangen des Chorgestühls.⁴²⁰ Als Füllung von Wimpergen sind sie atypisch. Und doch tauchen sie wieder auf, nämlich an den Wimpergen der Baldachine über den Gewändefiguren des Petersportals. Mal sind die Blätter wirbelförmig angelegt, wie auf dem Modelhintergrund des Retabels, mal formen sie sich zu Maskerons. Vorgegeben wurde dieses Motiv an den Wimpergen im Obergaden des Chors. Hier werden die Maßwerkformen in der Mitte zusammengefaßt von einer Art Schlußstein mit Blattmaske. Am Petersportal und am Klarenretabel ist das Verhältnis verändert. Die Blattmaske verläßt den zentrierten Bereich des "Schlußsteins" und wuchernd füllt sie das ganze Dreiecksfeld. Die Verwendung des Motivs in dieser Form ist in Köln so ungewöhnlich, daß man eine direkte Bezugnahme annehmen muß.⁴²¹

91

100, 100a

4181861 erhielt der Bildhauer Christoph Stephan den Auftrag alle Schnitz- und Bildwerke des Retabels arttypisch wiederherzustellen und das Rahmen- und Holzwerk intand zu setzen. Bis 1865 wurden von ihm und seinem Sohn Michael das untere Gefach und die Ursulabüsten entfernt und durch neu Figurengruppen ersetzt, vgl. Dombauarchiv, Revisionsbücher um 1864, Verträge 1859; Münzenberger, Frankfurt 1885-90, Bd.II, Taf. 1: Foto mit Gruppen von Stephan; Schulze-Senger, Rest. Bericht. Bei der Restaurierung 1894-1905 durch Mengelberg wurden die "charakterlosen Gruppen" von Stephan wieder entfernt, die noch vorhandenen neun Reliquienbüsten wieder aufgestellt und drei neu angefertigt, vgl. Schnütgen 1905, S. 289ff. Das originale Maßwerk war wohl ebenfalls noch vorhanden und diente als Vorlage für das in rekonstruierender Weise neu hergestellte. Maße und Profile des heutigen Maßwerks stimmen mit dem ursprünglichen überein, vgl. Schulze-Senger, Rest.Bericht.

419Auch die Profile stimmen überein. Die Krabben allerdings sind am Klarenretabel durchweg enface gebildet und an den Baldachinen im Profil. Weich und großblappig erscheinen sie auch hier, für einen genaueren Stilvergleich sind sie aber zu stark zerstört.

420Auch noch am Grabmal des Engelbert von der Mark (1348-1368) kommen sie vor.

421Die Blattmaske als Wimpergfüllung findet sich noch einmal bei Statuenbaldachinen eines Portals, nämlich in Schwäbisch Gmünd. Und auch hier kann man wohl annehmen, daß es durch die Kölner Baldachine angeregt wurde. Es ist ein wichtiger Hinweis auf den Bezug der beiden Bauhütten, und unterstützt die Theorie, daß der Gmünder Baumeister Heinrich I. Parler vorher in Köln tätig

Auch die Apostelfiguren des Klarenretabels scheinen die Kenntnis der Portalapostel vorauszusetzen.⁴²² Die Holzfiguren stehen mit den Aposteln aus St. Aposteln und den Figuren des Marienstatter Retabels in einer Tradition kölnischer Bildschnitzer, deren Ausgangspunkt noch die Chorpeilerfiguren des Kölner Doms sind.⁴²³ Die bei den Figuren des Klarenretabels bemerkte Linearität und Schematisierung und die Reduktion der oftmals eng um den Körper gezogenen Faltenmotive sind möglicherweise nicht nur als Erstarrung des tradierten Formenrepertoires zu sehen, sondern auf eine Beeinflussung durch die Steinskulptur zu werten. Die Apostel des Klarenretabels sind schlank und hoch, jeweils ein Bein drückt sich angewinkelt durch den Stoff.⁴²⁴ Die Arme sind auf Hüfthöhe angehoben, der Leib wölbt sich vor. Die versammelte Haltung, der nur wenig ausschwingenden Steinskulpturen ist für die kleinen Retabelfiguren vorbildlich, doch ist sie hier weniger ausponderiert. Einige haben die Tendenz zu kippen. Bei den Gewandmotiven sind zwei Schemata zu unterscheiden. Die erste Gruppe trägt wie z.B. Johannes ein am Oberkörper eng anliegendes, glatt herunterfallendes Untergewand, daß durch wenige senkrechte Faltenstege gegliedert ist. Der Mantel fällt entweder offen herab, oder er ist wie bei den beiden Figuren im Schnütgen-Museum, auf der Brust mit einer Tassel geschlossen. Der senkrechte Gewandverlauf wird hier durch den aufschwingenden Mantelsaum akzentuiert. Die zweite Gruppe lehnt sich in der Gewandbildung an die Portalapostel an. Als Beispiel sei der Apostel Nr. 3 herausgegriffen. Halsfern ist der Mantel eng um den Körper geschlagen. Die Enden hängen als Überwürfe von den angehobenen Armen steil herab. Über den sich

80,
101-103

102

101

war, so wie es die berühmte Inschrift zu Ehren seines Sohns Peter in Prag suggeriert. In unserem Zusammenhang ist es wichtig festzuhalten, daß der Gmünder Chor 1351 begonnen wurde und zu diesem Zeitpunkt die Kölner Baldachine bereits vorhanden gewesen sein müssen. Vgl. Huppertz, Die Künstlersippe der Parler. In: Festschrift Kölner Dom, Köln 1948, S. 138-158, hier S. 151.

422Einen Bezug zwischen den Aposteln des Klarenretabels und des Petersportals bemerkte auch Wilhelm Quincke, Das Petersportal am Dom zu Köln, Bonn 1938, S. 16 allerdings nur im Sinne einer "Kölnischen Entwicklung", in der die von ihm später angesetzten Portalapostel stünden.

423Bergmann, Kat. Holzskulptur 1989, S. 51-53 und 333-338; Wilhelmy, Marienstätter Altar, 1993, S. 29, 34; Bellot 1995, S. 219.

424Von den ehemals zwölf Aposteln sind im Retabel noch sieben vorhanden, die anderen sind Ergänzungen von Stephan. Zwei weitere befinden sich im Schnütgen-Museum. Nur Johannes ist durch sein Attribut eindeutig zu identifizieren. Die originalen Skulpturen sind in der heutigen Aufstellung die Apostel Nr. 1, 3, 5, 7, 8, 9, 10. Sie bestehen aus Nußbaum, das Inkarnat weist die zweite Fassung von um 1400 auf. Die Vergoldung wurde bei einer Restaurierung 1959-63 durch Sauerborn erneuert, vgl. Schulze-Senger, Rest. Bericht.

vorwölbenden Leib ziehen sich einzelne Querfalten. Sie sind etwas wulstig ausgefallen, doch ist ihre Herkunft von den quer über den Körper gezogenen Faltenlinien etwa dem mittleren Apostel des linken Gewändes am Petersportal unverkennbar. Wie bei der Steinskulptur sind auch bei dem Altarfigürchen die Stoffbahnen eng übereinander gelegt und die vertikalen Falten laufen einhellig über alle Schichten hinweg. Das charakteristische Verhältnis von Körper und Gewand der Portalapostel wurde als gestalterisches Prinzip - bei allen Schwierigkeiten in der Umsetzung - für die Retabelfiguren übernommen. Bei den Gesichtern orientierte sich der Schnitzer offenbar nicht an den Portalaposteln. Sie sind schmal mit gratigen Nasen und heute durch die Fassung von 1400 etwas verunklärt. Wie in der Kleidung strebt er aber auch bei den Köpfen eine Individualisierung und eine Vielfalt an, die besonders bei der Haar- und Barttracht auffällt. Ein Hinweis auf die Portalapostel scheint mir noch gegeben. Bei ihnen fällt die genaue Wiedergabe der Haut mit ihren Aderungen auf. Die Gesichter der Holzstatuen sind weniger detailliert. Doch der Apostel Nr. 3 hält dem Betrachter seine Hand entgegen und der Meister präsentiert sie - wie als Beweis seiner Kunstfertigkeit - mit Adern und Sehnen.

Der hier vorgeschlagene Bezug zwischen dem Klarenretabel und dem Petersportal setzt eine annähernd gleiche Entstehungszeit beider Werke voraus. Für das Retabel kann eine Datierung nach 1350 als gesichert angenommen werden. Die Entstehungszeit des Petersportals und seiner Apostelstatuen ist dagegen höchst umstritten. Eine ausführlichere Betrachtung ist daher nötig.

Exkurs - Das Petersportal des Kölner Doms

Die Chronologie der Bau- und Planungsphasen des Südturms der Westfassade ist nach wie vor umstritten. Das Dilemma besteht vor allem in der unterschiedlichen Bewertung von figürlicher Skulptur, die teilweise im Mauerverband versetzt wurde, und der Architektur. Für den zumindest für das Untergeschoß verbindlichen Fassadenriß F und die ausgeführte Architektur des Erdgeschosses nahmen Kauffmann⁴²⁵ und Zimmermann-Deissler⁴²⁶ aus stilistischen Erwägungen eine

⁴²⁵Kauffmann, H. Die Kölner Domfassade. In: Festschrift, Der Kölner Dom. Köln 1948, S. 78-137.

⁴²⁶Zimmermann-Deissler, E., Das Erdgeschoß des Südturmes vom Kölner Dom. In: Kölner Domblatt 14/15, 1958, S. 61ff.

Entstehung um 1320-30 an.⁴²⁷ Unstrittig ist, daß der Turm vor 1325 begonnen wurde.⁴²⁸ Der Skulpturenschmuck ist aus stilistischen Gründen in zwei Hauptgruppen zu unterscheiden: erstens die Skulptur des Tympanons und der Archivolten, zweitens die Gewändeapostel und die Propheten auf dem Türsturz. Für die erste Gruppe, an der die Beteiligung von parlierischen Meistern nachgewiesen wurde, wird eine Datierung im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts angenommen.⁴²⁹ Umstrittener ist die Datierung der Apostel. Hier reichen die Vorschläge von 1340 bis 1410, wobei sich spätestens seit der großen Kölner Ausstellung "Die Parler und der Schöne Stil" 1978 eine Ansetzung in die Zeit um 1375 durchgesetzt hat.⁴³⁰ In die direkte Nachfolge der

427 Maßwerk und Architekturformen werden hier vom 1322 geweihten Chorbau und der Sakristei hergeleitet.

428 Wolff, Kat. Parler 1978, S. 149. B. Schütz, Die Katharinenkirche in Oppenheim. Berlin/New York 1982, S. 235-242 plädiert für eine noch frühere Ansetzung, da man sich 1317 bei der Südfassade der Katharinenkirche in Oppenheim am Kölner Südtrum - genauer am ersten Obergeschoß - orientierte. Doch gerade die Motive, die für die Oppenheimer Fassade relevant wurden, sind in Abänderung des Rißes F nur in der gebauten Architektur vorhanden, nämlich die Strebepfeiler, die Kreisrose und die Lanzettrose und "vor allem das in Köln neu ausgearbeitete Prinzip der alternierenden Formen" in den Wimpergfüllungen. Folglich müßte der Baubeginn vor 1300 liegen. Schütz schließt ferner, daß Riß F nicht von Dombaumeister Johannes, sondern von seinem Vater Arnold stammte, der Baubeginn also vor den Amtsantritt Johannes' in die Jahre 1285/90 fiel und dieser bei der ersten Gelegenheit, nämlich nach Vollendung der Eckmassive des unteren Stocks den Plan änderte. Entsprechend rückte die Entstehung von Riß F nach unten. Die weitreichenden Konsequenzen wären, daß der Riß F in direkte Nähe und als unmittelbare Reaktion auf den Baubeginn der Straßburger Fassade 1277 entstanden wäre. Außerdem hätte Köln dann auf den Freiburger Münsterturm eingewirkt. Ob eine so frühe Ansetzung überhaupt möglich ist, müßte unter Einbeziehung der anderen erhaltenen Pläne erörtert werden. Der dem Riß F vorausgehende sog. Wiener Grundrißplan A läßt sich schwerlich ins 13. Jahrhundert vordatieren, worauf Borger-Keweloh in ihrer Rezension von Schütz 1982, Zeitschrift f. Kunstge. XLVI/4 1983, S. 444 ff. hinweist. Möglicherweise existierten weitere Pläne für das Obergeschoß, von denen der Oppenheimer Architekt ausgehen konnte. Die Verbreitung von Planrissen und ihre unmittelbare Umsetzung kann man wohl seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts annehmen. Z.B. konnte Suckale nachweisen, daß die Westrose in Ebrach zwar vor 1285 entstand, aber trotzdem von dem Straßburger Westfassadenmotiv abhängig ist, vgl. R. Suckale, Die Rosenfenster der Ebracher Klosterkirche. In: W. Wiemer/G. Zimmermann (Hgg.), Festschrift 700 Jahre Abteikirche Ebrach 1285-1985, Ebrach 1985, S. 59-86, bes. S. 67ff.

429 Rosenau, H., Der Kölner Dom, seine Baugeschichte und historische Stellung, Köln 1931 datiert sie zwischen 1388 und 1395; Quincke, W., Das Petersportal am Dom zu Köln, Bonn 1938 geht sogar bis 1410; Schmidt, G., Das Petersportal des Kölner Domes vor dem Auftreten der Parler (1970), Wiederabdruck in: Schmidt, G., Gotische Bildwerke und ihre Meister, Köln/Wien/Weimar 1992, S. 212-219 und Lauer, R., Petersportal, 1978, Kat. Parler, Bd. 1, S. 159-168 datieren zwischen 1375 und 1381.

430 Für eine Datierung um die Jahrhundertmitte sprechen sich aus: Hans Kauffmann, Die Kölner Domfassade. In: Festschrift, Der Kölner Dom, Köln 1948, S. 78-137, hier S. 122. Er folgt Otto Schmitt, Prag und Gmünd. Material zur frühen Parlerplastik. In: Kunstgeschichtliche Studien, Dagobert Frey zum 23. April 1943, hg. v. H. Tintelnot, Breslau 1943, S. 234-247, hier S. 245, Anm. 25; Andreas Huppertz, Die Künstlersippe der Parler und der Dom zu Köln. In: Festschrift, Der Kölner Dom, Köln 1948, S. 138-158, hier S. 152 ff.; Didier/Kroh, Kat. d. Ausst., Les sculptures medievales allemandes dan les collections belges. Brüssel 1977, S. 25. Die späte

Apostel werden die Türsturz-Propheten gestellt und ein von Lauer erstmals behandelte Wasserspeier am Abschlußgesims des Erdgeschoßes.⁴³¹ Als Voraussetzung gelten die Baldachinskulpturen an den Strebepfeilern des Südturms. Von den Standfiguren und Wimpergreliefs, die Rode den schmalen Baldachinen zu Seiten des großen Wimpergs über dem Portal zuordnen konnte und um 1340 datierte,⁴³² sind nur noch Fragmente erhalten. Die Wimperge stehen im Mauerverband, sie sind also mit der Architektur versetzt worden.⁴³³

Schmidt und Lauer nehmen die relativ sichere Ansetzung des Tympanons ins letzte Viertel des 14. Jahrhunderts als Ausgangspunkt für die Datierung der Apostel. Es kann in der Tat als terminus ante quem gelten, da die Gewändeskulptur keine Reflexe der parlerischen Skulptur zeigt. Andererseits sei der stilistische Bezug so eng, daß mit keiner großen zeitlichen Absetzung zu rechnen sei. Schmidt hypotesiert nun, daß die Skulptur des Petersportals in einem Zug entstand. Zuerst sei der Apostelmeister tätig gewesen, der von westlicher Kunst geprägt, aus der Domwerkstatt hervorgegangen sei. Ihm schreibt er auch die Strebepfeilerskulptur zu. Da er deren Datierung auf 1340 akzeptiert, wäre es ein Frühwerk des selben Meisters, der dann um 1375 die Apostel schuf. Zur Stützung seiner späten Ansetzung der Apostelskulptur führt er stilistische Vergleiche mit Kölner Werken an. Um 1378 sei Heinrich IV. Parler hinzugekommen und habe mit seiner Werkstatt die Tympanon-Skulptur geschaffen, an der in der Folge oder gleichzeitig noch zwei weitere Meister tätig gewesen seien. So ergibt sich nach Schmidt eine kontinuierliche Tätigkeit an der Portalskulptur, die allerdings erst geraume Zeit nach Beendigung der Bauarbeiten in Angriff genommen wurde. Lauer stört sich in seinen Beiträgen im Katalog der Kölner Parlerausstellung an der langen Unterbrechung von rund 50 Jahren zwischen Bauende und Beginn des Skulpturenschmucks und setzt kurzer Hand die Architektur später an - ungeachtet ihrer stilistischen Entwicklung.

Ansetzung am Jahrhundertende vertreten vor allem Helen Rosenau, *Der Kölner Dom*. Köln 1931 und Wilhelm Quincke, *Das Peters-Portal am Dom zu Köln*. Bonn 1938.

431Lauer, Rolf, Ein Wasserspeier der Parlerzeit am Südturm des Kölner Domes. In *Kölner Domblatt* 43, 1978, S. 206-211.

432Rode, Herbert, Zur Baugeschichte des Kölner Domes, II: Zur Bauplastik des Südtrums. In: *Kölner Domblatt* 14/15, 1958, S. 61ff.

433Schütz 1982, S. 240, Anm. 338 mutmaßt, daß die Skulpturen als Bossen versetzt und erst später ausgearbeitet wurden. Zumindest für diese unzugängliche Stelle ist das wohl abzulehnen.

Er schlägt also einen Baubeginn um 1340/50 vor, sodaß um 1360/70 die Höhe der Strebepfeiler-Baldachine erreicht worden wäre. Einen Beleg meint er in der weiteren Bauskulptur zu finden. So sei der mit dem Bau versetzte figürliche Wasserspeier um 1380 entstanden, ebenso wie zwei Konsolfigürchen, die Palm in die selbe Zeit setzt. Die vermeintlich sichere Datierung des Wasserspeiers - und damit der Architektur - ergibt sich allerdings allein durch den überzeugenden Stilvergleich mit den Aposteln und führt zwangsläufig zu einem Zirkelschluß. Das Portal selbst sei bis zur Höhe der Apostelbaldachine mit dem Bau aufgeführt worden, der obere Teil aber nur im Rohbau entstanden. Ab 1375 sei die Tympanonzone gefertigt und die Apostel mit ihren Baldachinen eingefügt worden, während die Bauarbeiten weitergingen und um 1380 auf Höhe des Wasserspeiers beendet wurden.⁴³⁴ Als Bestätigung der zwei Bauphasen des Portals führt Lauer als ein Hauptargument den Materialwechsel an. Der untere Teil bis zur Höhe der Apostelbaldachine und der Türsturz bestehen aus Trachyt, der obere Teil, die Apostel und ihre Baldachine aber aus Kalksandstein. Alle Teile aus Kalksandstein gehörten nach Lauer der zweiten Phase um 1375-1381 an. Die Schlußfolgerung setzt aber einen generellen Materialwechsel voraus. Dem widerspricht, daß der Wasserspeier - von Lauer ja ebenfalls um 1380 datiert - wieder aus Trachyt gefertigt ist.⁴³⁵ Die Verwendung der verschiedenen Materialien ist wohl eher mit ihrer Beschaffenheit zu erklären. Der feinporige Kalksandstein ist die Voraussetzung für eine kleinteilige Bearbeitung des Steins, wie sie bei der Skulptur und der Ornamentik der Baldachine nötig ist, und wie sie in dem groberen Trachyt nicht gelingen würde.⁴³⁶ Bereits am Chorbau wurden beide Materialien entsprechend eingesetzt.⁴³⁷ Eine zeitliche Grenze ist damit also nicht zu ziehen. Es scheint mir wahrscheinlicher, daß die fünf Apostel bereits um 1350 gefertigt wurden und es dann zu einer Unterbrechung der Arbeiten kam, die die Ausführung der auf die Zwölfzahl

434Lauer, Kat. Parler 1978, Bd. 1, S. 159

435Lauer KDBI. 1978, S. 206.

436Maul, Georg, u.a., Das Petersportal. Restaurierungs Bericht, in: Kat. Parler, Resultat Bd. 1980, S. 63-67 bestätigen die unterschiedlichen Qualitäten der Steinarten.

437Die Chorkapellen sind in Trachyt aufgeführt, ebenso die Bauornamentik des Obergadens. Die Kapitelle des Erdgeschosses bestehen aber aus weißem Kalkstein. Bei den Piscinen wird der Materialwechsel auf Grund der unterschiedlichen Qualität ebenfalls deutlich. Ihre Grundplatten und Mittelstützen sind aus Trachyt; für ihre feinen und präzise bearbeiteten Ornamentformen verwendete man wieder Kalksandstein. Vgl. Arnold Wolff, Chronologie der ersten Bauzeit des Kölner Domes 1248-1277. In: KDBI. 28/29, 1968, S. 7-230, besonders S. 86 und S. 152.

fehlenden Apostel verhinderte.⁴³⁸ Erst geraume Zeit später wurden mit einer neuen Werkstatt die Arbeiten am Portal mit dem Figureschmuck des Tympanons wieder aufgenommen. Da keinerlei Urkunden oder Rechnungsbücher Auskunft über den Arbeitsverlauf geben könnten, bleibt nur eine stilistische Einordnung des Figurenzyklus zur Klärung der Frage.

Für einen Stilvergleich seien zunächst die Charakteristika der Portalapostel hervorgehoben. Es sind schlanke und hohe Gestalten. Stand- und Spielbein sind unterschieden, sie schwingen aber nur wenig seitlich aus. Dazu wölbt sich besonders bei Paulus, Andreas und Jakobus der Leib deutlich vor. Durch den vorgeschobenen Bauch bei zurückgenommenen Schultern wird das Lasten des Körpers anschaulich thematisiert und weitergeführt in dem am Körper hängenden Gewand. Beide Arme sind auf Hüfthöhe angehoben. Sie akzentuieren die Körpermitte, wodurch die Figuren zusätzliche Festigkeit erhalten. Sie tragen große, schwere Köpfe, die leicht vorgeneigt sind, sodaß unter den Bärten der Hals verschwindet. Der Körper bildet das Gerüst, an dem wie naß der Stoff hängt. Von den Schultern fällt der Mantel eng am Körper lose herab, die Brust bleibt frei. Um die Front der Körper legen sich die Faltenstege in weich geschwungenen konzentrischen Bögen, ihr Profil nimmt um die Körpermitte nur leicht zu. Über dem Standbein ist der Stoff zusammengerafft und fällt in engen Strängen schwer herab. Auf Kniehöhe endet der Überwurf. Die Differenz zu dem unteren Gewand ist nur als Linie eingeschrieben. Die Stoffbahnen liegen so dicht übereinander, daß die vertikalen Falten über die Stofflagen hinweglaufen und kein eigenes Volumen ausbilden. Dadurch wird der schlanke Figurenfluß betont und die Gestalt in einem Kontinuum von plissierten Falten zusammengefaßt. Vereinheitlicht ist auch die Kopfbehaarung. Die dicken Lockenstränge der Bärte und des Haupthaars umrahmen die Gesichter. Diese sind kräftig gebildet mit hohen Wangenknochen, starken Nasen und tiefliegenden Augen. Auffallend ist die differenzierte Hautwiedergabe mit ihren Fältchen und Adern und den beinah aus einzelnen Härchen gebildeten Augenbrauen. Bis auf den freundlich

104, 105

⁴³⁸Der Zyklus wurde erst im 19. Jahrhundert ergänzt. Bei der Restaurierung der mittelalterlichen Apostel wurden nicht die geringsten Fassungsreste gefunden. Man muß davon ausgehen, daß sie immer ungefaßt gewesen sind, vgl. Friedrich Lindenthal, *Jb. d. rhein. Denkmalpflege*, 29, 1983, S. 281-286. Vielleicht ist auch das ein Hinweis auf eine plötzliche Unterbrechung der Arbeiten etwa durch Tod oder Abberufung des leitenden Meisters.

dreinblickenden bartlosen Johannes, haben die Apostel einen ernsten Ausdruck.

Bestätigung der späten Datierung von Aposteln und ihren Baldachinen⁴³⁹ suchen Schmidt und Lauer in einem Stilvergleich mit einer Gruppe Kölnischer Skulptur, "wo Umriß und Oberflächenrelief ähnlich vereinfacht und der schwingenden Bewegung einer zwar schlanken, aber kompakt um ihre Achse versammelten Gestalt untergeordnet werden."⁴⁴⁰ Diese neuen Tendenzen hätten sich nach Schmidt in der Kölner Skulptur um 1370 manifestiert. Der Apostelmeister, der nach Schmidt ja bereits die Strebepfeilerskulptur fertigte und in einer älteren Typenwelt wurzelt, hätte sich in der Portalskulptur mit den neuen Tendenzen auseinandergesetzt. Dem widerspricht das homogene Erscheinungsbild der Portalapostel, die trotz ihrer hohen und schlanken Gestalt eine Schwere und Geschlossenheit im Aufbau auszeichnet, die als Ausgangspunkt für die Kölner Skulptur der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gelten kann aber nicht als deren Summe. Die als Voraussetzung angenommenen Werke sind die Verkündigungsgruppe aus Altenberg, das Grabmal des Engelbert von der Mark und die sogenannte Friesentormadonna im Schnütgen-Museum. Die Datierung dieser Gruppe ist ebenso wenig für alle Werke gesichert, wie das Abhängigkeitsverhältnis untereinander geklärt ist. Der enge Zusammenhang der Apostelstatuen mit der geschnitzten Friesentormadonna ist offensichtlich, doch fehlen auch für sie verbindliche Anhaltspunkte zur Datierung.⁴⁴¹ Die gibt es für das Grabmal Engelberts von der Mark im Kölner Dom. Da es nach einer Urkunde noch zu Lebzeiten des Erzbischofs in

106

439Es ist nicht zwingend, daß die Baldachine zusammen mit den Aposteln entstanden. Huppertz 1948, S. 152 bemerkt, daß die Sockel und Nischen für die Figuren zu eng bemessen sind. Die Baldachine haben einen größeren Durchmesser als die Sockel und beziehen sich besser auf die Figuren, aber auch in den Nischen, in denen Figuren fehlen sind die Baldachine versetzt. Sie entstanden also vor der Skulptur. In ihrem Maßwerk unterscheiden sie sich deutlich von den Baldachinen in den Archivoltten. Letztere wiederholen in verkleinerter Form den Aufbau der Apostelbaldachine. Änderungen betreffen das Maßwerk der Blendarkaden, das hier vierbahig ist, und die Ausschmückung der Bögen durch in die Kehle gesetzte Krabben. Analog ist das Maßwerk im Tympanon gebildet. Trotz der geringeren Größe sind sie reicher geschmückt als die Apostelbaldachine. Sie fügen sich damit in die kleinteilige Struktur des Portals, die durch die zweite Stilstufe geprägt wird. Eine Anfertigung der Apostelbaldachine in unmittelbarem zeitlichem Zusammenhang mit den Figuren ist daher naheliegend.

440Schmidt 1992 (1970), S. 217.

441Im Katalog Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl, Köln 1961, Nr. 98 wird die Madonna "im Gefolge der Gewandefiguren am Petrusportal des Doms" gesehen. Im Parler Kat. 1978, Bd. 1, S. 169f. vermutet Palm in ihrem Stil eine "Synthese (...) einheimischer Strömungen, westlicher Vorraussetzungen und der Kölner Kathedralskulptur".

Auftrag gegeben wurde, ist es ziemlich sicher in seine Amtszeit 1364-1368 zu datieren.⁴⁴² Im Parler-Katalog heißt es über den Gisant des Engelbert-Grabmals: "Die säulenhaft vollrunde Liegefigur Engelberts läßt schon die Leiblichkeit der Petersportal-Apostel vorausahnen. Dort finden sich auch die zügig-eleganten Faltenlinien, vergleicht man etwa beim Andreas und Erzbischof die ausfächernden Stoffstauungen über den Ellenbogen."⁴⁴³ Die Unterschiede sind jedoch signifikanter. Die Liegefigur ist als Stehender gedacht, entsprechend fallen die Falten in den typischen Wellen herab, die die Kasel eines Bischofs auszeichnet. Doch stellt sich hier nicht der Eindruck ein, es handele sich um nassen Stoff. Der Stoff entwickelt eine eigene Dynamik und Ornamentik, besonders am Unterkörper mit den spitz zulaufenden Bögen. Es geht nicht um ein durchgängiges Lasten am Körper, sondern um ein Wechselspiel von herabfallenden Kaskaden auf der Körpermitte und dem Gegenzug von aufsteigenden Linien an den Seiten. Die Eigendynamik des Stoffs wird besonders an den Armüberwürfen deutlich. Die Säume legen sich zu Schlaufen zusammen. Ein Motiv, das der schweren Stofflichkeit der Apostel widerspricht, und das schon vorausweist auf die verspielten Säume der Margarete vom Grabmal des Gerhard von Jülich und seiner Frau in Altenberg.⁴⁴⁴ Am Engelbert-Grabmal findet es ein Pendant in den Haaren des Gisant, die in sanften Wellen onduliert sind. Ein Motiv das ebenfalls keinen Widerhall bei den Aposteln findet und das offensichtlich in eine andere Richtung führt.⁴⁴⁵ Als Voraussetzung für die Kölner Portalapostel führt Lauer außerdem wie bereits Quincke u.a. die Portalskulptur von der Überwasserkirche in Münster an.⁴⁴⁶ Von den ursprünglich 13 Statuen sind zehn unterschiedlich stark beschädigte Skulpturen erhalten: eine Madonna mit Kind und

107-109

442Palm Kat. Parler 1978, Bd. 1, S. 180.

443Palm, Kat. Parler 1978, Bd. 1, S. 180.

444Abb. in Kat. Parler 1978, Bd.1, S. 176, es stammt nach Palm ebd. aus der Kölner Dombauhütte und wurde wohl bald nach dem Tod der Margarete von Berg und Ravensberg 1389 geschaffen.

445Die Pleurants von der Tumba des Grabmals zieht Lauer, Kat. Parler 1978, S. 163 als eine Vorstufe zu den Portalaposteln heran und stellt "eine ähnliche Hinwendung zu einer lebensnahen, ausdrucksvollen Gestaltung der Köpfe" fest, "aber auch die schwere Stofflichkeit der Gewänder, die bei den Baldachinfiguren, etwa der Katharina, noch fehlte." Sie lassen sich aber genauso gut als Reaktion auf die Apostel interpretieren. Hinzu kommen bei den kaum 45 cm hohen Figürchen eine ornamentale Gestaltung der Säume und Haare, die die oft postulierte stilistische Diskrepanz zur Liegefigur des Grabmals relativiert; vgl. Palm, Kat. Parler 1978, S. 180.

446Den Vergleich mit Münster zog erstmals Richard Hamann, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, Bd. II, 1929, S. 274.

neun größtenteils nicht näher zu bestimmende Apostel. Ihre Entstehung läßt sich auf die Zeit zwischen 1364-74 eingrenzen.⁴⁴⁷ Apfelstaedt stellte sie in einer frühen Abhandlung in die Nachfolge der Kölner Chorpfeilerfiguren, womit der Weg gewiesen war für ein Entwicklungsmodell von den "körperlosen, kurvig-eleganten" Chorpfeilerfiguren über die bewegten aber "bäurischen" Münsteranern zu den leibvollen Apostel des Petersportals.⁴⁴⁸ Wenn Quincke für die Kölner Portalapostel feststellt: "Ein erstes, undeutliches Anmelden der Renaissance macht sich bemerkbar"⁴⁴⁹ wird deutlich, daß die Fürsprecher dieser Entwicklungslinie von der Vorstellung einer zielgerichteten, in der Renaissance gipfelnden Stilentwicklung ausgehen, die den tatsächlichen Gegebenheiten nicht gerecht wird und den Blick für die Eigenheiten der Werke verstellt. Für Lauer sind die Münsteraner Skulpturen in "Figurentypus und Gewandbehandlung (...) die unmittelbaren Vorläufer der Gewändeapostel, wenn auch in Köln manche Derbheit im Figurenaufbau und der Gestaltung der Köpfe geglättet sind."⁴⁵⁰ Poeschke faßt dagegen für die Münsteraner Skulptur zusammen: "(...) die sichere Ponderation, der geistvolle Ausdruck, die formale Eleganz und der feine Schliff, (...). In dieser Hinsicht haben sie mit den zum Vergleich herangezogenen Kölner Werken - wie z.B. den Skulpturen am Südturm des Domes (...) - wenig gemein."⁴⁵¹ Das Verhältnis der Apostelstatuen zu der Madonna des Überwasserportals in Münster hat Neu-Kock bei dem Kolloquium anlässlich der Parler-Ausstellung relativiert. Das plastische Volumen, die gratigen an- und abschwellenden Faltenzüge der Münsteraner Madonna etwa, das Spiel mit Licht- und Schattenzonen der voluminös durchgestalteten Figur unterscheiden sie von den eher graphisch angelegten, immer dem Körper folgenden Gewändern der Kölner Statuen.⁴⁵² In Münster sind die Figuren von außen nach innen gedacht. Von außen

107

447Zu den Skulpturen der Überwasserkirche, die sich heute im Westfälischen Landesmuseum in Münster befinden, zuletzt Poeschke, 1993 mit Literaturhinweisen.

448H.J. Apfelstaedt, Die Skulpturen der Überwasserkirche zu Münster in Westfalen. In: Marburger Jb. f. Kunstwissenschaft, VIII/IX, 1936.

449Quincke 1938, S. 104.

450Kat. Parler 1978, Bd. 1, S. 163.

451Poeschke 1993, S. 181.

452Neu-Kock, Roswitha, Überlegungen zur stilistischen Herkunft der Madonna des Überwasserportals in Münster. In: Kat. Parler, Bd. 4, Kolloquium, Köln 1980, S. 100-103. Stilistisch rückt sie sie wieder in einen engeren Zusammenhang mit der maasländischer Skulptur, ebenso wie Poeschke und Jászai.

wird das Volumen des Steins durchmessen. Bei der Madonna durchmißt eine Schüsselfalte die Breite. Darunter steckt eine andere, in die Tiefe führende, das Volumen ab. Der Armüberwurf stößt wieder vor. Ebenso verhält sich der Kontrast des sich aufbauschenden Gehänges unterhalb des linken Arms zu der Einfurchung des Mantels darunter. Bewegte Wellenberge bauen sich im Spiel gegeneinander auf um eine imaginäre Achse, die aber nicht wie bei den Kölner Aposteln als eingestellter Körper definiert ist. Denn die Kölner sind von innen heraus, vom Körper her aufgebaut, um den das Gewand gelegt ist. Die so oft betonte graphische Anlage der Falten wird dadurch erst möglich, daß sie eben nicht die Figur konstituieren wie in Münster, sondern nur unterstützend wirken. Beim Petrus in Münster ist das Spiel gemäßiger als bei Maria. Doch auch bei ihm interessiert das sich aus der Oberfläche entwickelnde Gegeneinander von tiefen Furchungen und glatten Wölbungen, die systematisiert und gebündelt werden in der Drehung der Figur. Unbestritten sind Analogien zwischen beiden Figurenzyklen festzustellen - vor allem in den Gesichtern. Die Physiognomie der Kölner Apostel mit den hohen Wangenknochen finden sich in abgeschwächter Form in Münster wieder. Die Haare sind hier strähniger, die Brauen summarisch. Doch auch bei ihnen besteht ein Interesse an der Epidermis mit Fältchen und Adern, die allerdings nicht so fein ausgearbeitet sind wie in Köln. Parallelen bieten auch die Gewanddrappierungen. Der Münsteraner Paulus hat wie Petrus in Köln seinen Mantel straff über den Bauch gezogen. Ein Motiv, das in Köln die sich vorwölbende Körperfülle unterstreicht. Der Mantel liegt auf dem Körper. Selbständig legt er sich in Fältelungen, die kaum von der Bewegung der Figuren motiviert sind. Körper und Gewand sind deutlich von einander geschieden. In Münster verschmilzt beides wieder. Falten und Körper werden als eine Ordnung behandelt und in gleicher Weise zur Figurenbildung eingesetzt. Anders als in Köln werden die Faltenzüge von Unter- und Obergewand gegenläufig eingesetzt. Man kann einen Bezug zwischen Münster und den Kölner Portalaposteln feststellen. Die neugewonnene Körperlichkeit der letzteren wird allerdings in Westfalen nicht aufgegriffen. Die Trennung von Körper und lastendem Gewand spielt in Münster keine Rolle. Körper und Gewand verschmelzen zu einer dynamischen Synthese, die in einem die ganze Figur erfassenden Schwung von den Falten spitzen bis zu den zurückgenommenen Schultern zum Ausdruck kommt und in

108

109

der Gegenbewegung der Köpfe ihren spannungsvollen Ausgleich findet. Demgegenüber wirken die Kölner Apostel in ihren schlaffen Gewändern müde und es ist schwer vorstellbar, daß gerade die herausragende Qualität der Münsteraner Figuren, ihre Dynamik, keinen Niederschlag in Köln gefunden haben soll. Andersherum sind einige Motive in Münster wie Gewanddrapierungen und Kopftypen nicht ohne die Kenntnis der Kölner Werke denkbar. Doch die entscheidenden Impulse für die Münsteraner Werke kamen wohl eher aus dem französisch-maasländischen Bereich mit Werken wie der Madonna in der Antwerpenen Kathedrale.⁴⁵³

Die Verkündigungsgruppe aus der ehemaligen Zisterzienserabtei zu Altenberg, in deren Nachfolge bereits Rosenau und Quincke die Kölner Apostel stellten, weist vor allem motivisch deutliche Parallelen zu den Aposteln des Petersportals auf.⁴⁵⁴ Die Gewanddrapierung der Madonna entspricht fast wörtlich der des Johannes vom Petersportal. Da der Madonna aber "noch die entschieden individuelle Charakterisierung und differenzierte Gestaltung der Apostelköpfe" fehle, hält Lauer sie für ein die Apostelskulptur vorbereitendes Werk aus der Zeit um 1370/75.⁴⁵⁵ Palm ordnet sie im selben Katalog als Nachfolgewerke um 1390 ein.⁴⁵⁶ Das Datum ergibt sich für Palm aus dem Vergleich mit der Skulptur des Rheinturms in Zons, an dem eine Inschrift das Jahr der Erbauung 1388 nennt. Ob die grob gearbeitete und unglücklich proportionierte Statue des hl. Paulus in Zons wirklich in engstem Zusammenhang mit der Verkündigungsgruppe zu sehen ist, sei dahingestellt. Festzuhalten bleibt, daß Palm m. E. zurecht die Portalapostel als das vorbildliche Werk für die Altenberger Skulptur ansieht. Ohne eine direkte Verbindung zu der Skulptur in Münster herstellen zu wollen, setzt sich doch auch die Altenberger Skulptur durch eine raumgreifende, aufsteigende Bewegung von den Kölner Aposteln ab. Die Figur der Maria wird von den Fußspitzen über die ganz leicht ausgestellte Hüfte zu dem ins Profil gedrehten Kopf in einen sanften

110

453Poeschke 1993, S. 181; Jászai 1990, S. 25-48; Neu-Kock, Kat. Parler, Bd. 4, 1980, S. 100-103; eine detaillierte Untersuchung der Bezüge steht allerdings noch aus.

454Die beiden aus Tuffstein gefertigten Figuren hatten mit den zugehörigen Baldachinen ihren ursprünglichen Platz an der Westfassade der Kirche und wurden 1931 an die Ostwand des nördlichen Seitenschiffs versetzt, vgl. Palm, Kat. Parler, Bd. 1, 1978, S. 174 mit Literaturhinweisen.

455Lauer, Kat. Parler 1978, Bd.1, S. 163.

456Palm, Kat. Parler 1978, Bd. 1, S. 174.

gespannten S-Schwung versetzt, der mit dem gegenläufig ausgerichtete Engel korrespondiert. Den Engel durchfließt eine Bewegungslinie über das spielerisch angewinkelte Bein, den zurückgenommenen Oberkörper bis hin zu dem in einer süßlichen Geste vorgeneigten Kopf. Quer über den Körper hält er ein Schriftband, das die gegenläufige Richtung ausspannt. Die Altenberger Figuren haben alles Lastende abgestreift, eine federnde Spannung erfaßt die logisch aufgebauten Körper. Modische Details wie die engen mit einer langen Reihe von Knöpfchen besetzten Ärmel der Maria zeichnen die Gewänder aus. Auch der Kopf der Maria verrät den Zeitgeschmack des letzten Jahrhundertdrittels. Mit der hohen gewölbten Stirn und dem kleinen spitzen Kinn ähnelt sie einer Gruppe von Kölner Holzmadonnen der Zeit.⁴⁵⁷ Trotz der Anlehnung an die Portalapostel weist die wahrscheinlich aus der Kölner Domwerkstatt stammende Altenberger Verkündigungsgruppe fortschrittlichere Elemente auf, die sie eindeutig in die Nachfolge der Portalapostel stellt.

Steht die bisher behandelte Skulptur in der Nachfolge der Petersportalapostel, stellt sich um so dringender die Frage nach den vorbildlichen Werken. Zunächst fällt der Blick auf den bedeutendsten Figurenzyklus des Kölner Doms die Chorpfeilerfiguren. Und tatsächlich sind bei den Portalaposteln noch Reflexe der wesentlich älteren, um 1300 entstandenen Apostel festzustellen.⁴⁵⁸ Die ungeheure Gewandfülle der Chorpfeilerfiguren wurde am Portal aufgegeben, die Schlankheit der hohen Figuren aber beibehalten. Das Standmotiv mit der ausgestellten Hüfte über dem Standbein und das sich durch den Stoff durchdrückende angewinkelte Spielbein weisen auch die Pfeilerfiguren auf. Denn trotz des extremen Schwungs der Figuren, sind sie nicht gänzlich "entkörperlicht". Der Leib drückt sich als Bein, als Wölbung der Hüfte durch den Stoff. Der Oberkörper knickt nicht ab, sondern er dreht sich zum Spielbein. Das Gewand dynamisiert und stabilisiert die Figur, doch die Bewegung geht von der Figur aus. Durch einen Tritt auf den Saum und die Drehung in der Hüfte, also durch die Aktion des Körpers, werden die Falten gestrafft. Der Grundstein für die Bildung der Portalapostel wurde mit den Chorpfeilerfiguren

⁴⁵⁷Palm, Kat. Parler 1978, Bd. 1, S. 174 verweist auf die Madonna aus der Slg. Clemen und die in der Mainzer Augustinenkirche.

⁴⁵⁸Die Datierungsvorschläge für die Chorpfeilerfiguren liegen zwischen 1275/80 und 1320, zur Diskussion vgl. Kapitel 4.1.3 "Die Chorpfeilerstatuen im Kölner Dom", S. 64 dieser Arbeit.

gelegt. Der Figurenkörper wird bei den späteren gleichsam aus dem Gewand geschält. Noch immer tritt ein Fuß auf den Gewandsaum. Bei den Pfeilerfiguren war das Motiv wichtig, um die Beherrschung der Gewandfülle durch die Figur zu verdeutlichen. Am Portal ist es im Grunde überflüssig. Das anliegende Gewand federt nur leicht auf den Boden auf. Daß trotzdem das Motiv beibehalten wird ist nur als Nachklang der früheren Figurenerfindung zu verstehen.⁴⁵⁹ Auch der einheitliche Verlauf aller Stofflagen ist bei den Choraposteln vorgebildet.⁴⁶⁰ Und nicht zuletzt orientierte man sich bei der Bildung der Köpfe an den Chorpfeilerfiguren. Ihre kleineren, in die Figurenbewegung eingebundenen Köpfe unterscheiden sich von den würdevolleren der Portalapostel durch ihre jugendlichen Gesichter, an denen die üppigen Bärte wie angeklebt wirken. Die Anlage zu den individualisierten Gesichtern der Portalapostel ist aber bereits gegeben mit den waagerechten Stirnfalten, den betonten Unterlidern und den in das Fleisch gedrückten Nasenflügeln. Auch haben sie einen kräftigen Schädelbau mit rechteckiger Stirn- und Augenpartie, und vor allem die charakteristischen ausgeprägten Wangenknochen. Die immer noch vorhandenen Reminiszenzen an die Chorpfeilerfiguren machen eine Spätdatierung recht unwahrscheinlich. Zumal bei den Portalaposteln weitere Tendenzen der westlichen Skulptur aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auszumachen sind.

Das bereits mit den Chorpfeilerfiguren angelegte kölnische Formengut verbindet sich mit französischem Einfluß. Der Bezug zu den in den 1320er Jahren gefertigten Apostelstatuen von Saint-Jacques-l'Hôpital in Paris wird seit langem gesehen.⁴⁶¹ Die offensichtliche Verbindung beider Zyklen besteht in der Gewandbehandlung. Denn auch bei den in ähnlicher Haltung gegebenen Pariser Aposteln schmiegt sich der Stoff wie naß an den Oberkörper und wird gegliedert durch parallel geführte, schmale Faltenstege. Der Mantel wird auch bei ihnen quer

111

⁴⁵⁹Bei der Madonna in Altenberg ist das Motiv weiter modifiziert. Der Fuß ist schräg gestellt, sodaß er nicht mehr auf dem Stoff steht, sondern parallel zum Faltenverlauf in die Stoffbewegung eingebunden ist.

⁴⁶⁰Er fehlt dagegen bei den gegenläufig angelegten Gewändern in Münster.

⁴⁶¹Vgl. Neu-Kock, *Kat. Parler*, Bd. 4, 1980, S. 101; Didier/Recht 1980, S. 178. Die Statuen befinden sich heute im Musée de Cluny. Die ersten sechs wurden zwischen 1319-24 von Robert de Lannoy und Guillaume de Nourriche gefertigt, die restlichen von Lannoy von 1326-27. Die Datierung ist durch die erhaltenen Rechnungen belegt, vgl. zuletzt *Kat. d. Ausst. Phillip le Bel*, 1998, S. 127f.

über den Körper gezogen und von einem der angehobenen Arme aufgespannt, während er in einer wenig raumgreifenden Kaskade über den anderen herabfällt. Am Unterkörper lösen sich die Stoffbahnen aber von einander und von dem eingestellten Körper. In scharfen Senkrechten fällt das Untergewand herab und liegt auch nicht auf dem Boden auf, wodurch die Figuren eine statuarische, festere Wirkung erzielen. Gerade im Vergleich des Standmotivs wird deutlich, daß die Kölner mit ihrer geschmeidigen, vom Tritt der Fußspitze auf die aufliegende Gewandfalte eingeleiteten Biegung noch den Chorpfeileraposteln verpflichtet sind, was mit der strengen Gewandführung des westlichen Vorbilds verbunden wird.

Eine Entstehung der Portalapostel um 1350 wird durch die noch vorhandene Nähe zu den Chorpfeilerfiguren des Kölner Doms und den Pariser Statuen von Saint-Jacques-l'Hôpital, die in ihrer Datierung in die 1320er Jahre gesichert sind, bestätigt. Die Skulptur der Überwasserkirche in Münster und die Verkündigungsgruppe in Altenberg sind dagegen in die Nachfolge der Kölner Portalskulptur zu setzen. Auch die technischen Gegebenheiten der Steinwahl sprechen nicht gegen eine Frühdatierung der Apostel. Stilistisch besteht zudem ein Bezug zur Skulptur des wohl kurz nach 1350 im Umkreis der Domwerkstatt entstandenen Klarenretabels.

4.6 Zusammenfassung

Das Klarenretabel, das trotz seiner Größe wahrscheinlich für eine Aufstellung auf dem Nonnenchor des Klosters konzipiert wurde, läßt sich mit seinen Malereien und der Skulptur innerhalb der Gesamtchronologie der Kölner Werke in die 1350er Jahre datieren. Die Komplexität des doppelflügigen Retabels und die Qualität der Ausführungen spricht für eine Anfertigung in einer qualifizierten Werkstatt. Die innovative Hintergrundgestaltung mit vorgefertigten Modellen auf den Leinwänden und in den Nischen der Apostelstatuen wurde in selber Weise auch bei der Ausgestaltung des Domchors im Anschluß an die Chorschrankenmalerei angewandt, weshalb man von einer Tätigkeit derselben Werkstatt im Dom ausgehen muß. Die Verbindung zur Domwerkstatt wird durch stilistische Parallelen bestätigt. Während die Malerei und Architekturformen in allgemeinerer Weise in der Nachfolge der

Chorschrankenmalerei, bzw. des Dombaus stehen, lassen sich Details der Bauornamentik der Kleinarchitektur, sowie die Holzskulptur direkt auf zeitgenössische Formen am Portal des Südturms beziehen.

Die Malereien der ersten Fassung des Klarenretabels stellen einen Endpunkt innerhalb der stilistischen Entwicklung der frühen Kölner Tafelmalerei dar, die mit dem Hamburger Triptychon bereits in eine neue, das letzte Viertel des Jahrhunderts bestimmende Auffassung mündet. Das Kernwerk der ersten Jahrhunderthälfte sind die Chorschrankenmalereien im Dom zu Köln. Die oft bemerkten internationalen Einflüsse treffen dort, gegen Ende der 1330er Jahre, auf bereits ausgereifte Kölner Werkstätten. Entgegen der Ansicht von Haussherr und Schmidt konnte nachgewiesen werden, daß die Marien Tafeln WRM 4,5, die Apostel Tafeln WRM 2,3 und das Berliner Diptychon den Schrankenmalereien vorausgehen. Auch diese Arbeiten stehen stilistisch in einem internationalen Kontext, der deutlich faßbar in den Miniaturen aus dem Umkreis des Pariser Meisters Honoré wird, der sich aber auch in der französischen und kölnischen Skulptur niederschlägt und an dem ebenso das Retabel aus der Michaelskapelle des Mainzer Doms Anteil hat. Aufgrund der stilistischen Übereinstimmungen mit den datierten Pariser Handschriften und dem Mainzer Retabel ergibt sich für diese Gruppe der Kölner Malerei eine Ansetzung um, bzw. kurz vor 1300. Wie bereits Stange feststellte, stehen sie damit am Anfang der Entwicklung der Kölner Tafelmalerei. Wesentliche Merkmale des Stils, wie die Gewandmodulation und Kopftypen wurden über einen längeren Zeitraum tradiert und erscheinen auch noch an den Chorschrankenmalereien. Die dort veränderte schlankere Körperbildung mit komplizierteren Faltensystemen wird in den nachfolgenden Werken aufgegriffen, dem Reliquienaltärchen in München und dem Bocholter Diptychon. Den Bezug dieser Gruppe zu den Chorschranken sah auch Stange. Durch die heute weitgehend als gesichert geltende spätere Datierung der monumentalen Malereien, müssen auch die Tafelbilder später entstanden sein, als von ihm angenommen. Ihre Datierung um 1340 wird durch die Fußbänke der Bocholter Marienkrönungs-Tafel bestätigt. Diese, einen "Raumschub" auslösenden Elemente lassen sich in der Kölner Malerei erst mit der Chorkapellenverglasung und den Chorschranken 1330/40 nachweisen. Eine frühe Entstehung des Tafelbildes in den 20er Jahren ist daher unwahrscheinlich. Auch ein Vergleich mit datierten

Werken der Buch- und Glasmalerei aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts führt zu keinem anderen Ergebnis, da die Übereinstimmungen vornehmlich im motivischen Bereich liegen, Kriterien der Figurenbildung und Raumorganisation sich aber deutlich unterscheiden. Zeitlich nicht weit entfernt wird auch das Kreuzigungstriptychon WRM 1 entstanden sein. Sein linearer Stil läßt sich nicht mit den Werken vom Anfang des Jahrhunderts in Verbindung bringen, bei denen das Interesse an Volumenbildung besonders ausgeprägt war. Er fügt sich dagegen in eine Auffassung, von der eine Gruppe Kölner Skulptur um die Apostel aus St. Apostel zeugen und die in die 1340er Jahre zu datieren sind. Einen Reflex der Malereien zeigen die 1350 im Klarenkloster entstandenen Miniaturen. Die Figurenbildung auf der Außenseite des Triptychons und die daran anschließenden Jungfrauentafeln des WRM stehen bereits den Malereien des Klarenretabels nahe.

Bei der hier angestellten stilistischen Untersuchung der Kölner Tafelmalerei der ersten Jahrhunderthälfte ließ sich in der Figurenbildung und Gewandbehandlung, der Ponderierung der Figuren, ihrer Stellung zu einander und der Bildräumlichkeit eine Entwicklung aufzeigen, die allerdings in engen Bahnen verläuft. Die traditionelle Ausrichtung der Malerei verwehrt radikale Neuerungen. Besonders eine Auseinandersetzung mit südalpinen Strömungen ist nicht zu verzeichnen. Von dort flossen nur einige Motive in die Bildgestaltung ein. Es überwiegen aber auch in den Kompositionsschemata und den Faltenmotiven das Festhalten an der Tradition.

5 Die Entstehung und Funktion der Kölner Tafelbilder

In der Literatur werden die frühen Kölner Polyptychen meist unter stilistischen Aspekten untersucht. Wenn auf die Entstehung und Funktion der Tafeln überhaupt eingegangen wird, wird der Unterschied zu den größeren "Kirchenaltären" hervorgehoben. Die hier behandelte Gruppe stünde in ihrem Format und ihrer Ikonographie den Andachtsbildern näher und diene vorzugsweise der intimen Versenkung und dem persönlichen Gebet,⁴⁶² kurz der Andacht.⁴⁶³ Im Katalog "Vor Lochner" wird in Bezug auf das Triptychon WRM 1 allerdings auch auf die "Eigenschaft als kirchliches 'Gerät' auf dem Altar"⁴⁶⁴ hingewiesen. Wie schon die Kreuzreliquiare des 12. und 13. Jahrhunderts sei es "als Kirchenggerät im Altardienst des Kirchenjahres eingebettet."⁴⁶⁵ Als Bezeichnung der Polyptychen haben sich die Begriffe "Tragaltar" oder "Hausaltärchen" etabliert, wodurch die private Nutzung der mobilen, tragbaren Retabel ausgedrückt werden soll. Die Begriffe sind anschaulich, aber problematisch. Der historische Begriff "Tragaltar" - in lateinischen Quellen "altare portatile" oder "altare mobile" - bezeichnet im liturgischen Verständnis eine Altarplatte, die als Ersatz beim Mangel eines konsekrierten "altare fixum" zur Anwendung kommt.⁴⁶⁶ Der Begriff "Hausaltar" ist nicht definiert. Er stellt die private Nutzung in den Vordergrund, wobei sich ein Assoziationsfeld von den antiken Verehrungsstätten der Penaten bis zum "Herrgottswinkel" eröffnet. Die spezifische Verwendung und Ausformung der hier behandelten Tafeln wird dadurch aber nur unzureichend umfaßt. So unscharf wie die Bezeichnungen sind, so unklar bleibt die ursprüngliche Funktion der kleinformatigen, bemalten Klapptafeln gotischer Zeit. Zur Annäherung an das Problem muß zunächst festgestellt werden, daß die 14 überkommenen Polyptychen oder deren Fragmente weder formal noch ikonographisch eine homogene Gruppe bilden. Die zwei Grundformen sind das Diptychon und das Triptychon. In beiden Gruppen gibt es Exemplare, in die Reliquien eingefügt sind und solche ohne Heiltümer. Bei den Triptychen kann das Zentrum von einer

462Zehnder 1993, S. 29.

463Zehnder 1993, S. 49.

464Kat. Vor L., S. 68.

465Kat. Vor L., S. 68.

466Den Begriff "Tragaltar" kritisierte in unserem Zusammenhang bereits Braun 1924, S. 37 Anm. 1. Zum historischen Begriff vgl. Braun 1924, S. 42ff.

Bildtafel eingenommen werden, oder von einem Schrein, in den Reliquien eingestellt sind. Schließlich variiert die Größe von dem Taschenbuchformat des Achatius-Diptychons mit einer Höhe von 16,8 cm bis zu den stattlichen 68 cm der Utrechter Fragmente. Das zentrale Thema der Triptychen ist die Kreuzigung. Bei den Diptychen ist der Kreuzigung eine thronende Muttergottes oder eine Marienkrönung gegenüber gestellt. Die Innenseiten können aber auch einer Heiligenlegende gewidmet sein. Der kurze Überblick zeigt die manigfaltigen Möglichkeiten im Einsatz der bemalten Holztafeln. Dabei ist der Bestand zu gering, um verbindliche Aussagen über die tatsächliche Vielfalt der Typen zu machen.

Bei allen Unterschieden verbindet sie die seit der Antike tradierte Bildform der Klapptafeln, die nun mit bemalten hölzernen Bildträgern umgesetzt wird. Aus dem Köln der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist die größte Gruppe dieser frühen Form von mobilen Tafelbildern diesseits der Alpen erhalten. Sie wirft die Frage auf, was das plötzlich auftretende Interesse an der Bildform auslöste. Ausgehend von dem Bestehenden soll zunächst der Frage nachgegangen werden, wo und in welcher Weise die Tafelbilder zum Einsatz kamen. Gerade die durch den Begriff "Hausaltar" implizierte private Nutzung soll hinterfragt werden.

5.1 Die Entstehung der Gattung in den Klöstern

Die Entwicklung hin zum privaten Heiligenbild im Haushalt von Laien beginnt zu der Zeit, in der unsere Tafelbilder entstanden sind. Seit dem 12. Jahrhundert steigerte sich der Wunsch nach persönlicher Gottannäherung. Damit erlangte auch das private Gebet einen größeren Stellenwert. Die veränderte Präsentation der Reliquien in Ostensorien und schließlich die Elevation der Hostie ermöglichten die heilbringende Schau und bedingten eine gesteigerte individuelle Anteilnahme der Gläubigen an religiösen Erfahrungen. Damit steigerte sich das Verlangen nach Bildwerken für die private Andacht nicht nur in den Klöstern. Einen Ausdruck der neuen laikalen Frömmigkeitsform stellen Stundenbücher der adeligen Damen dar. Kleinbildwerke lassen sich auch in weniger vornehmen Privatbesitz an Hand von Testamenten seit dem Ende des 13. Jahrhunderts nachweisen. So erwähnt eine Lübecker Gewürzkrämerin in ihrem Testament aus dem Jahre 1357 ein kleines Laken mit der Passion

Christi.⁴⁶⁷ Bestickte oder bemalte Stoffe, "linteramen pictum", erfreuten sich anscheinend einiger Beliebtheit. Besonders verbreitet waren daneben die kostbaren Elfenbeintäfelchen und –skulpturen.⁴⁶⁸ Auch bemalte Tafeln werden genannt. Meist werden diese nicht näher beschrieben. Vermutlich handelt es sich um kleine Andachtsbilder in Anlehnung an byzantinische Ikonen.⁴⁶⁹ Im Unterschied zu der hier behandelten Gruppe der Tafelbilder waren sie jedoch nie mit Reliquien versehen. Größere Bildwerke waren im Besitz von Klerikern. In Köln vermachte der wohlhabende Pfarrer Heinrich vom Hirtze den Stiften St. Maria im Kapitol und St. Mariengraden sowie dem Bonner St. Cassius-Stift, denen er als Kanoniker angehörte sowie seiner Pfarrkirche Klein St. Martin in Köln neben einer großen Zahl von Reliquiaren und liturgischen Gewändern auch Skulpturen und Tafelbilder. St. Martin erhielt eine Kristalltafel, also ein mit Kristall verschlossenes Tafelreliquiar, und zwei weitere große (Reliquien-)Tafeln, von der eine ehemals im Besitz eines anderen Klerikers war. Dazu vermachte er dem Stift zwei große bemalte Tafeln.⁴⁷⁰ St. Mariengraden wurde ebenfalls mit zwei Tafelgemälden bedacht.⁴⁷¹ Heinrich vom Hirtze hatte es sich offenbar zur Aufgabe gemacht, den zahlreichen Reliquien "seiner" Kirchen neue Reliquiare fassen zu lassen, die er in seinem Testament endgültig dem Eigentum der Kirchen überstellte.⁴⁷² Auch die "großen" Tafelbilder waren wohl schon ursprünglich - wie die Reliquien und das kirchliche Gerät - in Hinblick auf eine kirchliche Verwendung erworben worden. Einen sicheren Nachweis für den privaten, d.h. laikalen Gebrauch der erhaltenen frühen

467Hasse, Kleinbildwerke, 1981, S. 62. Aus Italien ist die Korrespondenz eines Prateser Kaufmanns vom Ende des 14. Jahrhunderts erhalten. Ihr ist zu entnehmen, daß er eine "Imago Pietatis" für sein Heim in Auftrag gab. Vgl. Belting 1995, S. 46, Anm. 43 und S. 95, Anm. 42 mit weiterführender Literatur.

468Vgl. Hasse, Kleinbildwerke, 1981, S. 60.

4691359 verfügt der Lübecker Priester Johann Holhof in seinem Testament über eine Tafel mit Kruzifix "tabulum meam cruzifixi"; Hasse, Kleinbildwerke, 1981, S. 62. Thomas von Celano berichtet 1252, daß römische Ehefrauen in ihren Wohnungen eine gemalte Ikone mit dem Bild ihres Lieblingsheiligen verehrten: "...aliquam depictam habent iconam et illius imaginem quem specialiter venerantur." Thomas von Celano, Tractatus de miraculis s. Francisci Assisiensis, II, 8 (Legendae S.F.A.), 1926-41, S. 275f., zit. n. Belting, Bild und Kult, 1990, S. 407.

470"Item lego ad eandem ecclesiam tabulam unam de crystallo confectam. Item aliam magnam tabulam. Item aliam tertiam tabulam, que fuit quondam domini Henrici, subdecani Ecclesie Coloniensis. Item lego ad eandem ecclesiam duo magna tabula (sic) sepicta." zit. nach Heuser 1869, S. 79.

471"Item viginti capita sanctorum et duas tabulas depictas." zit. nach Heuser 1869, S. 76.

472Vgl. die Auflistung bei Herborn, Kat. Vor L. II, S. 172.

Kölner Tafeln läßt sich nicht erbringen.⁴⁷³ Der Einschluß von Reliquien, der gerade die frühesten hier behandelten Tafeln auszeichnet, macht eine laikale Verwendung unwahrscheinlich. Dagegen kursierten Reliquien und Reliquiare in den Klöstern. Sie wurden von den Klerikern in das Kloster mitgebracht oder als Geschenke empfangen. Ein großer Prozentsatz der Kölner Werke stammt dann auch mit einiger Sicherheit aus einem Kloster, dem Nonnenkonvent der Klarissen.⁴⁷⁴ Auch wenn der überkommene Bestand eine zufällige Auswahl sein mag, die durch die bis zur Säkularisation relativ ungestörte Existenz des Konvents begünstigt wurde - im Unterschied etwa zu dem Dominikanerinnen-Kloster St. Gertrud, das im 15. Jahrhundert einen schweren Niedergang erlebte,⁴⁷⁵ - muß man dort eine Quelle der Bildform vermuten und damit in dem Nonnenkloster einen Ausgangspunkt für die Entwicklung der Kölner Tafelmalerei sehen.

5.1.1 Die Besitzverhältnisse im Kölner Klarissenkonvent

"dir sol auch werden die tafel, dar ein du hailigtum legen wilt, so si mit flisz gemacht wirt."⁴⁷⁶ Heinrich von Nördlingen annouciert mit diesen Worten der Dominikanerin Margaretha Ebner (1291-1351) eine Reliquientafel, die man sich ähnlich dem heute in München verwahrten Reliquienaltärchen vorstellen möchte. Das Münchener Altärchen stammte vielleicht aus dem Kölner Klarissenkloster.⁴⁷⁷ Für andere Werke ist eine Herkunft aus dem Konvent besser belegt. Die Nonnen besaßen offenbar Tafeln und Reliquien für ihre persönliche Andacht. Es ist zu fragen, wie sich diese

473Die frühe Darstellung eines Tafelbildes in einem privaten Haushalt stammt erst aus der Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Sie findet sich auf einem Gemälde der Ursulalegende des Kölner Meisters von 1456, (Ursula empfängt die Botschaft des Engels, die Brautwerbung anzunehmen, Eichenholz, Köln, St. Ursula, Abb. des Details bei Zehnder 1993, S. 34), wo in der Stube an der Wand ein Kreuzigungsbildchen hängt.

474Von den dreizehn hier behandelten kleinformatischen Tafeln stammen sieben vermutlich aus dem Klarenkloster. Das extrem kleine Achatius-Diptychon läßt sich dem Nonnenkonvent der Achatiusklausen zuordnen. Das Berliner Diptychon stammt möglicherweise aus dem Stift St. Georg. Die übrigen vier Werke lassen sich nicht zuordnen.

475Beuckers 1998, S. 272.

476Zit. n. Strauch, Margaretha Ebner, 1882, S. 239, Brief 20, Z. 103-116.

477Das Reliquienaltärchen gelangte über die Sammlung Boisserée nach München. Auf die Herkunft aus dem Klarenkloster verweist Firmenich-Richartz 1916, S. 73, 386, 449 ohne eine Quelle in den Boisseréeschen Aufzeichnungen anzugeben. Zu den beiden in allen Teilen gleichartigen Flügeln in Utrecht, Aartsbisschoppelijk Museum, Inv. Nr. 214 und zu einem weiteren gleichartigen Flügel in unbekanntem Besitz, vgl. Stange Verzeichnis I, Nr. 7, gibt es keine Hinweise auf die Herkunft.

Vorstellung mit dem Leben im Konvent vereinbaren ließe. Die Kölner Klarissen lebten nach der Regel, die Papst Urban IV. am 18. Oktober 1263 mit der Bulle "Beata Clara virtute clarens" für den Orden festschrieb,⁴⁷⁸ und nach den ergänzenden Statuten Papst Benedikts XII. vom 28. November 1336.⁴⁷⁹ Das Regelwerk lag den Kölner Schwestern sowohl in der lateinischen Fassung,⁴⁸⁰ als auch in einer volkssprachigen Übertragung vor.⁴⁸¹ Die in der Bayerischen Staatsbibliothek erhaltene repuarische Handschrift enthält im Anschluß an die Urbanregel die Statuten Papst Benedikts XII. Außerdem ist ein Begleitbrief des Provinzialministers der Kölnischen Minoritenprovinz Arnold von Neuss aus dem Jahre 1337 wiedergegeben, der sich ausdrücklich an die Äbtissin und die Schwestern des Kölner Klarenklosters richtet. Nach einem Beschluß des Provinzialkapitels zu Münster vom 8. September 1337 war er verpflichtet, jedem Konvent in seiner Provinz eine Abschrift der Statuten zugehen zu lassen, die sie kurz darauf erhalten haben werden. Die für alle Schwestern verbindlichen Regeln sollten einmal im Monat dem Konvent vorgelesen werden.⁴⁸² Die volkssprachige Übersetzung sicherte das Verständnis aller Schwestern zu. Die Urbanregel legte die Grundlagen des klösterlichen Zusammenlebens verbindlich fest. Dazu gehörte ein Leben in Demut und Gehorsam, in Schweigen und Abgeschlossenheit. Die persönliche Armut war ebenso gefordert. Jedoch wurde das franziskanische Armutsideal insofern aufgegeben, als daß den Frauenklöstern gemeinschaftlicher Besitz erlaubt wurde. Diese Maßnahme war nötig, um den in Klausur lebenden Frauen eine wirtschaftliche Unabhängigkeit zu

478Bullarium Franciscanum II, hrsg. v. J. Sbaralea, Rom 1761, Nr. 98, S. 509-521.

479Das ist das 28. Kapitel "De monialibus" der Bulle "Redemptor noster" für den Minoritenorden. Bullarium Franciscanum VI, hrsg. v. K. Eubel, Rom 1902, Nr. 51.

4801894 katalogisierte Heinrich Kelleter, Die Handschriften der geistlichen Abteilung. Heft 24 (Bd. 9) der Mitteilungen aus dem Stadtarchiv Köln, Köln 1894, Nr. 138 eine "um 1350" geschriebene lateinische Abschrift der nach Kelleter "Regula ordinis s. Clare", der "Verordnung des P. Benedikt XII. an die Schwestern geschickt durch den Administrator der Kölner Minoriten Frater Arnoldus, unter seinem und dem Siegel des Provinzial-Kapitels von Münster a. 1337 Sept. 8" und der "Hausordnung und Ermahnungen", die seit der Nachkriegsrevision von 1947 als verschollen gilt, vgl. Mattick 1986, S. 145.

481Hs. Cgm 5235 der Bayerischen Staatsbibliothek, München, hrsg. v. Mattick 1986, S. 141-192. Die Handschrift ist offenbar eine Übertragung in das Repuarische des lateinischen Textes, der für die von Kelleter katalogisierte Abschrift als Vorlage diente, vgl. Mattick 1986, S. 145. Da die Handschrift Cgm 5235 verbindlich aus dem Kölner Klarenkloster stammt, wird die Regel im Folgenden nach dieser von Mattick veröffentlichten Fassung zitiert.

482Hs. Cgm 5235, Benediktstatuten, Z. 223-226.

ermöglichen.⁴⁸³ Die Grundlagen der klösterlichen Einkünfte waren die Mitgiften und Renten der Schwestern. Auf die Verwaltung der Güter zielten einige Neuerungen in den Statuten Benedikts. So war es offenbar nötig zu betonen, daß die personengebundenen Einnahmen in das Gemeinschaftseigentum übergingen und von der Äbtissin verwaltet werden sollten.⁴⁸⁴ Es wurde eine Höchstzahl von Schwestern entsprechend der Einkünfte des Klosters festgesetzt.⁴⁸⁵ Außerdem wurde ein jährlicher Rechenschaftsbericht über die Klosterverwaltung gefordert und ein Güterinventar beim Amtsantritt einer neuen Äbtissin.⁴⁸⁶ In dem Inventar sollte der gesamte Klosterbesitz aufgeführt werden, neben den Immobilien auch alle Mobilien, die Lebensmittelvorräte und "wat zeraden of husrait of disgleijch da si".⁴⁸⁷ Gemälde und andere Ausstattungsstücke werden nicht eigens erwähnt, doch werden sie unter den letzten Punkt fallen und somit nach den Statuten dem gemeinsamen Besitz zuzurechnen sein. Die auf den Tafelbildern dargestellten Nonnen weisen die Werke zwar als Stiftungen einzelner Konventsmitglieder aus. Deshalb müssen sie aber nicht im persönlichen Besitz der Auftraggeberin verblieben sein. Denn auch Antiphonare des Klosters und schließlich das Klarenretabel gingen auf Stifterinnen zurück, die im Werk entsprechend gewürdigt wurden, und dienten dem Wohle des gesamten Konvents.⁴⁸⁸ Gardner weist darauf hin, daß Bilder sogar vollkommen dem Blick der Stifterin entzogen sein konnten, wenn sie für einen Ort außerhalb der Klausur, etwa im Kirchenraum bestimmt waren.⁴⁸⁹ Die Regel über die Besitzverhältnisse wurde zumindest in späterer Zeit auch freier ausgelegt. Aus den Inventaren des französischen Franziskanerinnenkonvents von Longchamp, gegründet 1255 durch Isabella, der Schwester des hl. Ludwig, geht hervor, daß Nonnen zwischen 1403 und 1447 Reliquiare in Auftrag gaben, die Zeit ihres Lebens in ihrem persönlichen Besitz

483Zu den vorausgegangenen Auseinandersetzungen zwischen der Kurie und den zur "curam monialium" verpflichteten Franziskanern vgl. Bellot 1995, Anm. 8 mit weiterer Literatur.

484Hs. Cgm 5235, Benediktstatuten, Z. 74-80

485Hs. Cgm 5235, Benediktstatuten, Z. 51-58

486Hs. Cgm 5235, Benediktstatuten, Z. 98-104 und 108-138.

487Hs. Cgm 5235, Benediktstatuten, Z. 125f. In der lateinischen Fassung heißt es "vasa seu ornamenta vel suppellectilia".

488In dem Antiphonar in Stockholm, Königliche Bibliothek, Inv. Nr. Vof.holm A 172 wird auf fol. 106v der Stifterin gedacht: "Soror Jutta de alfer persolvit istud librum cum suis expensis et elemosynis, orate pro ea." zit. n. Benecke 1995, S. 26.

489Vgl. Gardner, Nuns and Altarpieces: Agendas for Research, 1995.

verblieben und erst nach ihrem Tod in das Gemeinschaftseigentum eingingen.⁴⁹⁰ Es bestand ganz offensichtlich das Bedürfnis nach eigenen Bildern und Gegenständen zur Unterstützung der individuellen Andacht.

Im Sinne des Armutsgebots und zur Unterstützung des Gemeinschafts sinns sollte die private Nutznießung aber unterbunden werden und auch Bilder aus dem Eigentum einzelner dem gesamten Konvent zur Verfügung gestellt werden. Mangels Quellen aus dem Kölner Klarenkloster muß es offen bleiben, ob die Tafelbilder gleich für einen Ort bestimmt waren, wo sie von allen Schwestern des Konvents rezipiert werden konnten, oder ursprünglich für einzelne Nonnen angefertigt wurden. Privater Besitz setzt aber einen zumindest halbwegs privaten Rahmen voraus, in dem die Bildwerke präsentiert werden konnten. Hartnäckig hält sich die Vorstellung, daß die Diptychen und Triptychen zur individuellen Andacht in der Zelle dienten.⁴⁹¹ Dem liegt die Annahme zugrunde, daß das Dormitorium der meist aus wohlhabenden Familien stammenden und damit einen gewissen Lebensstandard gewohnten Kölner Schwestern nicht aus einem gemeinsamen Schlafsaal bestand, sondern in Zellen unterteilt war.⁴⁹² Aus anderen Orden sind solche Zellenbilder bekannt. In einer vor 1260 verfaßten Geschichte der ersten Dominikaner wird beschrieben, daß die Mönche in ihren Zellen Bilder der Maria und des Kruzifixus hatten, "damit sie in der Lektüre, im Gebet und im Schlaf fortwährend sie betrachten und (von den Bildern) betrachtet werden konnten"⁴⁹³ Entsprechende Werke sind aus der Kartause von Champmol erhalten geblieben. 1388 bestellte der burgundische Herzog bei Jean de Beaumetz 26 Tafelbilder für die Kartause. Sie stellen alle auf dieselbe Weise die Kreuzigung dar, der ein Kartäuser im Bild beiwohnt.⁴⁹⁴ Die Schlafstätte wurde somit zum Ort, an dem eine private Bildandacht möglich war. Nach den Statuten des

490Malynarczyk, G., Ein Franziskanerkloster im 15. Jahrhundert. Edition und Analyse von Besitzinventaren aus der Abtei Longchamp, Pariser Historische Studien, 23, Bonn 1987, S. 82-99.

491Vgl. zuletzt Bellot 1995, S. 224.

492Die Dominikanerinnen des Konvents in Klingental bei Basel konnten sich für die Zahlung von 20 Gulden die lebenslange Nutzung einer Zelle oder gar mehrerer Räume sichern; vgl. R. Weiss-Müller, Die Reform des Klosters Klingental und ihr Personenkreis, Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, 59, 1956, S. 31. Auch die Dominikanerinnen von Töß schliefen in individuellen Zellen; vgl. Weinhandl 1921, S. 14.

493Gerardus de Frachet, Vitae patrum IV, in: Simson, Otto v., Über die Bedeutung von Masaccios Trinitätsfresko in S. Maria Novella, in: Jb. der Berliner Museen NF 7, 1965, S. 119ff, hier S. 144f., zitiert nach Belting 1995, S. 96.

494Vgl. Belting 1995, S. 96.

Klarissenordens setzte sich jedoch der Verzicht auf persönlichen Besitz fort, in der Aufgabe von Privatsphäre. Schon die Regel Urbans IV. legte fest, daß die Schwestern und die Äbtissin in einem gemeinsamen Dormitorium schlafen sollten.⁴⁹⁵ Offenbar wurden dennoch in vielen Klöstern Zellen eingerichtet, denn in den Statuten Papst Benedikts wird mit Nachdruck der gemeinsame Schlafsaal angemahnt und unter Strafandrohung gefordert, vorhandene Zellen umgehend zu beseitigen.⁴⁹⁶ Da die Einhaltung der Regel durch Visitatoren kontrolliert wurde, wird es nach dem Erlaß von 1337 – wenn vielleicht auch nur für kurze Zeit - auch im Kölner Klarenkloster keine Zellen gegeben haben. Daß vorher Zellen eingerichtet waren, macht gerade die eindringliche Wiederholung des Verbots wahrscheinlich. Falls Bilder darin vorhanden waren, werden sie nach dem Erlaß an einen "öffentlichen" Ort transferiert worden sein.

5.1.2 Zur Aufstellung der Bilder

Hinweise auf die Aufstellung von Bildern in Frauenklöstern der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind aus dem Dominikanerinnenkloster in Töb bei Zürich überliefert durch die um 1350 verfaßten Aufzeichnungen der Elsbet Stigel. Unter dem Einfluß von Heinrich Seuse erzählt Elsbet Stigel in dem Büchlein über "Das Leben der Schwestern zu Töb" Legenden über ihre seligen Mitschwestern, wobei sie deren mystischen Erfahrungen in den Vordergrund stellt.⁴⁹⁷ Die Bildwerke in diesem Kloster, die meist in Zusammenhang mit Visionen Erwähnung finden, befanden sich im (Nonnen-)Chor und standen der Gemeinschaft zur Verfügung. Elsbet Stigel beschreibt nur wenige Kunstwerke etwas genauer. Sie nennt das lebensgroße Kruzifix mit 30 Reliquien,⁴⁹⁸ dazu ein "bild als únser herr vor gericht stünd"⁴⁹⁹ und eine

495Hs. Cgm 5235, Urbanregel, Cap. V "Wy de susteren in deme dûrmeten lygen solen", Z. 130-148.

496Hs. Cgm 5235, Benediktstatuten, Z. 194-201: "Herzû gebeyden wir strenlichen, dat dese susteren eyngene zellen ûp eren durmeteren hauen insolen, inde so we si hayent, den gebeyden wir, dat si alzumale gestuyrt solen werden oyuermitz dey ministren of visitatore in eren eyersten uisitacien, dey si doen solen. Inde dey he weder spregen of deden of eynge gúnste of helpe herzû geuen, dey sal man betwincgen van des pays gewalt oumitz geistlich reygt."

497"Das Leben der Schwestern zu Töb" wurde nach der Hs. 603 der Stiftsbibliothek zu St. Gallen erstmals herausgegeben von Ferdinand Vetter, in: Deutsche Texte des Mittelalters, hrg. von der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften, Bd. VI, Berlin 1906.

498Vetter 1907, S. 91, Z. 12-16.

499Vetter 1907, S. 27, Z. 18f.

Muttergottes.⁵⁰⁰ Möglicherweise befand sich auch "únsér frowen bild in der capell da die dry kúng stant"⁵⁰¹ im Chor, da sich der Begriff "capell" auch auf ein Schreingehäuse beziehen kann.⁵⁰² Ein Antlitz Christi hing vor dem Kapitelhaus.⁵⁰³ Auch in den Nonnenviten aus dem Dominikanerinnenkloster St. Katharinenthal werden Bilder im Chor erwähnt.⁵⁰⁴ Die skulptierten oder gemalten Bilder in Töb waren - wie die Tafeln der Kölner Klarissen - Stiftungen von einzelnen Mitschwestern. Das große Kruzifix und andere Bilder hatte die Nonne Elsbet von Cellinkon in Auftrag gegeben. Elsbet war Schreiberin in dem Konvent. Sie führte auch Auftragsarbeiten gegen Lohn aus, denn bei Elsbet Stigel heißt es: "(...) won sy kund gar wol schriben und schraib gern gúti ding und begert kaines gegenwúrtigen lones davon; so ir aber etwas davon ward, so gab sy es alles an bild in den kor, das der cofent gemainlich davon getröstet wúrdi."⁵⁰⁵ Auch die Nonne Mezzi von Klingenberg tat sich als Stifterin hervor: "Wir hand och fil nach alle únsér gúttén bild von ir; fil túscher búcher hat sy gefrúmet."⁵⁰⁶ Die Ausstattung des Chors mit Bildwerken wurde als gemeinsame Aufgabe des Konvents begriffen, die durch Stiftungen einzelner Schwestern ermöglicht wurde. Ein Besitzanspruch auf das gestiftete Werk entstand zumindest offiziell nicht.

Elsbet Stigel stellt in ihrer Schilderung eines idealen Konvents die gemeinsame Rezeption in den Vordergrund. Wichtiger als die tatsächlichen Besitzverhältnisse ist die Tatsache, daß neben dem gemeinsamen Chorgebet die persönliche Andacht einen immer größeren Stellenwert einnimmt.⁵⁰⁷ Oft erwähnt Stigel Nonnen,

500Vetter 1907, S. 28, Z. 10f.

501Vetter 1907, S. 27, Z. 23f.

502Hennig 1998, Mittelhochdeutsches Wörterbuch.

503Vgl. für eine solche Installation die Abbildung bei Hamburger 1998, S. 364.

504"Ein swester dú hiess sant Mye von Rechershouen, die was ze einem mal in dem kor an ir gebett vund ein anrdú swester knúwet och da an ir gebett vor vnser frowen bild" vgl. Birlinger 1887, S. 166f. und "Ein swester, dú hiess S. Mye Goldastin, die verhyah mir an ir tod, do si ze einem mal stuond in dem kor an ir gebett vor einem bilde, das was sant Maria Magdalena, als si zuo vunsers herren fuessen fiel vund ir vnser herr all ir súnd vergab (...)" Birlinger 1887, S. 171.

505Vetter 1907, S. 91, Z. 9ff.

506Vetter 1907, S. 45, Z. 29f.

507Dazu vgl. aus dem Bericht über Schwester Mizzi Sidwibrin: "Sy hatt sunderlich die gewonhait das sy sich in dem kor naigt für únsér frowen bild, und lag denn und sach über sich als ain mensch das kainer ding acht hat won Gottes alain. Und so sy die schwestren etwenn fragtent, won sy als vil vor únsér frowen bild was, ob sy kainest mit ir rette: so sprach sy usser aim ainvaltigen sin: 'Sy rett dik mit mir und lachet mich an: so hat ich mit irem sun als fil ze túnn.'" Vetter 1907, S. 28, Z. 10ff.

die alleine im Chor beten.⁵⁰⁸ Auch aus den Nonnenviten aus dem Dominikanerinnenkloster St. Katharinenthal geht hervor, daß der Chor zu Privatandachten zur Verfügung stand.⁵⁰⁹ Anweisungen in Gebetbüchern ist zu entnehmen, daß die Gebetstexte als Ergänzung zur Messfeier und zum Chorgebet als private Gebete und Betrachtungen gelesen werden sollten.⁵¹⁰ Eine vor dem Altar betende Nonne ist in einem elsässischen Manuskript in der Illustration der "trois estaz de bones ames" von um 1310/20 dargestellt.⁵¹¹ Das erhöhte Bedürfnis nach einer persönlichen Annäherung an Gott spiegelt sich in den Gebetsanleitungen der auch volkssprachigen Literatur.⁵¹² Im Kloster von Töb hing vor dem Kapitelhaus ein "volto santo", dem ein Gebet beigefügt war, das die Schwestern im Angesicht des Bildes sprachen.⁵¹³ Das Gebet fand Unterstützung in der heilbringenden Schau im Anblick von Reliquien, Bildwerken und der Eucharistie. Gefördert wurde die Bildandacht bei den Dominikanerinnen durch den Einfluß von Heinrich Seuse.⁵¹⁴ Im franziskanischen Umfeld gewann seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine Form der Frömmigkeit an Bedeutung, bei der sich die Vorbildhaftigkeit der Heiligen von ihrer Barmherzigkeit und Bekehrungsarbeit verlagerte auf ihre mitleidende

112

508Stagel berichtet an verschiedener Stelle von Schwestern, die allein im Chor beteten, z.B. "(...) und bettet denn in dem tormitar untz das man den kor entschloss, und blaip denn für sich in dem kor nach metty." Vetter 1907, S. 26, Z. 25f.

509Es heißt z.B. "die was ze einem mal in dem kor an ir gebett vnd ein andrú swester knúwet och da an ir gebett vor vnser frowen bild." Birlinger 1887, S. 166 oder ebd. S. 168 "ze einem mäl was si näch metti an ir gebett..." und S. 165 "do die eins tages an ir gebet was, nach der complet vor einem crucifixus,....".

510In einem Niederdeutschen Gebetbuch, Bistumsarchiv, Trier Inv. Nr. 528 ist ein Kapitel überschrieben mit der Anweisung: "Dit lis vnder der ersten missen wan de vrolike Osterdach vpgghan wel." zit. n. Zimmer 1990, S. 68, Anm. 140.

511London, British Library, Yates Thompson, MS II (Add. 39843), fol. 29r.

512Z.B. Otto von Passau: "Es leret Hylarius vber den salter, daz du an allen stetten vn zu allen zitten naht vnd tag betten maht, doch aller maist an den stetten die daz zu gewihet sind vnd da man handelt den hailigen fronlicham Jhesu Cristi vnd ander hailikait vnd da der hailigen gebain vnd ander hailtum geneidig sind vnd sunderlich da man applas vindet." Otto von Passau, Über das Gebet (Aus den "Vierundzwanzig Alten", 17. Alter) 1383, Karlsruhe, Bad. Landesbib. cod. St. Georgen 64, 139rb, zit. n. Ruh, Franz. Schrifttum im deutschen Mittelalter, Bd. II, München 1985, S. 193.

513"Nun hat sy die gewonhait das sy gar dik bettet vor dem antlút das vor dem capitel hus hanget, das selb gebet das da by geschriben stat: 'Salve summe deitatis'; und so sy an den vers kam in dem stat: 'Te saluto milies', Ich grüss dich tusent stund, so naigt sy ir hobt gar andächtiklichen, und sprach sy dik mit gebirigem hertzen. Und do sy och ze ainem mal also bettet, do ret das antlút únseres heren mit ir und sterket sy und sprach: 'Du solt mich bitten das ich dir din súnd vergeb, (...)'; zit. n. Vetter 1907, S. 46, Z. 26ff.

514Vgl. J. Hamburger, The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans. In: The Art Bulletin, 71, 1989, S. 20-45.

Kontemplation der Passionsmysterien. Greifbar wird die Entwicklung nicht zuletzt in der sich wandelnden Auslegung der Franziskuslegende, bei der das apostolische und karitative Handeln des Heiligen in den Hintergrund gedrängt wird durch die Betonung seiner inneren Selbstvervollkommnung, die in der Christusverähnlichung bis hin zur Stigmatisation kulminiert. Dabei wird das übernatürliche Wunder zu einem innerseelischen Prozeß umgedeutet.⁵¹⁵ "Es ist der Grundgedanke der imaginativen, visionär das Jenseitige schauende Begabung und ihrer transformatorischen Kraft im Menschen, der Gedanke der Selbstheiligung vermittels der 'perfecta dilectio ex clara visione procedens', der, weit hinausführend über den Kult des Franziskus selbst, konstitutiv wurde für die Ausprägung eines neuen passionsmystischen Heiligentypus."⁵¹⁶ In der Legendenbildung wird das Motiv der inneren Versenkung zunehmend gekoppelt an die schauende Versenkung in ein Bildwerk, an die heiligende Bildandacht. Das von Thomas von Celano in seiner zweiten Redaktion der Franziskuslegende (1246/47) eingefügte Wunder bei der Andacht vor dem Tafelkreuz von San Damiano ist hierfür exemplarisch. Bei der Kontemplation des Franziskus vor dem Kreuz neigt es sich ihm zu und spricht ihn an. Das Schauen des Kruzifixus im Bild erscheint als Vorstufe zur Schau des Seraph-Kruzifixus in der Vision. "Bilderleben und Visionserlebnis treten ins Verhältnis analoger, allein graduell unterschiedener Erfahrungsformen des Jenseitigen."⁵¹⁷ Die Bildschau bildet die untere Stufe der "meditatio" auf dem Weg zur mystischen "unio" mit Gott. Auch in der "Vita Clarae" des Thomas von Celano wird die kontemplative Bildandacht an zentraler Stelle aufgenommen.⁵¹⁸ Als ein Ausdruck der Heiligkeit Klaras führt Celano die Begebenheit ein, in der ihre Mutter, mit der Tochter schwanger, vor einem Kruzifixus betete, durch das Gott zu ihr sprach. Die Episode findet sich auch in der deutschsprachigen franziskanischen Literatur, so in einer Handschrift in Bamberg aus dem 14. Jahrhundert.⁵¹⁹ Aus dem Kölner Klarenkloster ist eine

515Krüger 1989, S. 187.

516Krüger 1989, S. 188.

517Krüger 1989, S. 188.

518Legenda S. Clarae virginis, tratta dal Ms. 338 della Bibliotheca Comunale di Assisi, ed. per cura del Prof. Francesco Pennacchi (Società internazionale di Studi Francescani in Assisi), Assisi 1910, I, 1,2.

519Bamberg, Staatsbibliothek E.VII. 54 (Hist. 147), hg. v. Ruh, Kurt, Franziskanisches Schriftum im deutschen Mittelalter, Bd. I, 1965, S. 57-65, hier S. 59.

Handschrift erhalten, die neben einer Reihe von Heiligenlegenden auch kontemplative Texte enthält.⁵²⁰ Vor diesem Hintergrund gewannen die Bildwerke im Kloster zunehmend an Bedeutung als Adressaten für das persönliche Gebet.⁵²¹ Dabei scheint die Gattung ob Skulptur, Wand- oder Tafelgemälde zunächst so unerheblich gewesen zu sein, wie der Standort. Private Tafelbilder wurden zwar in Auftrag gegeben, wie es von der Dominikanerin Margaretha Ebner († 1351) verbürgt ist, der Heinrich von Nördlingen in einem Brief mitteilt, das das gewünschte Bild noch nicht fertiggestellt sei.⁵²² Der Tendenz einer zu großen Individualisierung wurde aber auch immer wieder entgegen gewirkt. So wurden Dominikanerinnen bereits in der Mitte des 13. Jahrhunderts von einem heute anonymen Mönch ermahnt, in ihrem Chorgestühl keine Bilder anzubringen oder für sich selbst Bilder zu besorgen.⁵²³ Auswüchse der Praxis, die nicht auf den Orden der Dominikanerinnen beschränkt war, schildert Johannes Busch, der um 1470 das Benediktinerkonvent Heilig Kreuz in Erfurt reformierte. Im Chor hinter dem Altar hatten viele der Schwestern in ihren Stühlen Bilder von Christus und den Heiligen, skulptierte und gemalte, für ihre eigene Andacht. Alle wurden durch ihn und seine Leute nach Osten versetzt auf den Platz zwischen Chor und Kirche, sodaß sie von allen gesehen und gemeinsam kontempliert werden konnten.⁵²⁴ Als spätes, ausgereiftes Zeugnis von eigens geschaffenen Rückzugsräumen, die mit Bildern ausgestattet waren, präsentiert Jeffrey Hamburger in seiner Aufsatzsammlung zur Kunst und weiblichen Spiritualität im deutschen

520 Bayerische Staatsbibliothek München, Hs. Cgm 5235. Unter den teils lateinischen, teils deutschen Texte in reparierter Schreibeart sind u.a. als deutschen Texte enthalten: Das Leiden Christi als Kontemplationsübung zu den sieben Tagzeiten, Christi Leiden in einer Vision geschaut und kurze mystisch-asketische Texte.

521 Aus Italien sind einige Triptychen erhalten, wie dem aus Lucca in Cleveland, Museum of Art (ehemals Brüssel, Slg. Stoclet) Garrison Nr. 284, einem Triptychon im Art Museum in Princeton, Garrison Nr. 303 und einem in Yale, New Haven, Garrison Nr. 330 bei denen das Hauptbild jeweils eine halbfigurige Muttergottes zeigt. Auf den Flügeln finden sich szenische Darstellungen und Heilige, die auf die Nähe zu den Bettelorden verweisen. Trotzdem vermutete Belting 1990, S. 407 Laien als Auftraggeber, die schließlich auch den Orden angehört haben konnten. Mit Kenntnis der Bilder aus dem Kölner Klarenkloster scheint es mir dagegen nicht unwahrscheinlich, daß auch die italienischen Werke aus einem Kloster stammen.

522 Neben anderen Besorgungen für die Nonne erwähnt Heinrich: "das gemeld ist noch nit bereit." zit. n. Zoepf 1974, S. 149.

523 "Non faciant sibi picturas iuxta sedes suas, nec speciales procurent sibi imagines aut capellulas." Ritzinger/Scheeben, Beiträge zur Geschichte der Teutonia in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. In: Archiv der Detuschen Dominikaner 3, 1941, S. 11-95, hier S. 26, zit. n. Hamburger 1998, S. 431.

524 Hamburger 1998, S. 88.

Spätmittelalter kapellenartige Annexe an das Chorgestühl im Klarenkloster in Brixen.⁵²⁵ Die Konstruktion stammt aus dem 17. Jahrhundert, doch scheint sie an mittelalterliche Gepflogenheiten anzuknüpfen.⁵²⁶

Die Beispiele zeigen, daß gerade im Umfeld der Frauenklöster die Tendenz bestand, eine affektive Beziehung zu einzelnen Bildwerken aufzubauen, die sich in der nicht zuletzt visionären Versenkung in ein Bild äußerte, die aber auch zu dem Wunsch nach individuellem Besitz eines Bildes führte. Bilder, die eigens dafür geschaffen wurden, die Aufgabe der affektiven Zuwendung eines Einzelnen zu dienen und nicht in die Kulthandlungen der Kirche eingebunden waren, werden im Folgenden als Andachtsbilder bezeichnet. Während die unterstützende Betrachtung eines Bildes bei der Andacht von theologischer Seite gefördert wurde, sollte der persönliche Besitz von Bildern weitgehend unterbunden werden. Die Verbote und Verordnungen zeugen aber nur davon, wie unklar die tatsächlichen Besitzverhältnisse waren. Ein Ausweg bildete die Versammlung der Bildwerke im Chor, wo sie jedem Mitglied des Konvents zur Verfügung standen, so wie es Elsbeth Stigel schildert. Das Kruzifix über dem Altar oder ein anderes Kultbild konnte als Adressat des persönlichen Gebets dienen. Aber auch Bildwerke, die ursprünglich als Andachtsbilder dienten, wanderten in Konformität mit den Ordensregeln in den Chor und wurden dem gemeinschaftlichen Kult zugeführt.⁵²⁷

5.1.3 Serielle Bilder

Es scheint noch eine weitere Möglichkeit gegeben zu haben, das private Andachtsbild mit dem gemeinschaftlichen Kult zu verbinden, nämlich in der Vervielfältigung eines Werks. Mit den Flügeln des im Bayerischen Nationalmuseum in München verwahrten Reliquienaltärcchens WAF 453 stimmen in allen Einzelheiten ein Flügelpaar in Utrecht und ein einzelner Flügel in unbekanntem Privatbesitz

9, 10

113, 114

525Hamburger, Jeffrey F., *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, Abb. S. 88.

526Vgl. Hamburger 1998, S. 89.

527So befanden sich im Zisterzienserinnenkloster zum Heiligen Kreuz in Rostock nach einem Inventar von 1593-1595 die meisten Kleinbildwerke auf dem Chor im Stuhlschrank der Priorin oder Unterpriorin, vgl. Hegner, *Kleinbildwerke des Mittelalters*, 1994, S. 37f.

überein.⁵²⁸ Die vollkommene Gleichartigkeit der Flügel auch im stilistischen Bereich machen eine Entstehung in einer Werkstatt höchst wahrscheinlich. Wurden die aufwendig mit geschnitzter Kleinarchitektur und bemalten Flügeln ausgestatteten und zudem für die Aufnahme von Reliquien bestimmten Altärchen also in Serie produziert und erst dann einer potentiellen Käuferschaft angeboten? Oder entsprach die "Serienproduktion" bereits dem Wunsch eines Auftraggebers? Während die Herkunft des Münchener Altars aus dem Klarenkloster über die Sammlung Boisserée wenn auch nicht sicher, so doch wahrscheinlich ist, läßt sich die Provenienz der Utrechter Fragmente nur bis zu der Sammlung Stephan von Auspitz in Wien zurückverfolgen, wo es sich bis in die 1930er Jahre befand.⁵²⁹ Daß es ebenso aus dem Klarenkloster stammte, ist damit aber nicht ausgeschlossen. Das theologisch ausgefeilte ikonographische Programm deutet auf eine Konzeption aus dem Umfeld des Klosters und für die Nonnen.⁵³⁰ Das Bildprogramm der Flügel wurde offensichtlich als angemessen empfunden, die Reliquiensammlungen der Schwestern zu begleiten und sie auf die demütige Andacht der Heiltümer einzustimmen. Die mehrfache Wiederholung weist darauf hin, daß diese Reliquienaltärchen tatsächlich im Besitz einzelner Nonnen waren. Gleichförmige Tafelbilder sind nicht nur aus der Kartause in Champmol bekannt, wo sie als Zellenbilder dienten. Aus dem Zisterzienserinnenkloster Heilig Kreuz in Rostock haben sich sechzehn kleinformatige Triptychen erhalten, die im Zentrum entweder den Gnadenstuhl oder eine dreifigurige Kreuzigung zeigen.⁵³¹ Mindestens zwei um 1410 entstandene und heute im Schweriner Museum verwahrte Tafeln sind in ihrem Aufbau und den Einzelheiten des Hauptbildes völlig gleichartig. Nur die Auswahl der stehenden Heiligen auf den Flügeln variiert.⁵³² Aus den Klöstern in Lüne und Isenhagen sind ebenfalls gleich-

528Goldberger/Scheffler, Kat. Altdeutsche Gemälde, Alte Pinakothek München 1972, S. 116, Stange Verzeichnis I., 1967, S. 18, Nr. 7 und Nr. 9. Die Flügel in Utrecht, Aartsbisschoppelijek Museum, Inv. Nr. 214 haben mit einer Höhe von 58,5 cm und einer Breite von 16 cm auch ungefähr die gleichen Maße wie die Münchener. Die Maße des einzelnen Flügels sind nicht bekannt. Ein Foto im Bildarchiv des Zentralinstitus für Kunstgeschichte in München, Nr. Th. 100 417 zeigt vielleicht diesen Flügel, sonst müßte er zu einem vierten gleichartigen Werk gehören, vgl. Goldberger/Scheffler, ebd. Anm. 15.

529Es wurde dann über die Galerie Bachstitz verkauft, Stange Verzeichnis I. 1967, S. 18, Nr. 7.

530Siehe zur Ikonographie des Werks S. 217 dieser Arbeit.

531Hegner, Kelnbildwerke 1996, S. 44ff. und 86ff. Die Bilder entstanden in einem Zeitraum zwischen um 1330 und um 1475.

532Schwerin, Staatliches Museum, Inv. Nr. G 827 und G 2618. Auch in ihren Maßen, im

artige Triptychen erhalten.⁵³³ Solche gleichförmige Bilder wurden den Nonnen möglicherweise bei ihrer Aufnahme in das Kloster überreicht. Der dominikanische Reformator Johannes Meyer schildert den Wiedereinbruch der reformierten Nonnen des Konvents von Schönsteinbach im Elsaß im Jahre 1397, bei dem jede ein Bild des leidenden Jesus Christus als Geschenk erhielt. Die untereinander ungleichen Bilder waren den verschiedenen Stationen der Passion gewidmet. Durch ein Wunder verwandelten sich die Bilder so, daß sie gleichförmig den Kruzifix mit Maria und Johannes zeigten.⁵³⁴ Das Wunder der Transformation der Bilder kann als Metapher für die Transfiguration der Personen bei dem Eintritt in die Klausur interpretiert werden. Durch die Veränderung der Bilder - und damit der Nonnen - fordert Christus einen höheren Grad an "Christiformitas" ein, als selbst von den Reformatoren erwartet.⁵³⁵ Bezeichnend ist die vollkommene Gleichartigkeit der Bilder, die in den Besitz der Nonnen übergingen.⁵³⁶ Durch ihre Uniformität verlieren sie den Charakter von individuellen, privaten Andachtsbildern. Für die Reformatoren um Meyer waren die privaten Andachtsbilder nicht nur persönlicher Besitz, den sie rigoros ablehnten. Durch die individuellen Erfahrungen, die die Nonnen in ihrer Andacht bis hin zu Visionen und Wundern vor den Bildern erlebten, verursachten sie den Reformatoren Unbehagen. Denn die ganz persönlichen Bilderlebnisse waren nur schwer zu

geschlossenem Zustand 19,5 x 13 cm, stimmen sie überein. Abbildung bei Hamburger 1998, S. 429.

533Lorenz Leber, Kloster Lüne, Königstein 1991, S. 14f., 20f. H. Appuhn, Bilder aus Kloster Isenhagen, Königstein i. Taunus 1989, S. 46.

534Meyer, Buch der Reformacio Predigerordens, Buch 2, Kap. 9: "Nun hett der würdig vatter brüder Cünrat gern den swösten etwas geben glich an ainer als den andren: do hat er bildlin von dem liden unsers heren, die warent aber ungleich, anes wie er gegaislet ward, ans die krönung, ans sust, daz ander so; do verwandelt unser lieber her mit ainem grossen zachen die bildlin alle, also daz sy alle glich förmige cruzifix wurdent, und Maria und Iohannes under dem crütz stüdent. Also do gab der selig vatter jetlicher swöster ain bild des gecrützgen Christus; do nomen sy die crucifix und gesegneten den selben vatter und die herzogin und gnadetent aller wellt und gabent der wellt und alles daz dar in ist ain fryeges lediges urlob und giengen wiliklich in das closter. Do beschloss der vatter Cünrat mit der sichersten besliessung, da mit ain gaistliches closter besliessen kain, in den namen gottes des vatters und des suns und des hailigen gaistes, unser lieber frowen, sant Dominicus und sant Brigitta." zit. n. Hamburger 1998, S. 428, Anm. 579

535Hamburger 1998, S. 428.

536Die zeitgenössische Schilderung eines Profößritus durch eine Nonne des Konvents von St. Agnes in Straßburg bestätigt die gleichförmige Ausstattung der Schwestern. Die Nonnen erschienen zum Gelübde "und ein jeglich swester trug ein burnend licht und ein kruzifixus in ir hant." zit. n. Hamburger 1998, S. 430, Anm. 13. Stephan Hilpisch, Die Entwicklung des Profößritus der Nonnen, 1955, S. 33 zitiert einen Bericht über eine Proföß im 18. Jahrhundert, demnach war auch zu dieser Zeit der Ritus noch so üblich.

kontrollieren.⁵³⁷ Die Übergabe von Bildern an die Nonnen war aber zugleich ein Zugeständnis an die längst etablierte Praxis des Gebrauchs von privaten Andachtsbildern. Die Gleichförmigkeit der Bilder stellte somit einen Kompromiß dar zwischen dem Bedürfnis nach individuellem Besitz eines Bildes zur persönlichen Andacht und dessen kirchlicher Unterdrückung. Das Kölner Reliquienaltärchen und die Fragmente der gleichartigen Werke sind wohl die frühesten Zeugnisse des Phänomens.

Welche Rückschlüsse kann man aus dem bisher gesagten auf die Praxis im Kölner Klarenkloster ziehen? Das junge Konvent verfügte zunächst nur über ein kleines Oratorium. Die erste Nachricht über die Kirche stammt aus dem Jahre 1343, als es Schwierigkeiten bei dem Baufortgang gab. Baubeginn war vermutlich um 1336,⁵³⁸ zu einer Zeit als bereits die ersten Tafelbilder im Besitz der Klarissen waren. Möglicherweise standen den Schwestern bis 1337 Zellen zur Verfügung, in denen private Andachtsbilder aufgestellt werden konnten wie die gleichartigen Reliquienaltärchen. Die Ausschmückung ihres Betraums war aber sicher auch ein Anliegen der Schwestern, bei dem sich einzelne durch Stiftungen hervorgetan haben, die teilweise auch auf den Bildern verewigt wurden. Die Andachtspraxis auf der einen Seite, die Form und das Format der Bildwerke auf der anderen, begünstigten eine individuelle Auseinandersetzung mit dem Bild, auch wenn es im Chor die Funktion eines Kultbilds einnahm. Für welche Aufgabe sie ursprünglich geschaffen wurden und ob eine solche Trennung überhaupt vorgenommen wurde, ist aufgrund der Quellenlage kaum zu entscheiden.

5.1.4 Die Bedeutung des Armutsideals

In den Quellen, den Nonnenviten, den Regeln und Statuten der Klöster wird der Umgang mit Bildern geschildert. Welcher Gattung diese Bilder angehörten, bleibt meist offen. In einzelnen Fällen kann aus den Beschreibungen oder einem Abgleich mit dem historischen Bestand gefolgert werden, daß es sich um Skulpturen, aber

⁵³⁷Hamburger 1998, S. 430f.

⁵³⁸Siehe oben Kapitel 3.5.4, S. 135.

auch um Wandmalerei oder Tafelbilder gehandelt haben muß. Die Form des Bildwerks spielte zunächst für die Nutzung, d.h. für seine Funktion keine Rolle. Erst zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstehen Tafelbilder in größerer Zahl.

Die Quelle der kleinformatischen christlichen Tafelbilder liegt in frühchristlicher Zeit, wo sie anknüpfend an die Tradition der antiken Kaiserporträts, die in privaten Haushalten aufgestellt wurden. Hager führt als ein frühes Zeugnis für den Brauch, Ikonen von Heiligen in Privathäusern aufzustellen, die apokryphe Erzählung aus dem Leben des Evangelisten Johannes an. Demnach ließ ein Verehrer des Apostels ein Bild von ihm anfertigen und stellte es in seinem Schlafzimmer als eigens dafür geschaffenen, mit Kerzen geschmückten "Altar" auf. Darauf soll der hl. Johannes ihn für sein heidnisches Verhalten gerügt haben.⁵³⁹ Von einer ähnlichen Verehrungsform berichtet die Vita des hl. Simeon des Taumastorieten aus dem 6. Jahrhundert, wonach eine Frau nach ihrer Heilung durch einen Heiligen ein Bild von ihm in ihrem Schlafzimmer aufgestellt habe.⁵⁴⁰ Aus dem Umfeld des Privathauses drangen nach Hager die Tafelikonon im 6. und 7. Jahrhundert in größerem Umfang in die Kirchen ein. "Mit der Übertragung der Devotionsikone aus dem Privathause in die Kirche werden innerhalb des sakralen Raumes Bereiche individueller Frömmigkeit geschaffen, in deren Mittelpunkt das Andachtsbild steht, dessen Kult sich im Gotteshaus in den der privaten Sphäre entwickelten Bahnen weiter vollzieht."⁵⁴¹ Schon früh fanden die Tafelbilder eine besondere Wertschätzung in Mönchskreisen. Der aus Palästina stammende, im Jahre 619 in Rom gestorbene Johannes Moschos berichtet in seinem *Pratum spirituale* von einem Eremiten, der in seiner Höhle ein wundertätiges Marienbild besaß.⁵⁴² Auf einer Darstellung vom Tod des hl. Ephraem Syrus ist der Aufgebahrte umgeben von einer Eremitenlandschaft, in der gleich jeder der frommen Männer in seiner Höhle eine Marienikone verwahrt, die von einer Lampe beleuchtet wird.⁵⁴³ Von diesen frühen Formen des Gebrauchs von Devotionsikonon hin zu den Tafelbildern des 14. Jahrhunderts läßt sich aber keine

539Vgl. Hager 1962, S. 56 nach E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen*, Tübingen/Leipzig 1904, S. 435f. und S. 424 mit einer Datierung der "Acta Johannis" auf die Jahre 150-180.

540Vgl. Hager 1962, S. 56.

541Hager 1962, S. 57f.

542Johannes Moschos, *Pratum spirituale* C. 180, Pt 87ter, 3052, vgl. Belting 1990 S. 54.

543"Eremitenlandschaft mit Tod des hl. Ephraem Syrus", Rom, Pinacoteca Vaticana, Abb. in Hager 1962, Abb. 40.

ungebrochene Linie ziehen. Während in der Ostkirche die Ikonen ihren festen Platz in den Kirchen zugewiesen bekamen, drangen sie nur als Importikonen in den Westen.⁵⁴⁴ Kreuzfahrer und Pilger brachten sie aus dem Heiligen Land mit; als Geschenke kursierten sie an den Höfen.⁵⁴⁵ Nur wenige der Tafeln sind erhalten geblieben; häufiger sind Berichte und Legenden über die Wundertätigkeit einzelner Bilder.⁵⁴⁶ Für die Entwicklung in Italien stellt Belting die Bedeutung der hochverehrten Tafelikonon heraus, wie den wundertätigen Marienikonon in Rom, im Latium und der Toskana. In ihrer Verehrung standen sie Reliquien kaum nach. Entsprechend wurden sie in Tabernakelgehäusen verwahrt und nur zu bestimmten Anlässen präsentiert. Sie wurden bei Prozessionen mitgeführt oder zeitlich begrenzt auf dem Hauptaltar ausgestellt.⁵⁴⁷ Die autonomen Bildtafeln wurden Zentren kultischen Handelns, sie wurden Kultbilder. Der zuständige Charakter der Dargestellten und die Herkunft der Bilder aus dem Osten bürgten für ihre Heiligkeit. Die Herkunft aus fernen Ländern und ihre schließliche Aufstellung in einem Tabernakel wird in den Cantigas de Santa María des Alfonso X. el Sabio dargestellt.⁵⁴⁸ Die Wundertätigkeit der Bilder, ihre Natur als Acheiropoiiten oder Lukasbilder und ihre Präsentation analog zu der von Reliquien enthoben sie dem Verdacht der Idolatrie. Und entsprechend der Teilung von Reliquien ließen sich die Bilder durch Kopien vervielfältigen. Naturgemäß widmen sich die Berichte nur den spektakulären wundertätigen Ikonen. Doch nicht allen Importikonon wird dieses Schicksal vergönnt gewesen sein. Eine größere Zahl wird ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß als Devotionsbilder im privaten Besitz existiert haben.⁵⁴⁹ Die

544Belting 1990, S. 369 zählt Beispiele von importierten Ikonen seit dem 11. Jahrhundert auf.

545Bischof Altmann von Passau, gest. 1091 bekam von den Herzögen von Böhmen ein "Bild Mariens nach griechischer Art" als Geschenk, vgl. Belting 1990, S. 369; auch in burgundisch-französischen Hofkreisen waren die Täfelchen ein beliebtes Geschenk, vgl. Kermer 1967, S. 3.

546So erzählt Caesarius von Heisterbach in seinem 1219 bis 1223 verfaßten Mirakelbuch von Wundern, die eine Ikone des hl. Nikolaus wirke. Das Bild nis sei nach dem Leben gemalt und es habe ein griechischer Königssohn nach Aachen gebracht, vgl. Belting 1990, S. 369.

547Vgl. Belting 1990, S. 60ff, 131ff, 348ff.

548Abbildung bei Krüger Abb.142

549Bei einigen der hochverehrten Ikonen läßt sich trotz der später entwickelten wunderbaren Herkunftslegenden noch die ursprünglichen privaten Besitzer rekonstruieren, so z.B. für die Marienikone im Dom von Spoleto. Auf dem metallenen Rahmen ist die private Inschrift der ursprünglichen Besitzerin, einer Griechin aus Unteritalien zu lesen. Ungeachtet dessen brachte der Bischof von Spoleto die Legende in Umlauf, die Ikone sei ein Sühnegeschenk Kaiser Barbarossas an Spoleto gewesen, vgl. Belting 1990, S. 373.

Tafelikone blieb jedoch eine Besonderheit innerhalb der Bildwelt des Westens. Erst zu Beginn des 13. Jahrhunderts kam es zu einem sprunghaften Anstieg der Tafelbildproduktion in Italien. Formen und Themenwahl lassen sich auf die Begegnung mit byzantinischen Ikonen zurückführen. Das hochformatige Retabel mit giebelförmigem Abschluß, auf dem ein ganzfiguriger Heiliger von Szenen umgeben dargestellt ist, orientiert sich an den Vitaikonen. Das Dossale mit seiner Vereinigung von halbfigurigen Heiligen unter einer Spitzbogenblende läßt sich auf das byzantinische Ikonengebälk zurückführen.⁵⁵⁰ Die Genese der neuen italienischen Tafelbilder und ihr Weg hin zu der im Osten unbekanntem Nutzung als Altartafel beschäftigte die Forschung von u.a. Hager, Krüger und Belting. Welche Impulse ausschlaggebend waren für die Entstehung des Tafelbildes diesseits der Alpen ist dagegen kaum untersucht. Dabei bedürfte es einer gesonderten Betrachtung. Denn weder formal noch ikonographisch lassen sich eindeutige Bezüge zu italienischen Tafeln herstellen. Die Entwicklung in Italien hatte keinen direkten Einfluß auf die Tafelbildproduktion in Köln. Gerade die dort in großer Produktion hergestellten halbfigurigen Marienikonen und Vitatafeln lassen sich nicht in Köln nachweisen. Ebenso unterschiedlich ist die Entwicklung des Altartabels diesseits und jenseits der Alpen.⁵⁵¹ Auch die in den Westen importierten Ikonen scheinen nur einen indirekten Einfluß gehabt zu haben. Ganz Abzulösen von italienischem Einfluß ist die Tafelbildproduktion in Köln dennoch nicht. Einzelne Motive verraten die Auseinandersetzung mit transalpinen Vorbildern. Ihnen wurde an entsprechender Stelle dieser Arbeit nachgegangen.⁵⁵² Und auch die Voraussetzungen für die Entstehung der Gattung weisen durchaus Parallelen auf.

Für die Entwicklung des italienischen Tafelbildes läßt sich den jungen Bettelorden eine wesentliche Rolle zugeschrieben. Die Bettelorden orientierten sich in ihrer Ablehnung von üppiger künstlerischer Ausstattung an der Gesinnung der Zisterzienser. Diese tabuisierten in ihren Statuten die dreidimensionale Skulptur und duldeten in ihren Kirchen nur gemalte Holzkruzifixe.⁵⁵³ Das Verbot von plastischen

⁵⁵⁰Vgl. Belting 1990, S. 33, S. 423ff.

⁵⁵¹Vgl. dazu Fuchß 1999.

⁵⁵²Siehe Kapitel 3.1.6, S. 85 und Kapitel 3.4.1, S. 116.

⁵⁵³"Sculpturae vel picturae in ecclesiis nostris seu officinis aliquibus monasterii ne fiant interdicimus (...) Cruces tamen pictae, quae sunt lignea, habemus." zit. n. Krüger 1992, S. 32 mit Verweis auf

Werken trug dem bildertheologischen Denken Rechnung, in dem seit der Antike die Skulptur als Inbegriff des Idols galt, Bildtafeln dagegen eher toleriert wurden.⁵⁵⁴ Gleichzeitig spiegelt die Schlichtheit der Bildwerke das Armutsideal der Orden wieder.⁵⁵⁵ In den franziskanischen Statuten von 1292 kommt der Zusammenhang zum Armutsgebot klar zum Ausdruck, denn das Verbot von Bilderschmuck wird unter der Rubrik "De observantia paupertatis" behandelt.⁵⁵⁶ Die offenbar bereits verbreitete Praxis, Tafelbilder über dem Altar anzubringen, wird berücksichtigt, in dem Verbot "tabulae sumptuosae seu curiosae super altare" anzubringen. Tafelbilder waren demnach nicht generell abzulehnen, sondern nur die allzu aufwendig gestalteten.⁵⁵⁷ Klaus Krüger listete für Italien die Verbreitung von Skulpturen bzw. Tafelbildern in den verschiedenen Orden auf. Auch wenn eine solche Untersuchung auf Grund des zufälligen Bestands nicht repräsentativ sein kann, ergibt sich doch ein Hinweis darauf, daß tatsächlich plastische Bildwerke vermehrt in den Kirchen der alten Orden oder in Pfarrkirchen anzutreffen sind, Tafelbilder dagegen von den Bettelorden bevorzugt wurden.⁵⁵⁸ Im Aufbau der mit Flügeln versehenen Tafeln lassen sich überzeugende Parallelen zu den in Schreinen eingestellten Skulpturen nachweisen, die durch die weniger aufwendige Bildform ersetzt wurden.⁵⁵⁹ Tafelbilder waren gerade auch in den weiblichen Konventen vertreten. Aus Santa Clara in Assisi existieren noch drei Tafelgemälde. Eine monumentale Vita-Tafel der hl. Klara, die, da sie der Titularheiligen gewidmet ist, vermutlich über dem 1265 geweihten Hauptaltar hing. Eine Tafel mit der thronenden Muttergottes gehörte wohl zu dem Marienaltar in der Nähe der Klausur; schließlich ist ein Madonnen-Triptychon erhalten, das keinem Altar eindeutig zuzuordnen ist.⁵⁶⁰

J.-M. Canviez (Hg.), *Statuta capitolorum Ordinis Cisterciensis 1116-1786*. Louvain 1933-34, I, 17, Nr. 20 (ad annum 1134).

554Vgl. Krüger 1992, S. 32.

555Nach der Verbreitung der Tafelmalerei im Italien des 13. Jahrhunderts nahmen die Zisterzienser auch zu Gemälden eine kritische Haltung ein; die Regel (J.-M. Canviez (Hg.), *Statuta capitolorum Ordinis Cisterciensis 1116-1786*. Louvain 1933-34), II, 218, richtet sich gegen die "tabulae pictae".

556M. Bihl (Ed.), in: *Archivum Franciscanum Historicum* 34 (1941), 48, Nr. 18. An figürlichen Darstellungen waren nur die des Kruzifixus, Maria und Johannes und die hll. Franziskus und Antonius gestattet und zwar ausschließlich "in principali vitrea post maius altare".

557Vgl. Krüger 1992, S. 32.

558Krüger 1992, S. 32f.

559Krüger 1992, S. 27.

560Garrison Nr. 325, 137 x 51,5 cm,

In den Klarissenkonventen in Italien gab es eine Bevorzugung von Tafelbildern gegenüber der Skulptur. In den nordalpinen Klöstern scheint ebenfalls den schlichten Tafeln der Vorzug gegeben worden zu sein gegenüber traditionellen Bildwerken. Zu denen gehörten gerade im Kölner Raum skulptierte Madonnen aus Holz, in die oft auch Reliquien eingefügt waren. Ein engerer Bezug der Tafeln besteht aber zu Werken der Schatzkunst. Im Aufbau ähnlich sind die gleichzeitigen französischen Elfenbeintriptychen für den laikalen Gebrauch, die auch in Köln in Mode kamen und hier produziert wurden. In ihrer Ikonographie und in dem Verzicht auf Reliquieneinschlüsse unterscheiden sie sich aber auch wieder von den Tafeln. Oft wurde in der Literatur darauf hingewiesen, daß in den Kölner Tafelbildern - als Beispiel diene das Kreuzigungstriptychon WRM 1 - Effekte der Goldschmiedekunst nachgeahmt werden: Die Einbindung von Reliquien stellt einen Zusammenhang zu Metallreliquiaren her; die Zierformen aus Kreidemasse und Glasflüssen gehören zum Repertoire der Schatzkunst. Mit den kunsthandwerklichen Geräten teilen sich die Tafeln die Objektform, die sie befähigen, als temporäre Ausstattungstücke auf dem Altar zu dienen. Ein direkter Bezug besteht in der Formstruktur der Gemälde zu den rechteckigen, tafelförmigen Kreuzreliquiaren.⁵⁶¹ Die Staurotheken aus Mettlach und aus St. Matthias in Trier, die um 1220 entstanden, sind durch Flügel zu Triptychen erweitert. Die bildlichen Darstellungen steigern sich in einer hierarchischen Abfolge von den Außenseiten der Flügel mit einfachen Ritzzeichnungen, über deren Innenseiten mit reliefierten Figuren, zu dem großen Mittelbild. Die abgestufte Wertigkeit der Darstellung durch die unterschiedlichen Techniken von Ritzzeichnung zu Relief wird bei den Tafeln aufgenommen mit dem oft dunklen Grund außen gegenüber den reich verzierten, goldgefaßten Innenseiten. Dabei klingt bei beiden eine Unterscheidung in Alltags- und Festtagsseite an.⁵⁶² Die in Registern aufgebauten Szenen auf den Außenseiten der Mettlacher Staurothek stellen oben die

13

115, 116

⁵⁶¹Auch Franz Niehoff verwies auf den Bezug der Altarretabel des 14. und 15. Jahrhunderts zu den Tafelreliquiaren des 13. Jahrhunderts. Vgl. F. Niehoff, *Umbilicus mundi - Der Nabel der Welt. Jerusalem und das Heilige Grab im Spiegel von Pilgerberichten und -karten, Kreuzzügen und Reliquiaren*. In: *Kat. Ornamenta Ecclesiae*, Bd. 3, S. 53-72, bes. S. 67.

⁵⁶²Mit der Themanwahl der Verkündigung könnte dem Rechnung getragen werden, denn das Fest der Verkündigung am 25. März fällt in die Fastenzeit, in der die Altäre geschlossen blieben. M.T. Smith, *The Use of Grisaille as a Lenten Observance*. In: *Marsyas* 8, 1957/1959, S. 43-54 führt die Ausführung der Verkündigung auf den Altaraußenseiten in Grisaille darauf zurück.

Verkündigung an Maria, unten die Anbetung der Könige dar. Die Verkündigung ist auch das Thema, das die frühen Kölner Tafeln - WRM 1 und das Berliner Diptychon - auf den Außenseiten schmücken. Die Verbindung zu den Staurotheken ist in diesem Punkt besonders signifikant, weil entsprechende szenische Darstellung auf den Flügelaußenseiten italienischer oder byzantinischer Triptychen nicht vorkommen. Meist sind diese nur ornamental gestaltet. Erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstanden einige, die auf den Außenseiten stehende Heilige zeigen.⁵⁶³ Formal und inhaltlich steht der in Reliquiengefache aufgelösten Mitteltafel der Staurothek die ebenso als Regalsystem angelegte Mitte des Reliquienaltärs in München besonders nahe.⁵⁶⁴ Das zentrale Thema des Kreuzes, das die Mitteltafel der Staurothek beherrscht, könnte in dem Kalvarienberg der Kreuzigungstriptychen aufgegriffen worden sein und damit der seit Guibert von Nogent immer wieder kritisierte Pracht der Reliquienschreine durch eine schlichte Form begegnet haben.⁵⁶⁵ Bei italienischen Triptychen ist die Kreuzigung dagegen nur selten das alleinige Hauptthema. Erst aus der Duccio-Werkstatt sind Kreuzigungstriptychen erhalten, die mit einer Datierung um 1310-15 nur wenig früher als WRM 1 entstanden.⁵⁶⁶ Das zentrale Bild südalpiner Triptychen beherrscht dagegen eine halb- oder ganzfigurige Muttergottes mit Kind, ein Thema, das in den erhaltenen Kölner Triptychen überhaupt nicht aufgegriffen wird. Natürlich ist auch bei der Untersuchung der Themenwahl der Bestand an erhaltenen Triptychen zu gering, um verbindliche statistische Aussagen zu treffen. In der Summe der formalen und ikonographischen Beobachtungen zeichnet sich jedoch ab, daß die Genese der Kölner Triptychen kaum auf die Errungenschaften der italienischen Tafelmalerei aufbaut.

Mit der bildlichen Umsetzung des Hauptthemas der Staurotheken, der Kreuzigung, gewinnt die Erzählung bei den Triptychen an Bedeutung. Während bei

⁵⁶³Vgl. Garrison Nr. 278, Nr. 299, Nr. 327, Nr. 347 und Nr. 348. Bei dem Triptychon aus Santa Maria Nuova in Viterbo, Garrison Nr. 299 handelt es sich wohl um das älteste Beispiele vom Beginn des 13. Jahrhunderts. Stehende Heilige auf den Außenseiten waren auch der deutschen Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts nicht fremd, wovon die Tafeln in Worms und das im Londoner Viktoria und Albert-Museum verwahrte Triptychon zeugen.

⁵⁶⁴Vgl. hierzu S. 230 dieser Arbeit.

⁵⁶⁵Guth, Guibert von Nogent und die hochmittelalterliche Kritik an der Reliquienverherung, 1970.

⁵⁶⁶Gemeint sind die Triptychen in Boston, Museum of Fine Arts, Nr. 45.880, Garrison 1977, Nr. 350 und in London, Nat. Gal. 81845), Garrison 1977, Nr. 329. Datierung nach Garrison ebd.

der Mettlacher Staurothek narrative Elemente den Flügeln vorbehalten blieben, wurde das Hauptthema, der Kreuzestod Christi allein durch das Kreuzsymbol vermittelt. Den Verehrung einfordernden Kultcharakter erhielt die Tafel durch die faktisch anwesende aber unsichtbare Kreuzreliquie. Der Zugang blieb indirekt und bedurfte der Vermittlung. Vergleicht man nun damit die Mitteltafel des Kreuzigungstriptychons WRM 1 ist hier nicht nur das Geschehen durch die figürliche Darstellung des Gekreuzigten und der Trauernden sinnlich wahrnehmbar. Der Betrachter wird durch die Figur des guten Hauptmanns direkt angesprochen. Entgegen der Ausrichtung der Gruppe auf Christus hin, ist er beinahe frontal gegeben, sein Kopf weist sogar in die entgegengesetzte Richtung. Direkt blickt er aus dem Bild heraus den Betrachter an. Dessen Aufmerksamkeit ist er damit gewiß. Das Interesse wird über den Hauptmann auf das weit aufschwingende Schriftband in seiner Hand geleitet und mündet in der direkten Ansprache durch die Inschrift. Durch den Sprachgestus wird der Betrachter zur aktiven Teilhabe an dem Geschehen eingeladen. Die Realität der Reliquien, die ja nach wie vor in dem Werk vertreten sind, wird durch die "Bildrealität" bereichert, die den Betrachter direkt anspricht. Der Verzicht auf die teuren Materialien eröffnete damit die Nutzung einer neuen Bildsprache, die eine Brücke schlägt zu der Realität der Betenden. Sie kam der Bildandacht der Schwestern in besonderer Weise entgegen und bereitete den Weg zum autonomen Tafelbild.

In der formalen wie inhaltlichen Anlage der Diptychen gibt es keine so großen lokalen Differenzen. Das Diptychon als die älteste Bildform entwickelte sich aus den zum Schutz der Innenseiten zusammenklappbaren Täfelchen des Altertums. Sie wurden zum Schreiben benutzt und außen mit Reliefs reich verziert. Durch die Verlegung des Bildschmucks auf die Innenseiten erlangte man im Frühmittelalter eine spezifische Bildform zur Darstellung sakraler Themen im Relief und in Malerei. Kermer widmete 1967 dem Diptychon in der sakralen Malerei seine Dissertation. Für die Entwicklung der Bildform stellt er heraus, daß weiterhin die Verschließbarkeit der Täfelchen und das kleine Format wesentlich blieben. Die geringe Größe schließt eine Nutzung im kirchlich-liturgischen Rahmen weitgehend aus. In Fürstensoratorien

und Hauskapellen konnten sie aber in einem Altarzusammenhang stehen.⁵⁶⁷ Durch ihre Beweglichkeit und Handhabbarkeit eigneten sie sich für die private individuelle Gebetsfrömmigkeit. In burgundisch-französischen Hofkreisen waren die Täfelchen ein beliebtes Geschenk. Die Form kam im Westen offenbar häufiger vor als in Byzanz.⁵⁶⁸ Inhaltlich eignet sich die Bildform in besonderem Maße für eine antithetische Gegenüberstellung zweier Bildthemen, die meist auch genutzt wurde, allerdings nicht im typologischen Sinne. Häufig wurde dagegen die Gegenbildlichkeit von Menschwerdung und Sterbestunde Christi gewählt, die durch die Gegenüberstellung der Kreuzigung und der Maria mit Kind dargestellt werden konnte, so auch auf dem Berliner Diptychon und auf einer Vielzahl von italienischen Tafeln. Das früheste erhaltene Diptychon in der Toskana mit der Zusammenführung des "primus adventus" und dem Kreuzestod stammt vielleicht nicht zufällig aus dem Convento di S. Chiara in Lucca.⁵⁶⁹ Das Kölner Diptychon weicht aber wiederum durch Erweiterungen von den italienischen Beispielen ab. In den Rahmen sind Reliquien eingeschlossen, der Rahmen selbst ist durch aufgemalte Ziselierungen und die ehemals an Edelsteine erinnernden Verschlüsse der Reliquienfächer gestaltet. Mit der Rahmengestaltung ist auch hier der Bezug zu Goldschmiedearbeiten unverkennbar.

5

Die entscheidende Neuerung gegenüber den italienischen Diptychen ist aber auch hier die Erweiterung der Erzählung durch die Verkündigung als Eröffnungsszene auf der linken Außenseite.⁵⁷⁰ Das Berliner Diptychon ist offenbar das älteste Werk der Tafelmalerei, das im geschlossenen Zustand die Verkündigung an Maria zeigt. Durch die Einbeziehung der Tafelrückseiten in die szenische Darstellung rückt ihre primäre Funktion, als Schutz des Inhalts zu dienen, in den Hintergrund. Vorbereitet wurde die Bildanlage wie bereits angedeutet in der Schatzkunst und da in den Staurotheken. Bei der Mettlacher Staurothek zeigen die Außenseiten die Verkündigung und damit die Inkarnation Christi zusammen mit der Epiphanie. Beide

6

567 Vgl. die Miniatur der Kaiserkrönung Karls des Großen, in der *Grandes Chroniques de France*, Bibl. Municipale, Toulouse, ms. 512, fol. 88v, Abb. in Kermer 1967, S.181.

568 Kermer 1967, S. 3.

569 Garrison 243, 1,03x0,61m, 1255-1265, Hager S. 86

570 Die rechte Außenseite trägt in Schwarz auf rotem Grund das Christusmonogramm "IHS", das von einem Kreuz und drei Kreuznägeln begleitet wird.

Szenen bezeichnen die Menschwerdung Christi und vervollständigen damit das christologische Programm der Tafel, daß sich im weiteren auf die Erlösung und endzeitliche Wiederkehr Christi konzentriert. Durch die hervorgehobene Bedeutung des Moments der Inkarnation bei der Zustimmung Mariens als Beginn des christlichen Heilsgeschehens wurde der Verkündigung auch innerhalb der Kirchengemälde ein bevorzugter Platz auf der Stirnwand des Chorbogens eingeräumt. Innerhalb der Kirchengemälde nimmt die Szene eine vergleichbare Position ein wie auf dem Diptychon. Sie leitet das Sanktuarium mit seinem Zentrum dem Altar ein, wobei es räumlich separiert bleibt. Mit der Anordnung der Inkarnation außen und der Madonna und der Kreuzigung innen, spiegelt das Berliner Diptychon eine minimalisierte Chorausstattung. Die Ikonographie verweist damit ebenfalls auf die Genese aus den als Altargerät eingesetzten Stauotheken.

5.1.5 Zusammenfassung

Die Provenienz eines Großteils der Kölner Tafelbilder aus dem dortigen Klarissenkloster zeugt von einem besonderen Interesse des Konvents an der Gattung. Berichte aus andern Frauenklöstern bestätigen die Hinwendung der Nonnen zu Bildwerken als Unterstützung ihrer Andacht. Die treibende Kraft bei der Entwicklung des Tafelbildes ging offenbar von den Klöstern aus und nicht von Laien, wie es die Bezeichnung "Hausaltar" nahelegt, was durch den oftmaligen Einschluß von Reliquien bestätigt wird, da der private Besitz von Heiltümern nur selten toleriert wurde. Der Einsatz der Tafeln im Kloster läßt sich nicht eindeutig klären. Einer ausschließlichen Funktion als private Andachtsbilder in den Zellen widerspricht die räumliche Organisation des Klarissenkonvents, in der zumindest offiziell keine Zellen vorgesehen waren. Berichte aus anderen Klöstern über Gebetsübungen außerhalb der gemeinschaftlichen Offizien im Nonnenchor und Beschreibungen des Bildgebrauchs der Nonnen legen es nahe, daß die Tafeln der Gemeinschaft im Chor zur Verfügung standen. Dabei würde sowohl das Bedürfnis der Schwestern nach individueller Auseinandersetzung mit einem Bildwerk erfüllt, als auch die Forderung der Seelsorger nach einem offiziell sanktionierten und kontrollierten Bildgebrauch. Die spärliche Quellenlage aus dem Klarenkloster in Köln läßt eine abschließende

Beantwortung der Frage allerdings offen.

Die Herkunft der Tafeln aus einem Mendikantenorden läßt das plötzlich einsetzende Interesse an der Holztafel als Bildträger vor dem Hintergrund des Armutsideals erscheinen. Die Tafeln knüpfen an Werke der Schatzkunst an. Die Umsetzung der Elemente in die "billige" Tafelmalerei ist vor dem Hintergrund des franziskanischen Armutsanspruchs zu sehen. Nicht die Finanzkraft der Auftraggeber war ausschlaggebend für die Materialwahl, sondern der bewußte Verzicht auf eine allzu aufwendige Gestaltung entsprechend den Ordensstatuten. Die Vorliebe der Kölner Klarissen für die schlichte bemalte Holztafel entspricht der ihrer italienischen Schwestern. Die Vorbilder, die in der neuen Gattung verarbeitet werden, entstammen aber der jeweiligen Tradition. Während in Italien die kleinformatige, mobile Tafelikone aus dem byzantinischen Raum Ausgangspunkt der Entwicklung war, standen in Köln die hoch geschätzten Werke der Schatzkunst Pate.

5.2 Andachtsbilder

Der Begriff "Andachtsbild" ist nicht historisch und damit problematisch. In der Kunstgeschichte wurde er mit unterschiedlichen Definitionen belegt und auf verschiedene Werkgruppen bezogen. Die Problematik des Begriffs hat Schade 1996 in einer wissenschaftsgeschichtlichen Abhandlung dargelegt.⁵⁷¹ Als systematisierender Ordnungsbegriff wird "Andachtsbild" von Dehio und dann von Pinder auf eine aufgrund ihrer Ikonographie zusammengefaßten Gruppe von Skulpturen angewandt, die im frühen 14. Jahrhundert entstand und aus dem Zusammenhang gelöste, heilsgeschichtliche Momente wiedergaben, wie das Vesperbild, der Schmerzensmann und die Christus-Johannes-Gruppe. Pinder verband die neu aufkommenden Bildwerke mit dem mystischen Konzept der geistigen Verschmelzung mit dem Gegenstand der Anbetung.⁵⁷² Panofsky erweiterte das Bezugsfeld auch auf Werke anderer Gattungen und Länder. Er faßte unter dem Begriff Bilder zusammen, die in ihrer Struktur in besonderem Maße eine kontemplative Versenkung in den Inhalt gewährten. Panofsky bezieht sich auf das mittelalterliche Dreierschema von

⁵⁷¹Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996.

⁵⁷²Pinder, *Die Pietá*, Leipzig 1922; ders. *Die Kunst der ersten Bürgerzeit: bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. Leipzig 1937.

Repräsentieren – Lehren – Einstimmen. Zum Zwecke der Einstimmung übernehme das Andachtsbild Elemente sowohl der "historia", als auch der "imago", dem Repräsentationsbild. Damit grenzte er das Andachtsbild gegenüber den Werken der anderen Formstrukturen ab.⁵⁷³ Ein Andachtsbild ist demnach ein Werk, daß durch seinen Inhalt auf die kontemplative Versenkung in das Dargestellte zielt. Der formalen, von der Ikonographie ausgehenden Definition des Andachtsbild-Begriffs wurde die funktionale Auffassung entgegengestellt. Da jedes religiöse Bild in unterschiedlicher Abstufung zur Kontemplation geeignet sei, entscheide die Verwendung, ob es ein Andachtsbild sei oder nicht. Nicht die Gestaltungsweise macht ein Bild zum Andachtsbild, sondern seine Verbindung mit einer Andacht. Wesentlich für die Bestimmung wird damit der ursprüngliche Ort und die primäre Funktion des Bildes.⁵⁷⁴ Erst in Abhängigkeit von der Funktion könne sich die Form verändern. Bei einer funktionalen Bestimmung des Begriffs stößt man immer wieder auf die Multifunktionalität mittelalterlicher Bilder, durch die sie sich einer strengen Kategorisierung entziehen. Dem komplexen Gefüge von Form und Funktion versucht Belting gerecht zu werden, indem er die Transformation der Bilder im Wandel des sozialen und kulturellen Umfelds untersucht. Die Funktion eines Bildes ist zum einen an bestimmte Zwecke und Orte wie Altar-, Privat- oder Kultbild gebunden, sie wird darüber hinaus aber auch sozialpsychologisch verstanden, als eine kollektive Haltung einem Bild gegenüber. Zuerst entstehen neue Bedürfnisse, die an die vorhandenen Bildformen herangetragen werden. Die gewandelte Rezeption führt in einem zweiten Schritt zur Entstehung neuer Formen, die den veränderten Bedürfnissen gerecht werden und die neue Funktion besser erfüllen. Den neuen Funktionen werden die Bilder durch Assimilations- und Integrationsprozesse angepaßt, was eine Veränderung ihrer Gestalt und ihrer kulturellen Aufgabe zur Folge hat. Form und Funktion stehen bei dem Transformationsprozeß in einer komplexen, instabilen Interaktion. Weder an der Form noch an der Funktion allein läßt sich ablesen, wie das Bild genutzt wurde. Es läßt sich nur durch die Untersuchung der zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort herrschenden

⁵⁷³Panofsky, *Imago Pietatis*, 1927.

⁵⁷⁴Suckale, *Arma Christi*. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: *Städel Jahrbuch* 6, 1977. S. 177-208.

Verhältnisse beider ermitteln.⁵⁷⁵ Der Begriff Andachtsbild könne daher nur ganz allgemein die Bilderwartungen eines historischen Publikums artikulieren.⁵⁷⁶ Wenn im Folgenden Tafelbilder als Andachtsbilder bezeichnet werden, dann im Wortsinn als Bilder für die Andacht. Durch die Herkunft einiger der Tafelbilder aus weiblichen Konventen lassen sie sich in ihrer ursprünglichen Verwendung soweit näher eingrenzen, als daß sie für die Nonnen bestimmt waren und ihre Funktion darin lag, der individuellen Kontemplation zu dienen. Inwieweit sie in ihrer Ikonographie die Andachtsübungen der Nonnen unterstützten oder sie reflektierten, soll näher untersucht werden.

5.2.1 Mystische Versenkung – Das Achatius-Diptychon

Ikonographisch und auch funktional entspricht das extrem kleinformatige Klapptäfelchen Kriterien, die es am ehesten als Andachtsbild im Sinne Panofskys auszeichnen. Die als Nonne dargestellte Stifterin gehörte vermutlich der Kölner Achatius-Klausen an. Das kleine Diptychon nimmt in Form und Ikonographie eine Sonderstellung innerhalb der frühen Kölner Tafelmalerei ein, denn in seinem Inneren werden nicht zwei Bilder einander gegenüber gestellt, sondern in einer zweireihigen horizontalen Gliederung über beide Tafeln hinweg die Legende vom Martyrium des hl. Achatius und seiner Soldaten erzählt. Besonders hervorgehoben ist durch die Darstellungsweise der erste der Reihe, der hl. Achatius. Nach der Legende führte Achatius ein Heer von 9000 Soldaten im Dienste des Kaisers Hadrian gegen eine Übermacht von Rebellen ins Euphrattal. Mit himmlischer Hilfe konnten die Soldaten den Sieg erringen und wurden daraufhin von Engeln zum Berg Ararat geleitet, wo sie sich zum Christentum bekehrten. Kaiser Hadrian befahl deshalb den Tod der Soldaten und forderte Verstärkung bei dem Perserkönig Sapor an. Durch ihr mannhaftes Ertragen der Folterungen bewegten die Soldaten tausend Feinde, sich ebenfalls zu bekehren. Alle zehntausend Soldaten erlitten den Märtyrertod in den Dornen des Berges Ararat.⁵⁷⁷ Die Erzählung auf dem Diptychon beschränkt sich auf das Martyrium der Soldaten. Die Folge der geschundenen Körper wird durch die

11

⁵⁷⁵Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981.

⁵⁷⁶Belting, *Bild und Publikum*, 1981, S. 103.

⁵⁷⁷Zu der Legendenfassung vgl. Zehnder 1990, S. 106.

beiden Befehl gebenden Herrscher verklammert. Der Maler legt wert auf die Schilderung der körperlichen Qualen, die die Soldaten bewußt, mit offenen Augen erdulden. Das Blut tropft, die Glieder sind schmerzhaft verdreht. Die auf den ersten Blick zahllos wirkenden Körper, sind in ihren Bewegungen und Physiognomien individuell gestaltet, sodaß man sich wie bei den Fresken bei genauer Betrachtung in das Leiden jedes einzelnen versetzen kann. Das geringe Format fordert aber gerade eine konzentrierte, nahsichtige Vertiefung in die kleine und kleinteilige Darstellung ein und zieht den Betrachter in das Geschehen.

Die Erzählweise entspricht beinahe wörtlich der der monumentalen Malerei. Analoge, in breitem Streifen ausgebreitete Darstellungen der Folter an den Soldaten des hl. Achatius finden sich in den Wandmalereien der Pfarrkirche in Dausenau und der Klosterkirche in Ilbenstadt.⁵⁷⁸ Wie auf dem Diptychon zieht sich das schreckliche Geschehen über zwei Register in den Malereien in der ehemaligen Kirche des Zisterzienserinnenklosters in Lobenfeld bei Heidelberg.⁵⁷⁹ Durch die Umsetzung in das kleine Format erhält die Erzählung aber eine zusätzliche Qualität, indem sie den Betrachter zu einer intimen Auseinandersetzung mit dem Geschehen zwingt. Die direkte Ansprache setzt sich auf den Außenseiten fort. Auf der linken Tafel ist eine dreifigurige Kreuzigung und auf der rechten ein Schmerzensmann dargestellt. Hinterfangen werden die Darstellungen von einem dunklen, regelmäßig mit gestempelten Rosetten verziertem Grund. Die stilisierten fünfblättrigen Rosen verweisen als Leidenssymbol auf die Wundmale Christi. Jede Seite des geschlossenen Diptychons bietet dem Betrachter ein Bild des leidenden Christus. Die

12

578Im südlichen Seitenchor der Pfarrkirche in Dausenau sind in drei breit gelagerten Feldern übereinander unten die Marter der 10.000 dargestellt, darüber ist die zum Kampf bereite Schar der Soldaten aufgereiht; das gegiebelte obere Abschlußbild zeigt die aufgebahrten Leichname der Märtyrer und exequierende Engel. Im Chor der Prämonstratenser-Kirche St. Maria in Ilbenstadt nimmt das Martyrium wiederum den unteren breit angelegten Streifen ein. Das Bildfeld wird von einer Kreuzigung abgeschlossen. Oben ist ein Stifter, Noli me tangere und das Jüngste Gericht dargestellt, gefolgt von vermutlich einer Deesis. Beide Wandmalereien werden in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert. Sie sind stark übermalt, bzw. nur in Kopie erhalten, abgebildet bei. Clemen, Rheinische Wandmalerei der Gotik 1930, Fig. 148 und 149.

579Abbildung bei Clemen, Rheinische Wandmalerei der Gotik 1930, Fig. 151. Die Wandmalereien werden etwas später, nach der Mitte des 14. Jahrhunderts datiert. In einer vergleichbaren Formulierung wird die Geschichte auch auf den Flügeln eines großen Retabels erzählt, wo sie sich über beide Flügel fortsetzt. Wahrscheinlich handelt es sich bei den beiden um 1420 entstandenen Tafeln in Münster, Westfälisches Landesmuseum, Inv. Nr. 195 um die Außenseiten von Retabelflügeln, Pieper, Bestandskatalog, 1990, S. 405-409.

Darstellung der Stifterin auf beiden Tafeln weist darauf hin, daß die Seiten des geschlossenen Diptychons alternativ betrachtet wurden.⁵⁸⁰ Auf der Kreuzigungstafel kniet die Stifterin vor Maria. Sie ist ihrer Bedeutung gemäß in einem kleineren Maßstab gegeben, reicht der Muttergottes aber immerhin bis zur Hüfte und behauptet so einen nicht unbedeutenden Platz. Betend hat sie die Hände zu dem Gekreuzigten gehoben. Im Gegensatz zu Maria schaut sie ihm nicht in das Gesicht mit den geschlossenen Augen. Ihr Blick fällt auf die Seitenwunde Christi, aus der das Blut quillt. Durch die Betrachterin im Bild wird die Aufmerksamkeit auf das Leid des gemarterten Christus gelenkt, und das Thema angeschlagen, das im Inneren durch die Darstellung der Märtyrer in der Nachfolge Christi aufgegriffen wird. Durch ihre Anwesenheit nimmt die Stifterfigur an dem Geschehen teil. Sie fügt sich in die Gruppe der unter dem Kreuz Trauernden. Als Identifikationsfigur für die Betrachterin führt sie diese direkt in das Bildgeschehen ein. Noch enger ist die Einbindung der Stifterfigur auf der zweiten Außenseite. In gleichem Maßstab und mit derselben Haltung wie die erste kniet sie - nun aber allein - vor dem Schmerzensmann. Christus ragt bis zur Hüfte aus dem Sarkophag. Die Arme hat er so vor dem Bauch gekreuzt, daß sie die Seitenwunde rahmen, aus der wie aus den Wunden der Hände dicke Blutstropfen quillen. Sein ganzer Körper ist übersät mit Blutstropfen und auch über die Schläfe rinnt das Blut. Sein Kopf ist geneigt und mit gebrochenem Blick schaut er herab zu der Stifterin, die seinen Blick erwidert. Die Stifterin ist nicht nur körperlich anwesend, sondern sie kommuniziert mit dem Gemarterten. Sie ist aktiver Bestandteil des Bildinhalts und nicht mehr allein Repräsentationsfigur der Auftraggeberin. Durch die direkte Ansprache werden die beiden, unterschiedlichen Realitätsebenen angehörenden Figuren in einem Dialog auf einander bezogen und durch die Identifikationsmöglichkeit mit der Stifterin auf die Betrachterin erweitert.

⁵⁸⁰Nach Zehnder 1990, S. 105 handelt es sich um die Darstellung von zwei Stifterinnen.

5.2.2 Der Schmerzensmann - Fragmente WRM 831/832

Das Motiv des Schmerzensmanns, das auf einer Außenseite des Achatius-Diptychons thematisiert wird, wird auf den schlecht erhaltenen Tafeln WRM 831 und 832 in neuer Zusammenstellung aufgegriffen.⁵⁸¹ Die beiden Stücke bildeten ehemals die Flügelinnenseiten eines Triptychons.⁵⁸² Das obere Feld des linken Flügels nimmt eine dreifigurige Kreuzigung ein, darunter ist die Marienkrönung gegeben. Der linke Flügel zeigt oben einen Schmerzensmann, darunter einen Heiligen Bischof, wohl den hl. Augustinus. In der Hand hält er sein Attribut, ein Herz, als Ausdruck seiner flammenden Gottesliebe, die er in seinen Schriften, vor allem den "Bekenntnissen" zum Ausdruck brachte. Im Zusammenhang der Flügelbilder kann er als Vorbild für den gläubigen Betrachter gelten. Die angenommene Anordnung der Flügel ergibt sich nicht nur durch die Chronologie der dargestellten Episoden, sondern auch durch die Hinwendung der beiden Einzelfiguren des rechten Flügels zu der heute verlorenen Mitte. Die Herkunft der Fragmente ist unbekannt.⁵⁸³

Die Kombination von Kreuzigung und Marienkrönung, die den Inhalt des Bocholter Diptychons bilden, wird auch hier aufgegriffen. Die Bilder werden nicht wie bei dem Diptychon einander gegenübergestellt, sondern sind übereinander angeordnet auf einem Flügel vereint. Maria und Johannes stehen gleichberechtigt unter dem sie weit überragenden Kreuz. Jesus ist beinahe doppelt so groß wie die Trauernden. In dicken Fontänen tropft das Blut aus seinen Wunden. In der Betonung der Marter steht der Gekreuzigte kaum den zeitgenössischen Pestkruzifixen nach. Bei der Krönung sitzen Maria und Christus auf einer durchgängigen Thronbank. Christus ist mit Krone und Reichsapfel als König ausgewiesen.⁵⁸⁴ Wie auf der entsprechenden Darstellung des Reliquienaltärcchens in München umfaßt er noch die Krone, die er soeben Maria aufgesetzt hat. Maria wendet sich ihm mit bittend

581Die in schwarz/weiß Fotos überlieferten Tafeln gelten als verschollen.

582Zehnder 1990, S. 110f., die Rückseiten sind abgespaltet. Auf eine Verwendung als Innenseiten deutet nicht nur die Unterteilung der Flächen in je zwei Bildfelder, sondern auch der ehemalige punzierte Goldgrund, der heute wegen starker Beschädigung und Übermalung als verloren gelten muß.

583Sie gelangten aus der Sammlung Johann Anton Ramboux in das Schnütgen-Museum, von wo sie 1930 in das Wallraf-Richartz-Museum überwiesen wurden, Zehnder 1990, S. 111.

584Auf anderen Kölner Marienkrönungsdarstellungen hält Jesus als Herrschaftsinsignie das Zepter. Mit Reichsapfel ist er u.a. auch auf einem französischen Elfenbeintäfelchen in London, Victoria und Albert Museum, Nr. 6824-1858, Abb. in Kat. Philippe le Bel, 1998, S. 156 gezeigt.

gefalteten Händen zu. Die Verbindung von Kreuzigung und Krönung Mariens steckt dasselbe Bezugsfeld ab, wie das Bocholter Diptychon. Durch die "compassio" Mariens bei dem Opfertod des Sohns nimmt sie Anteil am Erlösungswerk und empfiehlt sich als Mittlerin für die Fürbitten der Gläubigen. Während bei dem Diptychon das Hauptaugenmerk auf Maria gerichtet ist, wird hier die Aufmerksamkeit aber auf das Leiden Christi gelenkt. Auf dem zweiten Flügel ist dem am Kreuz gemarterten ein "Erbärmdebild" gegenübergestellt. Die halbfigurige Christusgestalt erhebt sich aus dem offenen Sarkophag, auf dem die Marterwerkzeuge dargestellt waren.⁵⁸⁵ Christus hat die Hände vor der Brust angehoben, um seine Wundmale zu präsentieren.⁵⁸⁶ Er neigt seinen Kopf wie als Gekreuzigter zur Seite. Sein Blick sucht ein Gegenüber, das auf der verlorenen Mitteltafel des Triptychons dargestellt gewesen sein muß. Das Motiv des Schmerzensmanns ist in der frühen Kölner Tafelmalerei nicht selten. Auf den Außenseiten des Achatius-Diptychons ist es ebenfalls einer Kreuzigung gegenübergestellt. Bei dem Kreuzigungstriptychon in Hamburg nimmt es zusammen mit den "arma christi" die Flügelaußenseiten ein. Auf der Leben-Jesu-Tafel WRM 6 sind der Schmerzensmann, die Marterwerkzeuge und ein Kruzifixus im Mittelbild zusammengefaßt. In der dezentralen Anordnung fügt es sich in die Versammlung der "arma", die die Leidensstationen memorieren. Eine weitere Darstellung des Motivs befand sich oberhalb einer Kreuzigung auf der Tabernakeltür des Klarenretabels. Während das Erbärmdebild vorwiegend auf der "Alltagsseite" des geschlossenen Polyptychons angebracht war, und in Zusammenhang mit den "arma" auf dem Hamburger Triptychon und der Leben-Jesu-Tafel WRM 6 – bis zu einem gewissen Grad auch auf dem Klarenretabel - einen eher zeichenhaften Charakter hat, behauptet es bei den Tafeln WRM 831/832 einen Platz im Inneren.

22, 19

23

Das Bild des aufrecht in seinem Sarg stehenden, und zugleich toten Christus wird von der byzantinischen Darstellung des halbfigurigen nackten Christus hergeleitet. Die Ikone wurde in der Apsis der Prothesis, dem Ort, an dem die Priester

⁵⁸⁵Zehnder 1990, S. 111, heute ist nur noch eine Fackel zu erkennen.

⁵⁸⁶Die eigenartige Handhaltung wiederholt sich bei einem ganzfigurigen Schmerzensmann auf einem Nürnberger Reliquienaltärchen, das um 1350/60 entstanden ist. Abbildung bei Schiller 1968, Nr. 716.

die Opfergaben für das Abendmahl herrichten, unterhalb der Darstellung des thronenden Pantokrators angebracht. In der Verbindung beider Motive wurde die triumphale Überwindung des Todes veranschaulicht. Durch den Anbringungsort in der Prothesis war zudem bereits der eucharistische Bezug gegeben.⁵⁸⁷ Mit dem Import von Ikonen gelangte das Bild in den Westen. Als Vorbild für die westliche Ausformung des Typus gilt eine kleine Mosaikikone, die zusammen mit einem Kreuzpartikel und anderen Passionsreliquien in der Kirche S. Croce in Jerusalem in Rom verwahrt und als Gnadenbild verehrt wurde.⁵⁸⁸ Dank ihres Reliquienschatzes war die Kirche ein wichtiges Wallfahrtsziel der Rompilger über die sich der Bildtypus im Abendland verbreitete. In den verschiedenen Kunstlandschaften wurde die "Imago pietatis" mit unterschiedlichen Schwerpunkten weiterentwickelt. Während in den byzantinischen Ikonen des 12. Jahrhunderts und in den italienischen Darstellungen weitgehend auf die Spuren der Marter und des Leidens verzichtet wird, stellen die nordalpinen Werke gerade diesen Aspekt heraus.⁵⁸⁹ Der Schmerzensmann veranschaulicht das im Christentum als Mysterium begriffene Paradoxon des als Mensch gestorbenen und zugleich unsterblichen Gottes. Sein Tod beschränkt sich auf seine menschliche Natur, die durch die Darstellung des verwundeten Körpers anschaulich gemacht wird. Die mittelalterliche Bezeichnung "Erbärmdebild" reflektiert das Erbarmen Gottvaters, der seinen Sohn für die Menschen opfert und das des Sohnes, der sich selbst opfert. Es beinhaltet aber gleichermaßen das Erbarmen des Menschen mit dem, der sich für ihn geopfert hat. Der Gnadenakt Gottes und das Mitleid des Menschen werden in einem Bild

⁵⁸⁷Schiller 1968, S. 212.

⁵⁸⁸Mit der Ikone in S. Croce in Jerusalem verbunden wurde die Legende der Gregorsmesse, nach der Papst Gregor (540-604) während einer Messfeier die Verwandlung des Weins in Blut erlitt habe, woraufhin Christus erschienen sei und das Blut aus seinen Wunden in den Kelch auf dem Altar geflossen sei. Die Legende berichtet, daß Gregor nach dem Wunder das Bild malen lassen. Die Legende unterstreicht die Verbindung des Schmerzensmanns mit der Eucharistie. Sie entstand aber erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts.

⁵⁸⁹Wesentliche Aspekte des Motivs behandeln Panofsky, *Imago Pietatis*, 1927. Panofsky geht in seiner typengeschichtlichen Untersuchung u.a. den Umformungen nach, denen das italienische "imago pietatis" hin zu dem deutschen "Schmerzensmann" unterworfen ist. G. von der Osten, *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*. 1935 beschäftigt sich ausschließlich mit der plastischen Figur; Mersmann, *Der Schmerzensmann*. 1952; geht, auf Panofsky aufbauend, der Typengeschichte des Themas in der italienischen, deutschen und französischen Kunst nach; Beling, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981 versucht am Beispiel der "Imago pietatis" die Bildform aus dem Kontext ihrer kulturellen Funktion für das historische "Publikum" zu beleuchten.

zusammengeführt. Es eignet sich daher in besonderer Weise, die Devotion des Gläubigen zu empfangen und den Opfertod zu memorieren. Anders als die Kreuzigung gibt es kein Ereignis wieder. Der leidende Christus ist aus jedem erzählenden Zusammenhang herausgelöst. Er figuriert gleichermaßen die Passion wie die Auferstehung. Wie bei dieser trägt er die Wundmale. Durch die Haltung eines Lebenden und die geöffneten Augen wird deutlich, daß er den Tod überwunden hat. Doch triumphiert er nicht. Die geschundene Gestalt verweist nicht nur auf die einmal erlittene Passion, sondern auf das immerwährende Leiden, das ihm durch die sündigen Menschen auferlegt wird und für das er sich als Opfer darbringt. In der vielschichtigen Figurenfindung wird auf den Opfertod und die Auferstehung verwiesen und damit ein unmittelbarer Bezug zur Eucharistie hergestellt, die unter dem Einfluß der Heilig-Blut-Verehrung im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts immer enger geknüpft wird und zu Bildfindungen führt, bei denen etwa das Blut aus der Seitenwunde direkt in den Kelch fließt.

Bei den Schmerzensmann-Darstellungen der Kölner Tafelbilder ist der Bezug zur Eucharistie noch allgemeinerer Natur. Deutlicher tritt der von theologischen Spekulationen getragene Gedanke hervor, daß Christus nach seinem Tod bei Gottvater um Vergebung der Sünden der Menschheit bittet. Eindeutig ist der Schmerzensmann in dieser Rolle auf dem heute verlorenen Mittelflügel des Klarenretabels gegeben. Dort hält er die Hände in einem Orantengestus erhoben. Daß er mit dieser Haltung nicht nur dem Betrachter seine Wunden präsentiert, sondern anbetend Gottvater gegenübertritt wird auf einer Miniatur aus einer italienischen Handschrift der "Speculum humanae salvationis" des 14. Jahrhunderts deutlich. Hier steht der ganzfigurige Schmerzensmann mit adorierend erhobenen Händen vor dem in einer Mandorla thronenden Gottvater.⁵⁹⁰ Der Text des "Speculum" schildert in seiner wohl 1324 abgeschlossenen Fassung in Kapitel 39 wie Maria bei Christus und dieser bei Gottvater fürbittend für die Menschen eintritt. Maria zeigt dem Sohn die Brüste, an denen sie ihn nährte und um derentwillen er sich der Sünder erbarmen müsse. Jesus zeigt dem Vater seine Wunden, die er sich seinem Willen unterwerfend für die Menschen empfang. Nach Panofsky ist die Quelle der adorierenden

⁵⁹⁰Abbildung bei Panofsky, *Imago Pietatis*, 1927, S. 281, Abb. 27.

Schmerzensmann-Darstellungen in dem im deutschen Sprachraum weit verbreiteten "Speculum" zu finden. In dessen Illustrationen wurde die Oransgeste in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts abgewandelt in das Verweisen auf die Seitenwunde.⁵⁹¹ Panofsky betont, daß beide Gesten typengeschichtlich Übertragungen aus Darstellungen des Jüngsten Gerichts sind und das diese Übertragung erstmals im "Speculum" vollzogen wurde, wo das Jüngste Gericht unmittelbar auf die "intercessio" folgt.⁵⁹² Der Interzessionsgedanke spielt auch auf den Tafeln des WRM eine wesentliche Rolle. Er scheint aber unabhängig von dem "Speculum humanae salvationis" entwickelt worden zu sein, denn es fehlt sowohl ein Hinweis auf Gottvater, noch wurde das Motiv der Maria, die ihre Brüste zeigt, aufgenommen. Auf die Mittlerrolle des Schmerzensmanns wird hier durch die Verbindung mit der Marienkrönung auf dem unteren Bild der gegenüberliegenden Tafel hingewiesen. Die Kombination der beiden Themen in einem Werk findet sich wieder in dem böhmischen Flügelaltarretabel aus Mühlhausen. Bei geschlossenen Ansicht des 1385

entstandenen Retabels ist die Marienkrönung ins Zentrum gerückt. Sie wird auch hier begleitet von dem Schmerzensmann und dem Kruzifix.⁵⁹³ In einem unteren Register befindet sich unterhalb der Krönungsszene eine Verkündigung an Maria. Unter dem Schmerzensmann kniet der Stifter. Durch sein sich hochschwingendes Schriftband verdeutlicht wendet er seine Bitte direkt an ihn.⁵⁹⁴ Das Retabel wurde nach der Stiftungsinschrift auf der Rückseite von Reinhart von Mühlhausen zum Gedächtnis seines in Prag gestorbenen Bruders Eberhart gestiftet.⁵⁹⁵ Die

117

⁵⁹¹Panofsky 1927, S. 286, Anm. 76 führt die Breslauer Handschrift L.-P. 5 aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts an.

⁵⁹²Panofsky, *Imago Pietatis*, 1927, S. 286, die Übertragung der Gesten widerspricht demnach nicht der entgegengesetzten Bedeutungen, Mitleid erwecken und Angst einflößen. Das Zeigen der Wundmale ist grundsätzlich ambivalent, wie auch die "arma christi" dem Sünder Erbarmen verheißen, sich aber, bei Zurückweisung des Opfers am Jüngsten Tag gegen ihn wenden.

⁵⁹³Der in der Stuttgarter Staatsgalerie verwahrte Altar war das ehemalige Hauptaltarretabel der St. Veitskapelle in Mühlhausen bei Stuttgart. Stilistisch gehört er der böhmischen Kunst im Umkreis des Meisters Theoderich an. Geöffnet zeigt er die drei böhmischen Nationalheiligen Veit, Wenzel und Sigismund. In seiner Konstruktion nimmt er eine Sonderstellung ein. Denn ein gemeinsamer Rahmen umfaßt drei feststehende Tafeln. An der mittleren sind bewegliche Flügel befestigt, sodaß auch in geschlossenem Zustand das Format unverändert bleibt. Peter Beye, *Kat. Staatsgalerie Stuttgart*. Stuttgart 1984, S. 60f. Edeltraud Rettich, *Der Flügelaltar aus Mühlhausen von 1385*, in: *Kat. Parler*, 1978, I, S. 338ff.

⁵⁹⁴Diese Formulierung hat einen Vorläufer in der Außenseite des kleinen Achatius-Diptychons, wo der Schmerzensmann ebenfalls direkt mit der in das Bild eingefügten Stifterin kommuniziert.

⁵⁹⁵Zu beiden Seiten einer zentralen dreifigurigen Kreuzigung sind auf der Rückseite die Brüder

Ikonographie des geschlossenen Retabels bezieht sich mit der Darstellung der wesentlichen heilsgeschichtlichen Momenten der Verkündigung und der Kreuzigung auf dessen Aufstellung auf einem Sakramentsaltar. Mit der Stifterfigur, die in direktem Bezug zu dem Schmerzensmann steht und der Marienkrönung in der Mitte wird die Fürbitte für den Verstorbenen und den Stifter des Retabels prominent in den Vordergrund gerückt. Wie bei dem Kölner Werk erfolgt die Interzession über das Erbärmdebild und der gekrönten Maria.

Die Gestalt und Ikonographie der verlorenen Mitte des Kölner Triptychons ist unbekannt. Doch wahrscheinlich war einer Madonnendarstellung das Zentrum gewidmet. Die begleitenden Darstellungen im oberen Register der Flügel dienten dann dazu, das Erlösungswerk Christi zu memorieren. Als Vergleiche lassen sich toskanische Triptychen anführen, die auf dem Hauptbild die thronende Muttergottes und auf den Flügeln Passionsszenen zeigen.⁵⁹⁶ Die Triptychen stammten vorwiegend wohl aus dem franziskanischen Umfeld. Eine Vermittlung über den Orden ist daher denkbar. Die Passion ist auf dem Kölner Werk in der Figur des Schmerzensmanns zusammengezogen und um den Auferstehungsgedanken bereichert. Der durch den Anblick ermahnte Gläubige konnte seine Fürbitten über Maria an den sich erbarmenden Gott richten. Die im unteren Register gezeigte Marienkrönung und der hl. Augustinus verliehen der Hoffnung auf Erfüllung der Fürbitten Ausdruck.

Die Bildfindung des Schmerzensmanns, der das Mitleid einfordert und gleichzeitig sich der Menschheit erbarmt, gilt nach der Definition Panofskys als Inbegriff des Andachtsbilds, da es sich zum einen von dem szenischen Historienbild, zum anderen von dem kultischen Repräsentationsbild gleichermaßen abhebt und so die Möglichkeit bietet zu einer kontemplativen Versenkung in seinen Inhalt.⁵⁹⁷ In ihrer isolierten, direkt auf den Betrachter bezogenen Bildgestalt erfüllen sowohl die italienische "imago pietatis" als auch deutsche Schmerzensmann-Darstellungen, vornehmlich der Skulptur des 15. Jahrhunderts, diese Funktion. Auf dem frühen

dargestellt. Über ihnen ist die Stiftungsinschrift angebracht.

⁵⁹⁶Ein Triptychon in New York umgibt die halbfigurige Madonna mit der Geißelung und der Kreuzigung, Garrison Nr. 303; ein Triptychon der Frick Collection, New York (Garrison 327) zeigt neben der Thronenden auf den Flügeln den Judaskuß, Geißelung und rechts die Kreuzabnahme und die Grablege, auf den Außenseiten sind die hll. Franziskus und Antonius dargestellt.

⁵⁹⁷Panofsky, *Imago Pietatis*, 1927, S. 264.

Kölner Werk ist die Darstellung als eine Station der Andacht in einen größeren, wahrscheinlich auf Maria ausgerichteten Zusammenhang eingebunden. Denn sie war als Mittlerin ausgezeichnet, die Fürbitten der Gläubigen entgegenzunehmen. Der Schmerzensmann, der hier dem am Kreuz gestorbenen gegenübergestellt ist, hat mit seinen geöffneten Augen und bewegten Händen, alle Züge eines Lebenden. Er ist als Überwinder des Todes gezeigt, der mit dem Vorzeigen seiner Wunden den Gläubigen mahnt und gleichzeitig vergewissert, daß er zur Errettung der Sünder weiter lebt und wirkt. Zeichenhaft faßt die Figur die Aspekte des Opfers und der Erlösung zusammen, wobei sie sich in den Kontext des Triptychons einfügt.

5.2.3 Die mariologischen Werke aus dem Klarenkloster

Von dem intimen kleinformatigen Achatius-Diptychon, das sich mit seinen die Gefühle der Betrachterin anregenden Darstellungen weitgehend mit den Vorstellungen einer mystischen Bildandacht vereinbaren läßt, unterscheiden sich die Werke aus dem Klarenkloster. Neben den beiden Kreuzigungstriptychen im WRM in Köln und in der Hamburger Kunsthalle, sind sie vorwiegend mariologisch ausgerichtet. Ihre Ikonographie aber auch ihr Stimmungsgehalt ist nicht ausschließlich affektiv angelegt. Ihre Bildaussage soll im Folgenden in Hinblick auf die ursprüngliche Rezipientengruppe, die Nonnen hin untersucht werden.

5.2.3.1 Die "compassio" und die Fürbitte – Das Bocholter Diptychon

Die Bildwerke aus dem Klarenkloster richten sich in ihrer Bildaussage in besonderer Weise an die Betrachterinnen, für die die Werke bestimmt waren. Auffallend ist die Hervorhebung der Maria in den Darstellungen, so bei dem Bocholter Diptychon. Es stellt in geöffnetem Zustand eine dreifigurige Kreuzigung einer Marienkrönung gegenüber. Die Themenauswahl spiegelt die besondere Bedeutung des Marien- und des Kreuzkults wieder, der bereits im 13. Jahrhundert eine Belebung durch die toskanischen und umbrischen Mendikanten erfuhr. Mit dem Schwerpunkt der Bildaussage auf Maria wird in besonderer Weise die Identifikationsfigur für die weiblichen Rezipienten der Tafeln in den Vordergrund gestellt.

Franziskanischen Inhalts ist bereits die Gestaltung der Außenseiten. Auf der

linken Seite sind die Ordensheiligen Franziskus und Klara dargestellt. Vor dem rahmenlosen, dunkel gebeizten Grund wenden sich die beiden Heiligen einander zu. Franziskus weist mit der erhobenen Linken auf Klara, gleichzeitig präsentiert er sein Stigma an der Hand. Durch ein Loch in seinem Habit liegt auch die Seitenwunde frei. Wie sie rahmend ist der rechte Arm angewinkelt; in der Hand hält er das Buch. Klara präsentiert ihr Attribut, die Monstranz. Mit dem ausgestreckten linken Zeigefinger weist sie darauf und darüber hinaus auf die gezeichnete Hand ihres Gegenübers. Der rechte Flügel zeigt einen Kruzifixus, der sich vor dem selben dunklen Grund erhebt. In dramatischen Fontänen spritzt das Blut aus Christi Wunden. Während bei der Kreuzigung auf der Innenseite die Wunden nur dezent gekennzeichnet sind, werden sie bei dem Gekreuzigten auf der Außenseite zum Hauptthema. Die Präsentation der Wundmale verbindet beide Außenflügel. In aufgeklapptem Zustand weist Franziskus mit seiner gezeichneten Hand über Klara hinaus auf den Gekreuzigten. Die Darstellung des Ordensgründers wird so in einen direkten Bezug gesetzt zu seiner Nachfolge Christi. Auch Klara nimmt an dem Bezugsgeflecht teil. Indem sie die Monstranz mit dem Leib Christi präsentiert und sowohl auf sie, wie auf den stigmatisierten Franziskus weist, wird auch mit der Figur der Klara auf den erlösenden Opfertod Christi und dessen Nachfolger Franziskus angespielt. Die formale wie inhaltliche Gestaltung der Flügelaußenseiten legen es nahe, daß sie tatsächlich in aufgeklappten Zustand betrachtet wurden.⁵⁹⁸

118, 8

Die Bilder auf den Innenseiten des Diptychons greifen das Thema der Erlösung durch den Kreuzestod Christi auf. Sie stellen dabei die bedeutende Rolle Mariens im Erlösungswerk heraus. Auf der linken Tafel stehen Maria und Johannes unter dem Kreuz. Christus überragt nur wenig die beiden Trauernden. Der tote Christus entspricht dem sich auf allen frühen Kölner Tafeln formelhaft wiederholenden Typus. Doch durch leichte Modifikationen ist es gelungen, die Bildaussage zu pointieren und die Aufmerksamkeit auf Maria zu lenken. Christus

7

119

⁵⁹⁸Bei einem italienischen Diptychon des 13. Jahrhunderts ist das Zusammenklappen sogar unmöglich. Das frühe Diptychon aus St. Chiara in Lucca (Garrison Index Nr. 243, 155-1265), das auf dem rechten Flügel eine von Heiligen umgebene Muttergottes, auf dem linken einen Kruzifixus zeigt, war auf den Tafelrückseiten durch Querbalken verbunden. Die Verbindung der Tafeln diente also nicht der Verschließbarkeit, sondern der möglichst engen Zusammenfügung des Marien- mit dem Kreuzigungsbild, vgl. Hager 1962, S. 86.

hängt mit ausgestreckten Armen tief am Kreuzesbalken. Sein Kopf neigt sich über die Schulter herab seiner Mutter zu. Die Hinwendung zu ihr wird in dem ausschwingenden Christuskörper aufgenommen, der einen einhüllenden Bogen um Maria beschreibt. Die Marienfigur antwortet, indem auch sie sich ihm entgegen neigt. Die Drapierung ihres Gewandes, in das sie fast vollständig gehüllt ist, leitet den Blick des Betrachters hinauf zu ihren flehentlich gefalteten Händen und ihrem Gesicht mit den zum Sohn erhobenen Augen. Die Nimben beider berühren sich. In größter Intimität sind Maria und Jesus aufeinander bezogen. An der Innigkeit der Zweiergruppe hat Johannes keinen Anteil. Er ist kleiner als Maria. Formal wiederholt sein Körper den Bogen des Christusleibs, dabei wendet er sich im Oberkörper von ihm ab. Dazu trägt er das Buch in der rechten Hand, während er die linke in einer Trauergebärde an die Wange führt. Seine Armhaltung und damit seine Körperdrehung ist also genau umgekehrt als üblich.⁵⁹⁹ Damit wird die Separierung des Johannes in seiner Haltung motiviert. Sein trauriger Blick geht in Richtung des Gekreuzigten, verharrt aber auf dem Betrachter, den er an seinem Kummer teilhaben läßt und so in das Geschehen einbindet.

In der engen Verbindung zwischen Maria und Jesus wird ihre "compassio" unter dem Kreuz bildlich dargestellt. In der franziskanischen Marienlehre nimmt der Gedanke des Mitleidens der Maria einen breiten Raum ein. In Köln wird zudem der Einfluß des dort tätig gewesenenen Dominikaners Albertus Magnus († 1280) besondere Wirkung gehabt haben. Albertus beschäftigte sich mit ihrer Rolle im Erlösungswerk. Maria ist Mittlerin aller Gnaden durch die Geburt des Erlösers. Ein wesentlicher Aspekt seiner Marienlehre ist der Gedanke, daß die von Maria erwirkten Gnaden durch das Mitleiden unter dem Kreuz mitverdient sind.⁶⁰⁰ Der Gedanke vom Mitopfer Mariens als Beitrag am Erlösungswerk kam erst im 12. Jahrhundert vereinzelt auf. Er wurde von Bonaventura als führender Mariologe seines Ordens im 13. Jahrhundert besonders deutlich vertreten.⁶⁰¹ Die durch den Opfertod Christi erwirkten Gnaden hat

⁵⁹⁹Vgl. z.B. den Johannes auf der Außenseite des Achatius-Diptychons in der "normalen" Ausrichtung. Die seltene Haltung wie auf dem Bocholter Diptychon nimmt auch der Johannes bei der Kreuzigung des Psalters der Yolande de Soissons, fol 337v ein.

⁶⁰⁰Hager 1962, S. 121 nach Jakob Bergmann, Die Stellung der allerseligen Jungfrau im Werke der Erlösung nach dem Kirchenlehrer Albertus Magnus, Freiburg i.Br. 1936.

⁶⁰¹Plessner, Victorin, Die Lehre des hl. Bonaventura über die Mittlerschaft Mariens. In: Franz. Studien 23, 1936, S. 370ff.

sie auch in seiner Auffassung mitverdient durch die "compassio" unter dem Kreuz, die er als über das Mitleid hinausgehendes Mitopfer begreift. Denn sie akzeptierte den Opfertod ihres Sohnes um der Erlösung der Menschheit willen und brachte selbst das Opfer ihrer Schmerzen unter dem Kreuz dar.⁶⁰² Wie der Sohn, so litt auch sie für das Heil der Menschen. Nach der Auffassung Bonaventuras wirkte Maria also zweifach an der Erlösung mit, indem sie dem Willen Gottes folgend ihren Sohn hingab und außerdem durch ihre Schmerzen ein besonders Opfer brachte. Durch ihre Gottesmatterschaft und ihre "compassio" schreibt Bonaventura ihr eine besondere Mittlerschaft im Himmel zu. Ihre Stellung ist immer in Abhängigkeit von ihrem Sohn zu sehen. Auch ist sie in der franziskanischen Lehre nicht die alleinige Mittlerin. Sie ist aber die bevorzugte Heilige in dieser Aufgabe. Maria ist die mächtige Fürsprecherin.⁶⁰³ In einer Predigt schildert Bonaventura, wie sie zur Rechten ihres Sohnes auf dem himmlischen Thron sitzt. Die enge Verbindung zu Christus gebührt ihr durch die einzigartige Mitwirkung am Erlösungswerk auf Erden, die sich im Himmel durch ihre Mittlerrolle zwischen Gott und den sündigen Menschen fortsetzt.⁶⁰⁴ Ähnliche Auffassungen vertraten auch die Dominikaner. In dem Pseudo-Albertus-Mariale wird die Berufung der seligen Jungfrau zur Mittlerin zwischen den Sündern und Gott als Gnade zuteil und auch hier wird mit Nachdruck auf ihr Mitleid mit dem Leidenden unter dem Kreuz verwiesen und auf den Nachweis wertgelegt, daß sie unter dem Kreuz allein den Glauben bewahrte.⁶⁰⁵ In der Dichtung wird die theologische Problematik durch das "stabat mater" des 1306 gestorbenen franziskanischen Laienbruders Jacopone verarbeitet und popularisiert. Bereits im 14. Jahrhundert lag eine deutschsprachige Übersetzung des lateinischen Textes vor.⁶⁰⁶ Seine Schilderung der leidenden Mutter soll den Leser anregen, ihren Kummer zu teilen und mitzutragen, um am Jüngsten Tag ihre Fürsprache zu erlangen.⁶⁰⁷ In dem

602Vgl. Plesser 1936, S. 372f.

603Plesser 1936, S. 379.

604Plesser 1936, S. 381f.

605Vgl. Delius 1963, S. 188.

606Abgedruckt bei Beissel 1909, S. 254ff.

607Nach der Schilderung der Schmerzen der Gottesmutter unter dem Kreuz, spricht er ab der siebten Strophe Maria direkt an und bittet darum an ihrem Leiden teilhaben zu können. In Strophe neun heißt es: "O Magt aller Mägte Szinne / Hilf, daz ich deins Schmerzen inne, / Das ich immer mit dir klage, / Das ich deines Sunes Tode / Marter, Wunten, Pluet so rote / Hoch betracht und seine Plage." In der elften und letzten Strophe wendet er sich an Gott selbst, mit der Bitte die Fürsprache

Diptychon wird die immer wieder von Bonaventura betonte Verbindung der mitleidenden zu der fürsprechenden Muttergottes hergestellt, indem der Mitleidenden Mutter unter dem Kreuz die fürbittende Himmelskönigin gegenübergestellt ist.

Auf der rechten Diptychon-Seite sitzen Maria und Jesus isokephal auf einer Thronbank. Beide tragen eine Krone. Maria wendet sich mit gefalteten Händen Jesus zu, der sie mit der rechten erhobenen Hand segnet, seine linke umfaßt das Buch. Nicht der Krönungsakt ist dargestellt, sondern die bereits Gekrönte teilt sich den Thron mit ihrem himmlischen Bräutigam Christus. Die Darstellung von Sponsa und Sponsus schließt die Vorstellung der Maria als Ecclesia ein. Damit wird die Paradiesverheißung auf die Gesamtheit der Gläubigen in der Kirche bezogen, ebenso wie auf den Einzelnen, der sich in seiner Andacht vor dem Bild an Maria wendet.⁶⁰⁸ Die Gottesmutter empfängt ihre menschliche Vollendung durch den Sohn, durch die sie in besonderem Maße prädestiniert ist für das ihr zugewiesene Amt der Fürsprache.⁶⁰⁹ Mit dem ehrfürchtig geneigten Haupt und den bittend vorgestreckten Händen ist ihr Gestus der der Mittlerin im Akt der Fürbitte. Das Motiv wurde dargestellt in der Tympanonskulptur französischer Kathedralen von Senlis bis Laon.⁶¹⁰ Die Szene selbst ist dort nur wenig erweitert durch begleitende Engel, die das Geschehen zu einem liturgischen Akt erheben. Die Darstellung ist aber stets in das Marienleben eingebunden, auf das in weiteren Szenen Bezug genommen wird. In der Verglasung des Kölner Domchors ist das Thema ebenfalls innerhalb eines Marienzyklus dargestellt. Die beiden Thronenden sind umgeben von einem himm-

120, 7

der Maria zu akzeptieren: "Starkcher Gott, alz ich verschaide, / Tail mit mir durch dy werden Maide / Dy Palme der Signunft dein. / Wann der Leib allhie ersterbe, / Das dy Sele dort erwerbe / Des Paradises klaren Schein." zit. n. Beissel 1909, S. 255f.

608Der Motivkomplex von Maria als Braut Christi und Ecclesia geht wohl auf die Kommentare zum Hohen Lied des Rupert von Deutz und des Bernhard von Clairveaux zurück. Auch Cäsarius von Heisterbach verwendet das Motiv. Beitz, Caesarius von Heisterbach und die Bildende Kunst, Augsburg 1926, S. 38f.

609 Schiller, S. 116.

610Die nächste Entsprechung weist das Tympanon des ehemaligen Westportals von Saint-Yved in Braine auf, wo Maria sich ebenfalls mit gefalteten Händen Jesus zuwendet. Dieser trägt hier allerdings keine Krone. In der englischen Buchmalerei findet sich eine ähnliche Formulierung im Ramsey-Psalter, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 302, fol.4r, wo die Krönung - begleitet von Johannes Evangelist und Johannes dem Täufer - über Marien Tod und -Himmelfahrt auf der selben Seite in ein Marienleben eingebunden ist. Im jüngeren Teil des De Lisle-Psalters findet sich die Krönung als ganzseitiges Einzelbild.

lischen Hofstaat. Haltung und Gestus der Zweiergruppe entspricht fast wörtlich der des Diptychons, nur daß die Christusfigur um das Attribut des Zepters bereichert ist. Auf den Chorschranken ist die Marienkrönung ebenfalls innerhalb des Marienlebens thematisiert. Wieder ist Maria ihm fürbittend zugewandt. Christus hält neben dem Zepter das Buch geöffnet. Mit der erhobenen Rechten segnet er aber nicht, sondern berührt die Krone, die bereits auf dem Haupt der Maria sitzt. Hier wird also tatsächlich der Krönungsakt gezeigt. Eine gleiche Formulierung findet sich in der Tafelmalerei auf den Reliquienaltären in München und Utrecht. Die Marienkrönung wurde besonders in Bildwerken aus dem franziskanischen Umfeld schnell ein dominantes Thema.⁶¹¹ Isolierte Darstellungen der Marienkrönung finden sich in Handschriften zum Fest Allerheiligen, wodurch der Aspekt der Fürsprache in der Darstellung besonders sinnfällig wird. In dem für die Kölner Minoriten angefertigten Missale des Johannes von Valkenburg werden die beiden Thronenden von zwei kerzentragenden Engeln begleitet.⁶¹² Auf einem Einzelblatt aus einem Graduale aus dem Kölner Klarissenkloster ist das Bildprogramm erweitert.⁶¹³ Das Bildfeld ist geteilt. Unterhalb der Thronbank ist eine schier unendliche Schar von stehenden, adorierenden Figuren eingefügt, denen die Fürsprache der Gottesmutter dient.⁶¹⁴ Neben der Iniziale am linken Bildrand kniet eine betende Nonne, wie oft in den Handschriften des Klosters. Sie nimmt dieselbe Haltung und Ausrichtung wie Maria ein. Sie scheint ihr Gebet an die heilige Jungfrau zu richten, die es weiterleitet.⁶¹⁵ In

611Gardner, Nuns and Altarpieces, 1995, S. 38. Siehe dazu auch J. Gardner, The Franciscan iconography of the coronation of the Virgin before Bellini, in H. Weston/D. Davies (Hgg.), Essays in Honour of John White, London 1990, S. 63-68. Erstmals wurde die Marienkrönung zum Hauptthema eines Retabels in Giotto's Polyptychon für die Baroncelli-Kapelle in Santa Croce; es wurde dann schnell ein dominantes Thema für franziskanische Hochaltäre.

612Diözesan Hs. 1b, 234r; Abb. in Kat. d. Ausst., Glaube und Wissen, Nr. 88.

613Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1953.6.246 (B-21292), Abb. bei Benecke 1995, S. 285.

614Das Verständnis der "Marienkrönung" als Verbildlichung der fürbittenden Mittlerin Maria wird in ähnlicher Weise auch innerhalb des von Cimabue freskierten Marienzyklus in der Oberkirche von Assisi deutlich. Maria ist hier ausschließlich als Mittlerin neben Christus auf einem Thron dargestellt. Flankiert werden sie von Engeln und Heiligen und Franziskanern auf der Seite Mariens, die sie mit einer Geste Christus empfiehlt, der sie segnet. Die Krönung ist hier gar nicht thematisiert. Bis auf den Thron wurde auf alle Königsinsignien bei Christus wie auf die Krone Mariens verzichtet, was auf einen byzantinischen Einfluß zurückzuführen ist. In Byzanz war nach Schiller 1968, S. 117, die Krone weder für Christus noch für Maria bekannt.

615In einem 1350 entstandenen Graduale aus dem Kloster sind den Nonnendarstellungen am Bildrand Gebete beigeordnet, in denen sich die Nonnen direkt an Maria wenden.

einem anderen Graduale aus dem Kloster sind den Klarissen, die neben den Miniaturen mit der Anbetung der Könige und der Mariengeburt knien, kurze Gebete beigegeben, in denen sie sich direkt an Maria wenden und um ihre Vermittlung bitten.⁶¹⁶ In der Marienkrönungsminiatur und ebenso in dem Diptychon wird dasselbe Anliegen rein bildlich dargestellt.

Bei dem Kölner Diptychon wird die franziskanische Auffassung von der fürbittenden Maria durch das Herauslösen der neben Christus Thronenden aus dem Marienleben betont und zudem in direkten Zusammenhang zu ihrem Mitleiden unter dem Kreuz gestellt. Damit wird in der Tafel die mariologische Glaubenslehre des hl. Bonaventura in direkter Weise verbildlicht.⁶¹⁷ Das Thema des Diptychons erweist sich als Umsetzung franziskanischer Glaubenslehre. Der Opfertod Christi am Kreuz und sein damit erreichtes Erlösungswerk steht im Mittelpunkt der Darstellung, was bereits auf den Außenseiten anklingt. Die Hervorhebung der Maria bei der Kreuzigung auf der Innenseite und die in der Gegenüberstellung dazu in Bezug gesetzte Marienkrönung fokussieren das Interesse auf die Rolle der Gottesmutter im Erlösungswerk. Nach der franziskanischen Glaubenslehre des Bonaventura kommt ihr durch ihr Mitleid und Mitopfer unter dem Kreuz die bevorzugte Stellung der Fürbittenden im Himmel zu. So ist sie auf der rechten Tafel dargestellt. Sie sitzt als gekrönte Himmelskönigin zur Rechten ihres Sohnes und wendet sich bittend an ihn. In ihrer Andacht vor dem Bild konnten die Schwestern ihr Gebet an Maria richten, wie es in der Miniatur aus einem Graduale des Klosters dargestellt ist. Gleichzeitig ist sie das asketische Modell für die Schwestern, deren Vorbild sie im Gebet nacheifern.

⁶¹⁶Das Gebet auf dem um 1350 entstandenen Einzelblatt im WRM, Graphische Sammlung, Nr. 65 lautet: "Got grus dich maria royschin bid din kint vrolychin dat (id) myn vrutchin si." zit. n. Benecke 1995, S. 92.

⁶¹⁷Auch in dem Fragment WRM 831 ist die Krönung wie bei dem Diptychon in direkten Zusammenhang mit der Kreuzigung gestellt, die das obere Feld des selben Flügels einnimmt.

5.2.3.2 Das Gebet - Der "Kleine Dom"

Ein Verkündigungsaltärchen, der sogenannte "Kleine Dom", aus dem Kloster stellt ebenfalls in einzigartiger Weise die Marienverehrung der Klarissen in den Mittelpunkt der Bildaussage.⁶¹⁸ Dieselbe Werkstatt, aus der das Klarenretabel und eventuell die Leben-Jesu-Tafel mit 27 Szenen im WRM hervorging, schuf für die Schwestern auch den "Kleinen Dom". Das Schreinaltärchen aus dem Bayerischen Nationalmuseum in München verdankt seine von Sulpiz Boisserée eingeführte Bezeichnung dem Maßwerkaufbau mit zwei Turmhelmen. Der Schrein beherbergt eine skulptierte, vollplastische Verkündigungsgruppe. In geöffnetem Zustand wird sie nur von der Rückwand und dem vorkragenden Aufbau wie von einem Baldachin überfangen. Die Vorder- und Seitenteile bestehen aus je zwei, miteinander verbundenen Flügeln. Geschnitzte Rahmenprofile scheiden je drei bemalte Bildfelder aus. In den oberen, entsprechend dem Schreinkontur profilierten Feldern befindet sich je ein musizierender Engel. Auf den breiten Vorderflügeln sind links die "Anbetung der Könige" und die "Flucht nach Ägypten" dargestellt, rechts die "Anbetung des Kindes" und die "Darbringung im Tempel". Auf den schmalen Seitenflügeln finden sich je zwei übereinander angeordnete stehende Heilige.⁶¹⁹ In geschlossenem Zustand zeigen die Außenseiten wiederum eine Verkündigung. In traditioneller Weise stehen sich hier Gabriel und Maria gegenüber. Als Thema der Außenseiten ist die Verkündigung nicht ungewöhnlich, allein in der Wiederholung verwunderlich. Doch kann man hierin eine Analogie zu Passionstafeln sehen, wo ebenfalls das Hauptthema - in diesem Fall die Kreuzigung - in verkürzter oder symbolischer Form auf der Außenseite angesprochen wird, wie bei dem Hamburger Triptychon oder dem Bocholter Diptychon. Formal steht der Schrein mit eingestellter Skulptur und den bemalten Flügeln der Altarschreine, die aus dem italienischen, spanischen und skandinavischen Raum erhalten sind. Diese waren wohl vorbildhaft für die Altäre in Altenberg, Burg Tirol und Schotten, wo die Madonnenkästen in die Tableaustruktur

20, 121

⁶¹⁸Die Herkunft des "Kleinen Doms" aus dem Kölner Klarenkloster gilt durch die Notiz "Hausaltar mit 2 Thürmen aus St. Clara" aus dem Nachlaß Boisserées als gesichert. Vgl. Bellot S. 221, Firmenich-Richartz 1916, S. 73, 82, 85, 102, 449-450.

⁶¹⁹Auf dem linken Flügel unten Petrus und oben Paulus, auf dem rechten unten die hl. Agnes, darüber eine hl. Äbtissin. Ihr pelzgefütterter Äbtissinnenhut verweist auf ihre vornehme Herkunft. Es könnte sich um die hl. Gertrud von Nivelles handeln, die wiederholt in solcher Weise dargestellt wurde, vgl. Goldberg/Scheffler 1972, S. 121f.

der Altäre hineingenommen wurden.⁶²⁰ Der "Kleine Dom" läßt sich aber nicht ohne weiteres in diese Gruppe einordnen. Während bei den genannten Altären durch die Madonnenskulptur und die begleitenden gemalten Szenen auf den Flügeln stärker inhaltlich auf die Madonnenkästen Bezug genommen wird, liegt die Verbindung hier ausschließlich im formalen Aufbau des Baldachinschreins. Ein deutlicherer Bezug besteht zu Werken der Goldschmiedekunst, an die schon das fein ziselierte Gespränge erinnert. Skulpturen beherbergende und mit Flügeln versehene Schreingehäuse waren besonders in der französischen Elfenbeinkunst verbreitet.⁶²¹ In der Umsetzung in eine geschnitzte hölzerne Figurengruppe in einem mit bemalten Türen versehenen Schrein ist der "Kleine Dom" nicht singulär. Ein zeitgenössisches mittelrheinisches Altärchen mit der Darstellung der Geburt Christi im Zentrum gehört demselben Typus an.⁶²²

Nicht eine einzelne Kultfigur beherrscht das Zentrum; es nimmt vielmehr die szenische Wiedergabe eines heilsgeschichtlichen Moments auf. Die Verkündigung an Maria stellte erstmals Simone Martini in den Mittelpunkt seines 1333 geschaffenen Retabels für den Altar der St. Ansanus-Kapelle des Doms von Siena.⁶²³ In der nordalpinen Kunst ist der "Kleine Dom" das früheste Werk, das sich an zentraler Stelle dem Thema widmet. Die Skulpturengruppe stellt die Verkündigung an Maria in innovativer Weise vor. Auf der rechten Seite des schmalen Bühnenraums kniet Maria vor einem Betpult auf dem das aufgeschlagen Buch liegt. Sie wendet ihren Kopf gerade so weit zu dem hinter ihr eingetretenen Engel um, daß ihr Gesicht frontal dem Betrachter zugewandt ist. Die linke Hand ruht auf ihrer Brust, während

121

⁶²⁰Vgl. Wolf 1994, S. 97. Die Altäre entstanden in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der Altenberger um 1350, der in Burg Tirol um 1370 und der Schottener um 1385.

⁶²¹Ein zeitgenössisches metallenes Schreingehäuse mit einer eingestellten Verkündigungsgruppe ist in Köln, Pfarrkirche St. Johann Baptist erhalten. Die 8 x 6 cm kleine Arbeit ist in späterer Zeit zu einer Paxtafel verarbeitet worden, der ursprüngliche Zusammenhang unbekannt. Kat. d. Ausst. Rhein-Maas, Kat. Nr. P, S. 393 mit Abbildung.

⁶²²Stange, Verzeichnis II, S. 91, Nr. 402. Das von Stange auf um 1360 datierte Altärchen befindet sich in Privatbesitz. Die plastische Verkündigungsgruppe wird wieder aufgenommen in einem wohl mittelrheinischen Werk aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts. Ein 77cm hoher Schrein birgt die aus Ton gefertigte Verkündigungsgruppe, heute befindet sie sich in Köln, Diözesanmuseum, Eschweiler 1936, Kat. Nr. 38. Ein ebenfalls mittelrheinisches Schreinaltärchen, der sogenannte Kleine Friedberger Altar von um 1430, beherbergt eine plastische thronende Muttergottes. Mit der Szenenauswahl auf den bemalten Flügelinenseiten steht es dem "Kleinen Dom" nahe; Stange, Verzeichnis II, 1970, Nr. 423; Kat. d. Ausst. Vom Jenseits ins Diesseits. Sakrale Bilder des Spätmittelalters. Darmstadt 1995, S. 29.

⁶²³Das Retabel befindet sich heute in den Uffizien in Florenz.

sie die rechte grüßend erhoben hat. Der Engel ist hinter ihr niedergekniet. Er hält das (heute verlorene) bis zu Maria ausgefahren Schriftband mit dem Gruß "Ave gratia plena". Sein Blick sucht den der Gottesmutter, die jedoch nach innen gekehrt weder den Engel noch den Betrachter direkt ansieht. Über der Zweiergruppe erhebt sich die Halbfigur von Gottvater aus einem Wolkenband, der mit segnendem Gestus auf Maria schaut. In seiner Blickachse schwebte ursprünglich wohl die Taube des Heiligen Geistes über dem Haupt der Maria.⁶²⁴ Zwei halbfigurige, musizierende Engel begleiten Gottvater.⁶²⁵

Erstmals stellte Giotto am Chorbogen der Scrovegni-Kapelle Maria und Gabriel bei der Verkündigung kniend, aber einander zugewand dar. Mit vor der Brust gekreuzten Armen nimmt sie demütig die Nachricht entgegen. Simone Martini läßt auf dem Verkündigungsalter in den Uffizien den Engel vor der thronenden Maria knien, während sie sich von seiner plötzlichen Anwesenheit erschreckt abwendet. Wohl beeinflusst von der Sienesischen Malerei formuliert erstmals eine Miniatur aus der Nachfolge von Jean Pucelle die Verkündigungsgruppe wie in dem Münchener Werk. In einem Missale der Bodleian Library in Oxford kniet der Engel hinter der ebenfalls knieenden Maria, die sich in einer plötzlichen Wendung zu ihm umdreht.⁶²⁶ Vor ihr liegt das aufgeschlagen Buch, in dem sie eben noch las. Mit dem Buch wird ein Motiv der Sienesischen Malerei aufgenommen, ebenso wie mit den knieenden Protagonisten. Gleichzeitig verknüpft der Miniaturist zwei Momente der Verkündigung wie sie die "Meditationes Vitae Christi" schildern. Im Text und in den Miniaturen einer Handschrift der "Meditationen" vom Ende des 13. Jahrhunderts wird beschrieben, wie der Engel beim Eintritt in das Gemach der Maria niederkniet, während sie überrascht und erschreckt zurückweicht.⁶²⁷ Der Engel kniet auch, während er die frohe Botschaft verkündet.⁶²⁸ Maria kniet sich ebenfalls demütig hin,

122

624Ein Dübelloch am Kopf der Maria könnte der Befestigung der Taube des Heiligen Geistes gedient haben, vgl. Hilger 1985, S. 67.

625Die Instrumente sind heute verloren.

626Missale, Oxford, Bodleian Library, Douce 313, fol. 5v. Nach Millard entstand die Handschrift um 1350, vgl. Hilger 1985, S. 67.

627Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Ital. 115, herausgegeben und ins Englische Übertragen von Ragusa/Green 1961. Zur Verkündigung vgl. dort S. 15-21.

628Regusa/Green 1961, S. 20.

um nach Luk. I, 38 mit gefalteten Händen dem Willen Gottes zuzustimmen. Ausdrücklich wird erwähnt, daß beide knien bis sich Gabriel verabschiedet.⁶²⁹ In der Arena-Kapelle ist das demütige Niederknien als Zustimmung in die Worte des Engels dargestellt, dem Maria zugewandt ist. Bei dem französischen Miniaturisten dagegen kniet sie andächtig in ihre Literatur vertieft, während Gabriel sie durch sein Erscheinen überrascht.⁶³⁰ Maria wird damit als fromme Beterin bei ihrer Andachtsübung charakterisiert. Möglicherweise wird mit der Darstellung auf die Vorbildlichkeit der sich in den Willen Gottes fügenden Maria in ihrer frommen Gebetsübung für die Leserin des Stundenbuchs hingewiesen.⁶³¹ Der Miniaturist könnte einen Gedanken weiterentwickelt haben, der schon im Stundenbuch der Jeanne d'Évreux anklingt. In der Verkündigungsminiatur fol. 16r ist Maria stehend gegeben; in der Hand hält sie das geschlossene Buch. Doch direkt unter der Miniatur in der Iniziale D wird die Stifterin des Stundenbuchs gezeigt, wie sie in einem Buch lesend vor ihrem Betpult kniet. Die Stifterin wird hier als vorbildlich in ihrer Andachtsübung gezeigt.⁶³² In der jüngeren Miniatur erfüllt die Marienfigur selbst den Aspekt der demütigen Gebetshaltung. Das Motiv geht nicht direkt auf eine literarische Vorlage zurück. Es verbindet vielmehr verschiedene Momente des Geschehens zu einem Identifikationsangebot an die Betrachterin. Im Aufbau folgt ihm die Skulpturengruppe des "Kleinen Doms". Die Vergleichbarkeit setzt sich fort im Gestus der Hände und betrifft selbst Einzelmotive wie die Manteldrappierungen aber auch die Rahmengestaltung. Hilger wies erstmals auf die Verbindung zu der Miniatur hin. Er bemerkt auch Unterschiede wie die Positionierung von Gottvater im linken Kielbogen der Miniatur und das Fehlen der Engel.⁶³³ Bei allen Gemeinsamkeiten ist aber vor allem das anders geartete Bezugsgeflecht zwischen den

123

629Regusa/Green 1961, S. 20.

630Die selbe Situation mit der vor dem Betpult knienden Maria, die von dem hinter ihr niederknienenden Engel überrascht wird, stellt später auch Stefan Lochner auf dem Dombild dar. Die Zeitlichkeit wird hier noch durch die Taube verdeutlicht, die über ihrem Kopf schwebt, sie aber noch nicht erreicht hat. Auf dem Genter Altar z.B. ist der spätere Moment wiedergegeben. Maria hat hier die Nachricht akzeptierend die Arme vor der Brust gekreuzt, die Taube hat ihren Kopf erreicht.

631Vgl. zu den exemplarischen Zügen der "pietas Mariae" auch Büttner 1983, S. 70-77.

632Dijk 1999, S. 422 sieht dagegen Gabriel als Identifikationsfigur für die Leserin, mit dem zusammen sie ihre Andacht der Maria entgegen bringt.

633Hilger 1985, S. 67.

Figuren und dem Betrachter bei der Skulptur hervorzuheben. Durch die Bewegungslinien und Blickachsen der beruhigt und konzentriert gesetzten Figuren wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf Maria gelenkt. Der Moment der Überraschung, der durch die heftige Drehung Marias in der Miniatur eine Rolle spielt, klingt in der Skulptur kaum noch an. Durch ihre ruhige Haltung wird ihr andächtiges Beten stärker betont. Sie dreht sich zwar auch zum Engel, doch verharrt sie in der Bewegung, sodaß ihr Gesicht frontal dem Betrachter zu gewandt ist. Auch die grüßende Hand weist nicht auf den Engel, sondern aus dem Bild hinaus. Maria empfängt den Gruß des Engels und gleichzeitig den des Betrachters. Das Schriftband Gabriels, auf das er unterstützend mit dem Zeigefinger weist, ist straff vor den Augen des Betrachter ausgerollt, sodaß dieser lesend, zusammen mit Gabriel seinen Gruß an Maria richten kann.⁶³⁴ Maria bildet das Ziel der Devotion des Betrachters, auf das er durch den Engel verwiesen wird. Zusätzlich zu der Darstellung des narrativen Moments der Menschwerdung Christi, wird auch in dem Altärchen auf die Andachtspraxis hingewiesen, ja durch den Engel zur Devotion eingeladen. Die Figur Mariens ist ebenso ambivalent aufgefaßt. Sie nimmt die Huldigung des Engels und des Betrachters entgegen. Gleichzeitig ist der Augenblick ihrer Biographie dargestellt, in dem sie sich demütig dem Willen Gottes fügt und das Heilsgeschehen akzeptiert. Bonaventura sieht in dem Akt der freiwilligen Zustimmung einen entscheidenden Verdienst der Maria, der ihre außerordentliche Stellung im Erlösungswerk mit rechtfertigt. Vorbereitet dafür war sie durch ihren Glauben.⁶³⁵ In ihrem Glauben, wie in der Bereitschaft sich aus freien Stücken in den Willen Gottes zu fügen, ist sie Vorbild für alle Gläubigen. Unterstrichen wird der Aspekt durch die

634In den aufgeschlagenen Seiten des Buchs vor Maria setzt sich der Text des Engels nach Lukas fort, auf der linken Seite steht die Antwort der Jungfrau. Die Inschrift lautet auf der linken Seite: "Spiritus sanc/tus superueniet / in te et uirtus / altissimi obum / brabit tibi quod / enim ex te nas / cetur", auf der rechten Seite: "Sanctum uoca- / bitur filius dei / Ecce ancilla / domini fiat mi / chi secundum / uerbum tuum", zit. n. Goldberg/Scheffler, Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, München 1972, S. 119. Die Beschriftung entstammt nach Ringer 1985, S. 40 neuerer Zeit. Sie ersetzt möglicherweise eine gleichlautende ältere. Denkbar ist aber auch, daß der ursprüngliche Text Jesaja 7,14 folgt: "Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie nennen Immanuel". Dieser Text ist in dem geöffneten Buch bei der Verkündigung auf Duccios Maestá zu lesen. Nach den "Meditationes vitae Christi" las Maria die Bibelstelle, als der Engel eintrat. Auch das Niederknien von Maria und Gabriel wird dort beschrieben, vgl. Schiller 1968, S. 57. Es ist daher denkbar, daß sich die Darstellung an den "Meditationen" orientiert.

635Vgl. Plessner 1936, S. 368f.

ihr zugewandte Büste Gottvaters und der Taube des Heiligen Geistes. In ihrer Haltung gibt die Marienfigur ein Beispiel der Annäherung an Gott, indem sie auf die Praxis der Gebetsandacht verweist. Auch durch ihr Beten und das Lesen der Heiligen Schrift war sie Vorbild für die Nonnen. Von ihrem geistigen Beistand wurden die Schwestern ermahnt, Maria darin nachzueifern.⁶³⁶ Der exemplarische Charakter der Darstellung der betenden Maria gewinnt gerade dadurch an Gewicht, daß die Rezipienten des Werks wie sie weiblichen Geschlechts waren. Maria ist Vorbild in ihrer Gottgefälligkeit und gleichzeitig Empfängerin der Devotion der Nonnen. Damit wird sie als ideale Interzessorin dargestellt.

Mit den vor ihren Augen ausgebreiteten Worten des Engels konnten sich die Schwestern an Maria wenden. Die Worte bilden den Kern des "Ave Maria". Das Gebet gewann im 13. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung besonders im Bereich der Zisterzienser und der Bettelorden. Dem aus dem Evangelium entnommenen Vers "Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade. Der Herr ist mit dir, du bist gebenedeit unter den Weibern."⁶³⁷ wurden wohl in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts unter Papst Urban IV. die Worte "Gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus Christus. Amen" beigefügt.⁶³⁸ Verschiedene Konzilien ermahnten die Gläubigen, das Gebet mehrmals am Tag zu sprechen.⁶³⁹ 1322 verlieh Papst Johannes XXII. all jenen einen Ablass, die abends drei "Ave Maria" beteten. Bereits 1269 verordnete Bonaventura als Ordensgeneral, daß allabendlich die Glocke einer jeden Franziskanerkirche geläutet werden sollen, damit alle das "Ave Maria" beteten.⁶⁴⁰ In den Klöstern wurde im Marienoffizium die Matutin begonnen mit den Worten des Englischen Grußes. Nicht nur das "Ave Maria" wurde gebetet. Mit der gesteigerten Marienfrömmigkeit entstanden Lobgedichte auf die Jungfrau, die um das "Ave" kreisen und ihre Vorzüge

636Die Vorbildlichkeit der Andacht Mariens streicht der italienische Dominikaner Venturino da Bergamo (1304-1346) heraus. In einem Brief an die von ihm betreute Nonne Margarete schreibt er: "O dilecta filia, scias quod sponsus tuus est verecundus et ideo non visitat te, quando te invenit in multitudine, sed quando in nocte te solam orando vel cogitando aut legendo, et tunc visitat te. Et credo veraciter quod angelus Gabriel non tunc visitasset virginem Mariam, nisi eam invenisset inclusam in cella sua, orando seu legendo." und er fährt fort: "Videas igitur tu, et fac ita, si vis consolationibus celestibus recreari seu visitari." zit.n. Hamburger 1998, S. 311, Anm. 131 und Anm.132.

637Die Anrede "Maria" steht nicht in der Bibel.

638Beissel 1909, S. 231.

639Vgl. Beissel 1909, S. 228ff.

640Beissel 1909, S. 256.

besingen, verbunden mit der Bitte um Fürsprache. Ein Gedicht vom Anfang des 13. Jahrhunderts etwa, beschäftigt sich mit dem "Ave Maria" und preist die erlösenden Konsequenzen.⁶⁴¹ In den Lob der Jungfrau und die Freude über das Geschehen sollen auch alle Himmelsscharen mit einstimmen. Der Dichter schließt mit der Bitte um Fürsprache für seine Erlösung und die der ganzen Christenheit. Der Aspekt des freudigen Lobgesangs wird in unserem Altärchen mit den musizierenden Engeln eingeführt, die das freudige Ereignis begleiten. Der Engelschor entspricht auch der Auffassung des hl. Bonaventura, nach der Maria als Gottesmutter in der Heilsökonomie nicht nur alle Menschen überragt, sondern auch die Engel, die sie verehren müssen.⁶⁴² Die Engel fehlen in der Miniatur der Oxforder Handschrift. Bei der Verkündigung im Stundenbuch der Jeanne d'Évreux begleiten oberhalb der Szene adorierende Engel das Geschehen, während musizierende Engel die Randleisten zieren. Im selben Psalter begleitet ein Engelsorchester die Anbetung der Könige auf fol. 69r. Auch bei dem "Kleinen Dom" setzt sich die Engelschar über den anderen Szenen fort. Eine Anregung kann von den französischen Miniaturen ausgegangen, aber auch durch die zeitgenössische Marienlobdichtung erfolgt sein. Sie geben dazu eine franziskanisch-mariologische Auffassung wieder.

Die Franziskaner waren auch an dem Aufschwung der Mariendichtung beteiligt. Ein lateinisches Psalterium, das dem hl. Bonaventura zugeschrieben wird, ist in drei Quinquagene mit vierzeiligen Strophen gegliedert.⁶⁴³ Die Strophen des ersten beginnen mit "Ave", die des zweiten mit "Salve" und die letzten mit "Gaude". Die Einteilung der Strophen, die mit dem Wechsel der Anfangsworte oder die anaphorisch mit den Worten "Ave Maria" beginnen, wird auch in der deutschsprachigen sogenannten Mariengrußdichtung aufgenommen.⁶⁴⁴ Eine feste Ordnung der Dichtungen existiert im 14. Jahrhundert noch nicht. Meist werden die Vorzüge Mariens oder die Stationen ihres Lebens besungen. Eingeteilt wird das Marienleben in die Freuden und die Schmerzen Mariens. Die Freuden Mariens lassen sich

641 Abgedruckt bei Beissel 1909, S. 232.

642 Vgl. Plessner 1936, S. 359

643 Psalterium minus s. Bonaventurae, abgedruckt bei Blume-Dreves, *Analecta hymnica*, XXXV, Nr. 12.

644 Vgl. den Artikel "Mariendichtung" im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 2, 1926-28, S. 332-335.

wiederum in die irdischen und himmlischen Freuden unterteilen, wobei die Anzahl auf fünf bzw. sieben analog zu den Schmerzen Mariens erst spät festgelegt wurde. Bei der Szenenauswahl des "Kleinen Doms" liegt das Hauptaugenmerk auf den freudigen Ereignissen aus dem Marienleben. Die Freude wird durch den Engelschor unterstrichen. Ein direkter Hinweis auf die Passion wird vermieden. Eine vergleichbare Gewichtung läßt sich erst wieder in den späteren "Freuden-Marien-Altären" ausmachen. Trotzdem läßt sich der "Kleine Dom" nicht eindeutig als deren Vorläufer auffassen. Die Erzählung aus dem Marienleben setzt in dem Altärchen mit der Verkündigung ein. Auf den Flügeln schließen sich die weiteren Ereignisse an. Entgegen der Leserichtung setzt sich die Geschichte auf der bevorzugten, der Marienseite, rechts oben mit der "Geburt", oder genauer der Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph fort. Chronologisch schließt auf der linken Seite oben die "Anbetung der Könige" an. Es folgt die "Darbringung im Tempel" rechts unten. Zusammen mit der Verkündigung sind damit vier der irdischen "Freuden Mariens" dargestellt, die von den begleitenden Engeln gefeiert werden. Die letzte Szene ist der zeitlich anschließenden "Flucht nach Ägypten" gewidmet und damit erstmals einer Episode die den Leiden Christi zuzurechnen ist, da sich die Familie aus dem jüdischen Land in das heidnische Ägypten begeben mußte.⁶⁴⁵ Das verbindende aller Episoden ist, daß sie von der frühen Kindheit Jesu erzählen. Auch wenn die Passion nicht eigens dargestellt wird, ist sie schon der Kindheit immanent. Im Stundenbuch der Jeanne d'Évreux werden Szenen aus der Kindheit, die den kanonischen Gebetsstunden der Jungfrau Maria vorangestellt sind, von Szenen der Passion begleitet. Eine vergleichbare Kombination von Kindheits- und Passionsszenen zeichnet auch das Programm der Feiertagsöffnung des Klarenretabels aus. In breiter Folge wird von der Kindheit Christi berichtet. Sie nimmt das gesamte untere Register mit zwölf Stationen von der "Verkündigung" bis zu dem "zwölfjährigen Jesus im Tempel" ein. Im oberen Register sind ihnen achsial die Stationen seines Leidens zugeordnet. Kern sah in der Gegenüberstellung der Szenen eine allegorische Parallelisierung in Anlehnung an

⁶⁴⁵Mit der apokryphen Episode vom Sturz des Götzenbildes galt die Flucht in früherer Zeit als Triumph Christi über die feindlichen Mächte und Offenbarung seiner Göttlichkeit, vgl. Schiller S. 127f. Das dieser Aspekt hier angesprochen sein könnte, ist durch das Bezugsfeld u.a. die "Meditationes" unwahrscheinlich, außerdem wird im Bild nicht auf den Götzensturz hingewiesen.

typologische Bibelauslegungen, bei denen allerdings alttestamentarische Ereignisse auf solche des Neuen Testaments bezogen werden.⁶⁴⁶ Auch wenn einzelne Begebenheiten des Neuen Testaments auf spätere Ereignisse in allegorischer Weise gedeutet werden, ist eine durchgängige Interpretation solcher Art nicht überkommen.⁶⁴⁷ In den angeführten Beispielen der bildenden Kunst werden zudem unterschiedliche Begebenheiten aufeinander bezogen, was für eine freie, nicht auf die Autorität eines Kirchenlehrers aufbauende Auslegung deutet. Eine größere Verbreitung als in gelehrten Biblexegesen fand der Gedanke offenbar in Gebeten in der Art der Mariengrußdichtung. Die "Mariengrüße" bereiteten die Rosenkranz-Gebete vor mit ihrer Dreiteilung in einen freudreichen, schmerzreichen und glorreichen Rosenkranz.⁶⁴⁸ Der Rosenkranz bezeichnet zunächst die seit dem 12. Jahrhundert als Andachtshilfe benutzte Gebetsschnur.⁶⁴⁹ Die Perlen dienen als Zählhilfe für die sich wiederholenden Gebete des Paternoster und des "Ave Maria". Das "Ave" wurde in Verbindung mit kurzen Zusätzen oftmals wiederholt. Inhaltlich erfolgte eine Dreiteilung. Der freudreiche Rosenkranz behandelt Ereignisse aus der Kindheit Christi von der Verkündigung bis zur Auffindung des Zwölfjährigen im Tempel. Der schmerzreiche Rosenkranz umfaßt die Passion. Der glorreiche Rosenkranz widmet sich der Verherrlichung von Jesus und Maria. Diese Einteilung des Gebets bildete sich aber erst im Laufe des 15. Jahrhunderts heraus. Es entstand nachweislich in der Trierer Kartause St. Alban, der 1398 Adolf von Essen beitrug. Er befaßte sich

646Kern 1980, S. 87-105. Auch das Bildprogramm der Scrovegni-Kapelle wurde versucht, entsprechend zu interpretieren, vgl. Alpathoff, Michel, *The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes*. In: Stubbelbine, James (Hg.), *Giotto, The Arena Chapel Frescoes*, New York, 1969, S. 156-169.

647Grundlage des Interpretationsansatzes lieferte die patristische Theorie des mehrfachen Schriftsinns, mit der der Text im Wortsinn, allegorisch bzw. typologisch, anagogisch und tropologisch oder moralisch gedeutet werden kann. Die von den Kirchenvätern geprägte Methode griffen die franziskanischen Exegeten der Hochscholastik wie Bonaventura und Duns Scotus auf. Die typologische Textdeutung ermöglichte es, alt- und neutestamentarischer Geschehnisse parallelisierend auf einander zu beziehen. Es werden nur selten frühere und spätere Ereignisse des Neuen Testaments auf einander bezogen, wie die Taufe des Johannes als Typus der Taufe Christi.

648Vgl. Beissel 1909, S. 242ff. Zur Bedeutung des Rosenkranzgebets für Bildprogramme mit einer Gegenüberstellung von Kindheits- und Passionsszenen vgl. auch Poscharsky, *Der mittelalterliche Altar. Die Bedeutung seiner Bilder*, 1999, S. 224f.

649Als Aveketten benutzte Gebetsschnüre sind seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in bildlichen Darstellungen nachzuweisen, so in einer Miniatur des Hedwig-Codex von 1353. In Köln ist eine Gebetsschnur auf der Tafel der "Madonna mit der Wickenblüte" des Veronika-Meisters (WRM 10), um 1410/15 deutlich ins Bild gerückt; hier wird ebenfalls ein inhaltlicher Bezug zwischen Kindheit und Passion - auf der Außenseite ist die Geißelung dargestellt - hergestellt.

eindringlich mit Gebeten und Meditationen über das Leben Christi, dessen Anfang er in dem Englischen Gruß "Ave Maria" sah. Unter seiner Anleitung verfaßte sein im Jahre 1460 gestorbener Mitbruder Dominikus von Preußen 50 kurze Sätze, die an Ereignisse aus dem Leben Christi oder seiner Mutter erinnerten und jeweils im Anschluß an ein "Ave Maria" gebetet wurden.⁶⁵⁰ Schon vorher bestand in der Kartause die Gewohnheit, 150 "Ave" mit den Psalterien zu beten.⁶⁵¹ Die kürzere Form war geeignet sich auch in den Kreisen von Laien aufgenommen zu werden, sodaß sich die Gebetsform von der Trierer Kartause aus rasch verbreitete. Sie förderte die Gründung sogenannter Rosenkranzbruderschaften. Die erste der Gebetsbruderschaften entstand 1475 in St. Andreas in Köln. Doch schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts kursierten Mariengedichte, die die Grüße an die Jungfrau verbanden mit Episoden aus ihrem und Christi Leben. Auch die Dreiteilung in Jugend, Passion und Verherrlichung nahmen sie vorweg.⁶⁵² Die Trierer Kartäuser fanden mit ihrem Rosenkranzgebet also nur eine populäre Form für eine Gebetsandacht, die schon lange verbreitet war. Adolf von Essen, der selbst die Schriften "Rosengertlin Unser lieben Frau" und "Leben Jesu" für die Herzogin Margarethe von Bayern verfaßte, sah den Sinn der Gebetsübung vor allem in der Betrachtung der Evangelien und in der demütigen Haltung im Gebet, die Maria beim Empfang der Engelsworte vorlebte.⁶⁵³ Beide Aspekte werden im "Kleinen Dom" angesprochen. Der deutliche Verweis auf das Gebet im Hauptbild legt den Schluß nahe, daß in den weiteren Episoden Themen eines Mariengebets, hier die Kindheit Jesu, aufgegriffen werden.

Die Auswahl der Szenen rückt einen weiteren Aspekt deutlich in den Vordergrund. Mit der Beschränkung des Bildprogramms auf die frühe Kindheit Christi wird Maria in den Mittelpunkt des Geschehens gestellt und zwar in ihrer Mutterrolle. Bei der Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph dreht es sich aus der Krippe ihr zu. Bei der Darbringung reicht sie es dem Simeon. Entgegen dem Bericht bei Lukas ist Josef nicht anwesend. Sie hält das Kind bei der Anbetung der Könige und liebkost den Säugling auf der Flucht nach Ägypten.⁶⁵⁴ In der Mutterrolle war Maria Vorbild

650Schiller 1968, S. 200f.

651Beissel 1909, S. 516.

652Beissel 1909, S. 246 führt u.a. die Dichtung des Abts Engelbert von Admont († 1331) an.

653Schiller 1968, S. 201.

654Auch auf dem Klarenretabel wird die Mutterschaft Mariens in besonderer Weise angesprochen,

für die geistliche Mutterschaft der jungfräulichen Schwestern. Nach der letztlich auf Origenes zurückgehenden mystischen Lehre von der "Gottesgeburt" wird der von der Jungfrau Maria leiblich geborene Christus durch den Glauben und die guten Werke der jungfräulichen Schwestern dem Geiste nach immer wieder empfangen und geboren. Durch die geistliche Empfängnis wird die Nonne zur Mutter Christi.⁶⁵⁵ Eine Auffassung, die auch die hl. Klara teilte.⁶⁵⁶

Der "Kleine Dom" bietet ein ikonographisches Programm, daß explizit auf die Bedürfnisse der Schwestern abgestimmt ist. Den Hauptakzent setzt es auf die Verherrlichung Mariens und auf ihren Vorbildcharakter für die Nonnen. Der freudige, lobpreisende Stimmungsgehalt der Darstellung ist möglicherweise durch die zeitgenössische Mariendichtung angeregt. Gleichzeitig fungiert Maria als Vorbild für die Schwestern, in ihrer Demut und Andachtshaltung, die sie als Mutter Christi legitimiert, wie in ihrer Mutterschaft, die sich in der geistlichen Mutterschaft der Nonnen wiederholen sollte. Durch das Hauptbild der Verkündigung und durch die Art der Darstellung werden die Betrachterinnen zur Devotion der Maria angeregt, die sich in der persönlichen Gebetsandacht außerhalb der Liturgie vollziehen läßt. Die dargestellten Ereignisse bieten Anregungen zur Meditation. Darüber hinaus thematisiert das Mittelbild direkt die Gebetspraxis, zum einen durch die Figur der Maria, die vorbildhaft in ihrer Gebetsandacht gezeigt wird. Zum anderen durch Gabriel, der mit dem Verweis auf sein Spruchband mit den Eingangsworten des "Ave Maria" die Nonnen zur Einstimmung in das Gebet einlädt.

5.2.3.3 Die Demut – Das Münchener Altärchen

Bei dem Reliquienaltärchen in München ist das Mittelbild ersetzt durch einen Schrein zur Aufnahme einer Heiltumssammlung. Die begleitenden Bilder auf den Flügeln sind in einem ausgewogenen Verhältnis der Maria und Jesus gewidmet. Sie stellen die Verkündigung an Maria, die Geburt Christi, die Taufe Christi und die

9

was Schumacher-Wolfgarten herausstellte, Schumacher-Wolfgarten 1995, S. 270f.

655Bernards, Matthäus, *Speculum Virginum*. Geistlichkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter, Köln/Wien 1982, S. 189f.

656Vgl. Schumacher-Wolfgarten 1995, S. 270, Anm. 29. Bernhards, M., *Speculum Virginum*. Geistlichkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter, Köln/Graz 1965, S. 49 u. 189ff.

Krönung Mariens dar. Während man Verkündigung und Geburt auf einem mehrere Episoden berücksichtigenden Tafelbild erwarten kann und auch die Marienkrönung auf einer Andachtstafel nicht ungewöhnlich ist, überrascht die Darstellung der Taufe Christi im unteren Bildfeld des rechten Flügels. Jesus steht im Zentrum der dreifigurigen Komposition. Seine nackte Gestalt ist frontal ausgerichtet, wobei er sich leicht der Schreinmitte zuwendet. Bis zur Hüfte umhüllt ihn in mittelalterlicher Gepflogenheit das aufsteigende Wasser wie ein Kleidungsstück. Neben ihm steht der Engel mit seinem Gewand, während Johannes einen Kelch über seinem Haupt lehrt und damit die Taufe vollzieht. Der dargestellte Taufakt berücksichtigt die Veränderung des praktizierten Taufritus, bei dem man zu Beginn des 14. Jahrhunderts dazu überging, das Eintauchen des Täuflings in ein Wasserbecken durch das Begießen des Kopfes zu ersetzen.⁶⁵⁷ Eine vergleichbare Taufdarstellung bietet das Belleville-Brevier, wo die Szene in einen Sakramentszyklus eingebettet ist.⁶⁵⁸ In der Kölner Malerei findet die Taufe nur wenig Interesse. Erstmals wird die Taufszene innerhalb des Lebens Jesu auf einer um 1430 entstandenen Tafel eingefügt.⁶⁵⁹ Selbst auf dem Klarenretabel mit seinen 24 Szenen aus dem Leben Christi fehlt das Ereignis.⁶⁶⁰ Die geringe Beachtung, die das Thema selbst in ausführlichen Zyklen des Christuslebens fand, macht die Einfügung der Episode in das Münchener Altärchen um so bemerkenswerter.

Die dargestellten Flügelszenen lassen sich in ihrer Gegenüberstellung zunächst in einen allgemeinen Sinnzusammenhang stellen. Auf der linken Seite wird mit der Verkündigung und der Geburt die Inkarnation Christi thematisiert, auf der rechten die Verheißung erfüllt. Als gekrönte Braut hat Maria ihren Platz neben dem Bräutigam eingenommen. Als Sponsa vertritt sie die Gesamtheit der Kirche. Und auch die Taufdarstellung verweist auf das Thema der Sponsa und Sponsus. Denn

657LCI, S. 250.

658Paris, Bibliothèque nationale, lat. 10483-10484. Zum Aufbau des zwischen 1323-1326 in der Werkstatt des Jean Pucelle entstandenen Breviers siehe Avril, Buchmalerei am Hofe Frankreichs, 1978, S. 61f.

659Leben und Leiden Christi in 31 Bildern, WRM 90, Zehnder, Katalog 1990, S. 365ff. Auf einer zeitgenössischen, ebenfalls Kölner Leben-Jesu-Tafel in Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Nr. 1224 teilt sich die Taufszene ein Bildfeld mit der Darstellung des mit seinen Gefährten spielenden Jesuskinds.

660Nach Schumacher-Wolfgarten 1995, S. 272 kann möglicherweise in der Szene mit dem Bad des Jesuskinds eine Andeutung des Taufgeschehens gesehen werden.

nach einer Auffassung, die auch die "Meditationes vitae Christi" wiedergeben, ist Christus bereits mit seiner Taufe die Heirat mit der Kirche und allen frommen Seelen eingegangen.⁶⁶¹ Die inhaltliche Verknüpfung der Einzelbilder läßt sich darüber hinaus noch genauer fassen.

Die Taufe Christi bezeichnet nach Joh 1,29-34 den Beginn seines öffentlichen Lebens. Gleichzeitig ist es die Einsetzung Jesu als Sohn Gottes. Nach Mt 3,16-17 öffnet sich nach der Taufe der Himmel, der hl. Geist senkt sich wie eine Taube auf Jesus herab und eine Stimme aus dem Himmel spricht: "Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe."⁶⁶² Mit dem Erscheinen des Heiligen Geistes parallelisiert das Taufereignis die Verkündigung an Maria Lk 1,35. Sowohl die Verkündigung als auch die Taufe sind Einsetzungserzählungen, d.h. in beiden wird von der Einsetzung Jesu als Sohn Gottes erzählt, bei Marias Empfängnis durch seine Menschwerdung, bei der Taufe durch die Offenbarung seines göttlichen Vaters. Denn bis zur Taufe galt Jesus nach Lk 3, 23 als der Sohn Josefs. In der Darstellung auf dem Altärchen nimmt Jesus eine ähnliche Haltung ein wie die Maria der Verkündigung. Mit der rechten Hand vor der Brust und der erhobenen linken vollführt er einen empfangenden Gestus. Das Hauptaugenmerk liegt auf der demütigen Haltung, die Jesus analog der Verkündigungsmaria einnimmt. So wie sie bei der Verkündigung, fügt auch er sich bei der Taufe dem Willen Gottes. Der Autor der "Meditationes Vitae Christi" nimmt die Taufe Christi zum Anlaß ausführlich die Tugend der Demut zu diskutieren. Ausgangspunkt seiner Überlegung ist Mt 3,15. Als Jesus zum Jordan kam traf er Johannes an, während dieser die Menschen, die um Vergebung ihrer Sünden baten, taufte. Johannes erkannte Jesus und verweigerte ihm zunächst den Wunsch, ebenfalls getauft zu werden, weil er sich als nicht würdig erachtete. "Jesus antwortete ihm: Laß es nur zu! Denn nur so können wir die Gerechtigkeit (die Gott fordert) ganz erfüllen." (Mt 3,15). In den "Meditationen" fügt Jesus an: "Nunc enim est tempus humilitatis, non maiestatis, et ideo implere uolo omnem humilitatem."⁶⁶³ Der Autor pointiert damit die gehorsame Unterwerfung

661Ragusa/Green 1961, S. 114. Der Verfasser bezieht sich auf Hosea 2, 22 "ich traue dich mir an um den Brautpreis meiner Treue: Dann wirst du den Herrn erkennen."

662Vgl. auch Mk 1,10-11 und Lk 3,21—22.

663Iohannis de Caulibus, Meditationes vitae Christi, 1997, S. 75, Z. 61f.

Christi, um im Folgenden die Demut als die wichtigste Tugend hervorzuheben. Er richtet sich weitgehend nach den Ausführungen des Bernhard von Clairveaux, der in der Demut, der "humilitas", die Wurzel aller Tugenden sieht. Ein demütiges Sich Fügen wird nicht nur gegenüber Gott und höhergestellten Personen eingefordert. Es findet seine höchste Vollendung in der Unterwerfung unter einen niederen. Als Vorbild erscheint Jesus, der sich in dem Akt der Taufe als demütig gegenüber Gott erweist und gleichzeitig gegenüber Johannes, der den Akt an dem König der Könige vollziehen darf. Auf dem Tafelbild wird die Demut, mit der sich Jesus in den Willen Gottes fügt, durch seine Gesten ausgedrückt. Dabei fällt auf, daß er sich nicht frontal dem Betrachter präsentiert, wie bei Taufdarstellungen üblich. Auch scheint er weder Johannes noch den Engel zu beachten. Er wendet sich leicht bildeinwärts. Seinem Blick nach oben folgend, wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Maria des diagonal gegenüberliegenden Bildes der Verkündigung gerichtet. Auch sie zeichnet die Tugend der Demut in besonderer Weise aus. Die Verbindung beider Bildfelder durch die Wendung des Jesus ist kaum zufällig. Denn die Anordnung der Episoden folgt nicht der üblichen Lesart von oben nach unten wie bei den Flügeln der beiden Kreuzigungstriptychen. Die Taufe ist bewußt in die Diagonalachse der Verkündigung gestellt. Ist es da abwegig, die Taube des Heiligen Geistes, die auf Maria herab schwebt, auch auf den Christus der Taufe zu beziehen? Aufgrund der Bedeutung, die das Erscheinen des Geistes und damit die Anwesenheit der Dreifaltigkeit bei dem biblischen Ereignis und nach der Erzählung der "Meditationen" hat, ist die Taube bei Taufbildern seit der frühesten bekannten Darstellung in den Calixtuskatakomben in Rom obligatorisch. Sie kann durch die Hand Gottes ersetzt werden. Doch in unserer Darstellung fehlt sie ganz. Über eine gedachte Linie schwebt aber die Taube der Verkündigungsszene über den Mittelschrein hinweg bis zu dem Haupt Jesu.⁶⁶⁴ Dadurch werden beide Ereignisse aufs engste miteinander verknüpft. Beide, Maria und Jesus, sind Vorbild in ihrem demütigen Verhalten. Die Tugend der Demut erfreute sich bereits bei den Kirchenvätern einer hohen Wertschätzung. Augustinus feierte sie als christliche Errungenschaft. In der aszetischen

⁶⁶⁴Die Ergänzung einer Darstellung über ein Bildfeld hinweg ist in der zeitgenössischen Malerei keine Seltenheit. Häufig wird sie bei Epiphanie angewandt, dabei können die Könige auf einem Flügel auch einer skulptierten Madonna im Schrein huldigen, wie z.B. am Altenberger Retabel.

Literatur wird sie als wirksamer Schutz der Jungfräulichkeit dargestellt.⁶⁶⁵ Bonaventura hob sie in seinen Ratschlägen an die Klarissen besonders hervor. Denn erst durch die Demut erhalte die Jungfrauschaft einen Wert vor Gott.⁶⁶⁶ Die Schwestern sollen Christus nachfolgen in seiner Demut, seiner Armut und seinem Leiden, wie es Klara tat, die für Bonaventura schlechthin das "Vorbild der Demut" war.⁶⁶⁷ Die Nachfolge Christi umfaßte für ihn auch die Nachfolge Mariens. Die hl. Klara verband ebenfalls die Christusnachfolge mit der Mariennachfolge, in der sie die weibliche Eigenart des Vorbilds sah.⁶⁶⁸ Mit der Darstellung der Verkündigung und der Taufe werden auf dem Altärchen beide, Maria und Jesus, in ihrer Demut gezeigt und den Nonnen als Vorbilder präsentiert.⁶⁶⁹

Das dritte Flügelbild mit der Geburt Christi fügt sich ebenfalls in das Konzept, die Nonnen an die höchste Tugend, die Demut zu gemahnen. Bonaventuras Ratschläge an die Schwestern der hl. Klara gipfeln in dem Hinweis auf das Beispiel an Demut, das Christus gab: "Was könnte man an einer Braut Christi mehr tadeln, an einer Magd Christi mehr strafen, als daß sie, die voll Schmutz und Armseligkeit ist, sich überhebt, nachdem der Allerhöchste zum Niedrigsten und der Unermeßliche zum kleinen Kind geworden ist!"⁶⁷⁰ Als das hilflose kleine Kind auf dem Arm der Mutter ist er in der Geburtsszene gezeigt. Maria liebkost das Kind, das sie in Demut empfangen hat. Denn sie wäre nach Bonaventura "von Gott, dem Jungfräulichkeit ohne Demut mißfällt, niemals zur Mutter seines Sohnes erwählt worden, wenn er Stolz an ihr erfunden hätte."⁶⁷¹ Doch sie sieht das Kind nicht an. Ihr Blick ist in die Höhe gerichtet zu dem wiederum in der Diagonalachse liegenden Bild der Marienkrönung. Auf diesem ist sie aufs neue mit ihrem Sohn vereint, jedoch nicht mehr in der Armut des Stalls, sondern auf dem Himmelsthron. Von ihrem mit Krone

665Vgl. Bernards, *Speculum Virinum*, 1982, S. 78-80.

666Clasen, *Franziskanische Christusbrautschaft*, 1953, S. 300.

667Clasen, *Franziskanische Christusbrautschaft*, 1953, S. 309.

668Clasen, *Franziskanische Christusbrautschaft*, 1953, S. 302.

669Die Gleichwertigkeit von Maria und Jesus in ihrem Vorbildcharakter für die Nonnen wird durch ihre ausgeglichene Gewichtung in den Szenen unterstrichen, denn jedem ist ein Bild allein gewidmet, auf den anderen beiden erscheinen sie gemeinsam.

670Clasen, *Franziskanische Christusbrautschaft*, 1953, S. 303 nach Bonaventura, *De perf.c.2.* n. 4, 111

671Clasen, *Franziskanische Christusbrautschaft*, 1953, S. 303 nach Bonaventura, *De perf.c.2.* n. 3, 110. Der Gedanke wird auch in den "Meditationen" aufgegriffen, vgl. Ragusa/Green 1961, S. 112.

und Zepter als Herrscher ausgezeichneten Sohn empfängt auch sie die Krone und mit ihr den himmlischen Lohn. Fürbittend ist sie Jesus zugewandt. Mit der fürbittenden Maria schließlich werden die Heiligen, die im Schrein in Form ihrer Reliquien anwesend waren, als Interzessoren eingeführt. Sie bilden den Schwerpunkt des Altärchens. An sie werden die Gebete der Schwestern gerichtet gewesen sein. Die Darstellungen auf den Flügeln gemahnten sie aber, sich der Fürsprache würdig zu erweisen durch ein demütiges Verhalten in der Nachfolge von Christus und Maria.

Auf die Heiligenversammlung im Inneren verweisen bereits die beiden Märtyrer auf den Außenseiten der Flügel. Dargestellt sind ein nicht identifizierbarer heiliger Bischof und der hl. Gereon, dem Anführer der Thebäischen Legion, die in Köln ihren Märtyrertod fand.⁶⁷² Beide Standfiguren werden von einer Arkade gerahmt. Über jedem Heiligen erscheinen durch die Wimperge separiert zwei Engel aus einem Wolkenband. Jeder Engel hält eine Krone. Die Kronen werden gemeinhin als Märtyrerkronen gedeutet, die den Blutzügen gewidmet sind. Dabei irritiert die Verdopplung des Attributs. Ein Vergleichsbeispiel, in dem zwei Kronen einem Märtyrer gewidmet werden, ist mir nicht bekannt. Die deutliche Trennung der Engel von den Heiligen, die auch direkt über ihren Häuptionen in der Arkade Platz gefunden hätten, unterstreicht eher, daß die Kronen nicht für die beiden Märtyrer bestimmt sind, sondern auf den himmlischen Thron verweisen, den die gekrönten Maria und Jesus einnehmen, so wie sie im Inneren der Flügel dargestellt sind. Der Aufbau der Außenflügel stellte sich somit als Zusammenfassung des Inhalts dar, mit der Hervorhebung der Märtyrer und Heiligen und dem Hinweis auf Spons und Sponsa, die als Ziel und Vorbild der Schwestern vorgestellt werden.

5.2.4 Zusammenfassung

Die bisher behandelten Tafelbilder sind in ihren Inhalten vornehmlich der Marienverehrung gewidmet. Über die Darstellung des Marienlebens hinaus, stellen sie die besondere Rolle der Gottesmutter im Erlösungswerk dar. Die Bildprogramme lassen sich mit der mariologischen Glaubenslehre des hl. Bonaventura in Einklang

⁶⁷²Der Ritter auf dem rechten Flügel durch das unten zugespitzte Kreuz auf Waffenrock und Schild als Gereon gekennzeichnet. Der Bischof trägt keine individuelle Attribute, vgl. Goldberger/Scheffler, Kat. Altdeutsche Gemälde, Alte Pinakothek München 1972, S. 114.

bringen, wobei die verschiedenen Aspekte ihrer Gottgefälligkeit in unterschiedlicher Intensität thematisiert werden. Ihr Mitleiden unter dem Kreuz zeichnet sie ebenso aus wie ihre Demut, ihre Andachtshaltung und ihre Bereitschaft, sich in den Willen Gottes zu fügen. Indem die Darstellungen diese Tugenden herausstellen, wird Maria zum idealen Vorbild der weiblichen Rezipienten. Vor allem der "Kleine Dom" bietet ein Identifikationsangebot für die Nonnen, indem es deren Andachtspraxis direkt einbezieht und auf die geistige Mutterschaft verweist. Maria ist aber nicht nur asketisches Vorbild, sondern auch Ziel der Devotion zu der die Betrachterinnen durch das vor ihren Augen ausgerollte Schriftband des Engels eingeladen werden. Bei den anderen drei Werken wird die Rolle Mariens als Interzessorin durch ihre Darstellung als gekrönte Himmelskönigin auf dem Thron neben ihrem Sohn verdeutlicht. Nach der franziskanischen Glaubenslehre kommt ihr die bevorzugte Stellung der Fürbittenden im Himmel zu.

Die Tafeln entziehen sich weitgehend der Vorstellung, sie hätten allein einer mystischen Versenkung in ihren Bildinhalt gedient. Auf affektive Wirkung zielende Darstellungen wie die trauernde Mutter unter dem Kreuz des Bocholter Diptychons sind eingebettet in den größeren Zusammenhang, der den Vorbildcharakter der Maria für den Empfang himmlischen Lohns herausstellt und damit ein didaktisches Anliegen verfolgt. Der lehrhafte Inhalt der Bilder bezieht sich direkt auf die Situation der Rezipientinnen, die Nonnen, die nach den Ratschlägen des hl. Bonaventura die Nachfolgeschaft Mariens anstreben sollten. In der individuellen Bildbetrachtung, die allein schon das Format der Werke nahelegt, wurden den Schwestern Glaubenslehren des Ordens vermittelt und sie in ihrem Selbstverständnis als Nonnen vergewissert, was wiederum zur Stärkung ihres Gemeinwesens beitrug. Der "private" Umgang mit dem Bild ist somit in den größeren Zusammenhang des Ordens, oder zumindest des Klosters gestellt.

5.3 Reliquien

Die Kölner Polyptychen beherbergen oftmals Reliquien. An eine Entstehung der Gattung in Zusammenhang und in Abhängigkeit mit der Reliquienverehrung ist daher zu denken. Das Verhältnis der Reliquie zu den Bildwerken ist dabei vielfältig.

Ihnen kann das Zentrum vorbehalten sein wie bei dem Münchner Triptychon, wo die gesamte Mitteltafel aufgelöst ist in ein Gefach, das eine Vielzahl von Reliquien aufnehmen kann. Hier bildete die Reliquiensammlung formal wie inhaltlich das Kernstück des Altärchens. Die Gemälde auf den Flügeln begleiten die Heiltausstellung. Bei dem Kreuzigungstriptychon im Wallraf-Richartz-Museum sind zwischen die Bildfelder schmale Fächerzonen zur Aufnahme von Reliquien eingefügt. Rein quantitativ hat sich das Verhältnis von Bild zu Reliquie zugunsten des Bildes verschoben. Bei den beiden Diptychen in Berlin und in Bocholt ist den Reliquien nurmehr ein Platz in den Rahmenleisten zugewiesen. Die Verbindung von bemalter Tafel und Reliquienrepositorium in einem Werk wirft die Frage nach einem ursächlichen Zusammenhang zwischen dem Reliquienkult und der Entstehung der Gattung der Tafelmalerei auf. Die unterschiedliche Gewichtung in Anzahl und Positionierung der Reliquien, schließlich der gänzliche Verzicht auf die Einbindung von Heiltümern in die Tafeln wie bei dem Hamburger Triptychon, könnte auf eine Aufwertung des Bildes gegenüber der Reliquie hindeuten.

Seit ottonischer Zeit ist eine Verbindung von Bild und Reliquie gebräuchlich. Die Bildwerke waren Skulpturen, die als Reliquienrepositorien fungierten. Sie sind als "sprechende" Reliquiare zu verstehen, da die Skulptur den Heiligen verkörperte, dessen Reliquie sie barg.⁶⁷³ Bild und Reliquien dienten gleichermaßen zur Steigerung der realen Präsenz des Heiligen. Die Wandlungen, denen das Verhältnis von Bildern und Reliquien in Italien im 13. Jahrhundert unterlag, wurde vor allem von Belting untersucht, der in der Begegnung mit östlichen Importobjekten - Bildern und Reliquien - eine "historische Bedingung (wenngleich nicht Ursache)"⁶⁷⁴ zur Entwicklung des autonomen Tafelbildes sah. Denn ein Bild konnte sogar die Funktion der Reliquie übernehmen und selbst zum wunderwirkenden Kultbild werden. Belting führt als Beispiele Importikonen an, die durch die mit ihnen verbundenen Legenden über ihre Entstehung, wie die Lukasbilder, oder ihre

⁶⁷³Für die beiden bevorzugten Heiligen Maria und Jesus fehlten aber Körperreliquien. Möglicherweise um dem Vorwurf der Idolatrie zu entgehen, barg man auch in ihren Bildnissen Reliquien, Sekundärreliquien oder die anderer Heiliger. Auch die Rahmen von byzantinischen Marienikonen nahmen mitunter solche Reliquien auf; möglicherweise liegt auch hier eine Quelle für die Kölner Polyptychen.

⁶⁷⁴Belting, *Ornamenta* S. 181.

Beschaffung aus dem Heiligen Land ausgezeichnet waren. Eine Voraussetzung war nach Belting, das die Bilder durch ihre Gestalt gekennzeichnet und damit individualisiert waren. Sie sollten die dargestellte Person verlebendigen, wodurch sie eine Kommunikationsfähigkeit erhielten.⁶⁷⁵ Hauptträger der Entwicklung waren Marienikonen. Die neue Qualität der Bilder und die damit einhergehende veränderte Rezeption wurde in den Bildern des Franziskuskults im Italien des 13. Jahrhunderts aufgegriffen, wodurch das Tafelbild eine wesentliche Aufwertung im Westen erfuhr. Denn die Verbreitung des Kults um den Ordensheiligen erfolgte nicht über Reliquien des Heiligen, sondern über sein Abbild auf den Franziskuspalen.⁶⁷⁶ Die Gründe für die Bevorzugung des Tafelbildes bei den Minoriten liegen, wie bereits an anderer Stelle erörtert, in der mit dem Armutsideal verbundenen Ablehnung der Skulptur und einer Orientierung an byzantinischen Ikonen.⁶⁷⁷ Die Franziskusikonen eigneten sich offenbar in hohem Maße, die dargestellte Kultperson zu vertreten. Vor den Bildern ereigneten sich Wunder wie sonst vor Heiltümern.⁶⁷⁸ Begünstigt wurde die Wirkung der Bilder durch die Unzugänglichkeit der Primärreliquien des heiligen Ordensgründers, dessen Leichnam im Fundament der Kirche von Assisi eingemauert, einer direkten Verehrung entzogen war.⁶⁷⁹ Die Gleichartigkeit der Bilder, die ohne Variationen das Antlitz des Heiligen verbreiteten, untermauerte den Anspruch der Stellvertretung des Dargestellten durch sein Abbild. Gerade die Abbildhaftigkeit, die "similitudo" war ein entscheidendes Kriterium, das den Status des Bildes als Ersatz einer Reliquie legitimierte und es mit derselben Wirkkraft ausstattete. Davon zeugen Berichte über Bildwunder, die Krüger zitiert.⁶⁸⁰ Gleichzeitig eröffnete die "similitudo" die Möglichkeit, das Bild zu vervielfältigen, ohne einen Wirkungsverlust hinnehmen zu müssen. Analog der Zerteilung von Reliquien ließ sich ein Bild kopieren und so verbreiten. Sein Status als Stellvertreter des Dargestellten war somit nicht von dem materiellen Bestand abhängig, sondern von der bildnishaften Übereinstimmung mit der Kultperson.⁶⁸¹ Die Austauschbarkeit von Bild und Reliquie

675Belting, Bild und Kult 1990, S. 392.

676Zur Verbreitung der Franziskuspalen vgl. Hager 1962, S. 94ff.; Krüger 1992, S. 37ff.

677Vgl. S. 182 dieser Arbeit

678Zur Wundertätigkeit von Franziskusbildern vgl. Krüger 1987, S. 50ff.; Belting 1990, S. 331ff.

679Krüger 1992, S. 52.

680Vgl. Krüger 1992, S. 52.

681Krüger 1992, S. 53.

bezieht sich bei den Franziskusikonen auf die Repräsentation des Heiligen. Davon sind die Kölner Polyptychen zu unterscheiden. Denn sie sind nicht einer Kultperson gewidmet, sondern sie geben in ihren Hauptbildern mit der Kreuzigung einen heilsgeschichtlichen Moment in erzählender Weise wieder.

Obwohl die Kölner Bilder einem anderen Bedeutungsgehalt verpflichtet sind und nicht als Kultbilder dienen, kann das Hauptbild in engen Grenzen eine "Stellvertreterrolle" für eine Reliquie übernehmen, nämlich dann, wenn es die Kreuzigung zeigt. Der Zusammenhang besteht eher im assoziativen Bereich. Er wird durch die große formale Ähnlichkeit zwischen dem Triptychon WRM 1 und den mit Flügeln versehenen Tafelreliquiaren mit Partikeln vom wahren Kreuz wie der Mettlacher Staurothek erweckt. In der jüngeren Arbeit ersetzt der gemalte Kalvarienberg die Hauptreliquie in dem älteren Werk. Eine Gleichsetzung von Kreuzpartikel und dem Bild des Gekreuzigten läßt sich tatsächlich in der Gestaltung von Staurotheken nachweisen. Besonders signifikant ist die Umsetzung in der Staurothek in Zwiefalten aus dem frühen 12. Jahrhundert. Die Reliquie ist in eine kreuzförmige Tafel eingelassen. In der Verlängerung der Kreuzbalken sind Emailmedaillons befestigt mit der Darstellung von Kopf, Händen und Füßen Christi.⁶⁸² Mit dem übrigen Bildprogramm der Staurotheken, zu dem nicht selten die Majestas Domini auf der Rückseite gehört, wird das Kreuz zum Siegeszeichen. Hinweise auf die Passion fehlen dagegen, im Unterschied zu der das Leiden verbildlichenden Darstellung in dem Gemälde des 14. Jahrhunderts. Natürlich ist die unterschiedliche Ausrichtung vor dem Hintergrund des generell veränderten Christusbilds zu sehen.⁶⁸³ Sie verdeutlicht aber auch, daß ein Rückgriff auf die Staurotheken im Formalen verhaftet bleibt. Das Kölner Triptychon erhebt nicht den Anspruch, eine Kreuzreliquie zu ersetzen. Es verweist aber ebenso wie ein skulptiertes Kurzifix auf denselben Bedeutungsgehalt.

682Kat. d. Ausst., Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben, Augsburg 1973, Nr. 120.

683Dem Reliquienkreuz der Mettlacher Staurothek wurde in späterer Zeit ein kleines Kruzifix aufgesetzt, wodurch die in der Tafel weitgehend ausgesparte Passionsthematik eingeführt wurde. Henze 1988, S. 60.

5.3.1 Reliquien im Rahmen

Einige der Tafelbilder sind durch den Einschluß von Reliquien, die in die Rahmen eingelassen oder wie bei dem "Kleinen Dom" in einem Aufsatz eingeschlossen sind, bereichert. Die ungleiche Gewichtung von dominanten Bildern im Zentrum und beigeordneten Reliquien in den Rahmenleisten ließe sich als Entwertung der Reliquien interpretieren.⁶⁸⁴ Eine zunehmende Substitution der Reliquie durch ein Bild würde die ästhetische Überlegenheit des Bildes in seiner Anschaulichkeit und "Sprachfähigkeit" gegenüber den wahrhaften aber unansehnlichen Knochenresten und Holzsplintern unterstreichen, was dem gesteigerten Bedürfnis nach "Schau" und individuellem Zugang entgegengekommen wäre. Eine Verdrängung der Reliquien an den Rand, die kaum mehr eine Deutung der Tafel als Repositorium zuließe, das Heiltum vielmehr als schmückendes Beiwerk abqualifiziert, ist aber nur schwer vorstellbar. Der Reliquienkult war ungebrochen, ja er erreichte Mitte des 14. Jahrhunderts durch Kaiser Karl IV. einen neuerlichen Höhepunkt. Das Verhältnis vom Bild und den Reliquien in seinem Rahmen bedarf abermals einer Überprüfung. Auch wenn die ehemals in den Fächern geborgenen Reliquien heute verloren sind, muß man davon ausgehen, daß sie von Heiligen stammten. Im Rahmen eines um 1390, vermutlich in Aachen geschaffenen Triptychon sind noch einige Partikel mit ihren Cedulae erhalten.⁶⁸⁵ Ursprünglich umgaben die Reliquien in dichter Folge eine thronende Muttergottes auf dem Hauptbild und je einen Heiligen, vermutlich Cyriacus und Pankrätius, auf den Flügeln. So, wie die beiden bildlich dargestellten Heiligen die Madonna im Zentrum begleiten, erweitern die in Form ihrer Reliquien anwesenden ihren Hofstaat. In der vor den Bildern gehaltenen Gebetsandacht übernehmen sie die Funktion des Mittlers für den Betenden. Durch ihre gelebte Nachfolge Christi haben sich die Heiligen und Märtyrer einen bevorzugten Platz im Himmel verdient, der sie neben der Gottesmutter prädestiniert für die Fürbitte der Gläubigen. Als Zeugen umgeben schon in einigen der wenigen erhaltenen Tafelgemälde des 12. und 13. Jahrhunderts Heilige und Propheten das Geschehen auf der

⁶⁸⁴Belting 1990, S. 344 legt einen solchen Schluß nahe wenn er schreibt: "Wo man Reliquien und Bilder verbindet, wie in einem sienesischen Andachtsbild aus dem Jahr 1347, scheint ihre Rangfolge geradezu umgekehrt zu sein. Wenn früher die Reliquie das Zentrum war und das Bild ihr Rahmen, so entstehen nun Tafelbilder, in deren Rahmen Reliquien sitzen."

⁶⁸⁵Hamburger Kunsthalle; Kat. Rhein/Maas 1972, S. 418, Q12.

Bildtafel. Als gemalte Büsten füllen sie die Tondi der Rahmenleiste. Die Rahmengestaltung geht auf spätantike Quellen zurück.⁶⁸⁶ Aus dem deutschen Sprachraum sind mit dem Antependium aus St. Walpurgis in Soest und dem Antependium aus Wennigsen prominente Beispiele erhalten.⁶⁸⁷ Bei den Kölner Diptychen sind die Heiligen in Form ihrer Reliquien nicht an den Rand gedrängt worden. Sie befanden sich immer schon dort. Durch ihre Präsenz im Rahmen begleiten und bezeugen sie das im Zentrum Dargestellte. Sie stellen eine inhaltliche Bereicherung der Tafeln dar, auf die auch verzichtet werden konnte, ohne die primäre Bildaussage zu verändern. Insofern blieb die Einbindung von Reliquien akzidenziell. Sie waren keine Voraussetzung für die Entstehung der Tafeln (wie bei Reliquiaren). Entsprechend konnten die Bilder auch nicht ihre Stelle einnehmen und sie im Wortsinn an den Rand drängen. Denn anders als bei den Kultbildern des Franziskus verweisen Bild und Reliquie nicht gleichermaßen auf einen übergeordneten Kultinhalt. Es werden vielmehr zwei unterschiedliche Bezugfelder bedient. Kultbilder in der Art der Franziskusikonen, die man an erster Stelle als der Reliquie entsprechende Repräsentation des Heiligen erwarten dürfte, fehlen ganz. Die Austauschbarkeit von Bild und Reliquie kann nur in engen Grenzen und unter bestimmten Bedingungen vollzogen werden, nämlich dann, wenn beide Erscheinungsformen der Repräsentation eines übergeordneten Kultinhalts dienen. Die Kölner Bilder stellen aber hauptsächlich biblische Szenen dar, die nicht der Repräsentation dienen, sondern erzählen. Sie sind damit einem anderen Bedeutungsgehalt verpflichtet als die Reliquien.

Die Austauschbarkeit von Reliquie und bildlicher Darstellung kommt aber auch bei der Versammlung der Heiligen auf den Randleisten zum tragen, jedoch nur in dem ihnen zugewiesenen, eng begrenzten Bereich. Davon zeugt ein Rahmen aus

124

⁶⁸⁶Vgl. Panofsky 1953, S. 26, Anm. 2. In byzantinischen Ikonen sind sie überliefert ebenso wie in der Buchmalerei Frankreichs (Psalter der Ste-Chapelle, Paris, Bib.Nat. ms.lat.8851; Codex Aureus, Eskorial und Psalter des Heinrich III. in Upsala) und Englands (Gorleston Psalter, London, Brit. Lib. Ms.Add. 49622).

⁶⁸⁷Das Antependium aus St. Walpurgis in Soest, um 1180, Münster Landesmuseum; Antependium aus Wennigsen, um 1290, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, Inv. Nr. PAM 894, Abb. Stange 1930, S. 156. Auch bei Ikonen war eine solche Anordnung üblich, z.B. Kreuzigungsikone, Sinaikloster, 12. Jahrhundert, Abb. Belting 1990, S. 306.

dem 14. Jahrhundert im Museo Civico von Cremona.⁶⁸⁸ Hier alternieren die gemalten stehenden Heiligen mit Reliquien unter transparenten geschliffenen Steinen. Die Heiligen begleiten und bezeugen das im Bild Dargestellte durch ihre körperliche Anwesenheit in der Reliquie genauso wie durch ihr Bildnis. Auch bei der Mettlacher Staurotheken des 13. Jahrhunderts ist die Heiligenschar sowohl bildnishaft als auch materiell in ihren Reliquien präsent. Die Hauptreliquie ist von Emailleplättchen umgeben, die als Türen gearbeitet sind. Auf ihnen befinden sich die Bildnisse der Heiligen, hinter den Türen sind ihre Reliquien verwahrt.⁶⁸⁹ Die Erscheinungsform des Heiligen ist variabel. Wie in den Kultbildern läßt sich der materielle Überrest durch eine "imago" ergänzen oder ersetzen. Dabei scheint es unerheblich, ob die Knochen splitter tatsächlich von den im Bild dargestellten Personen stammen.⁶⁹⁰ Denn beide Erscheinungsformen repräsentieren gleichermaßen den himmlischen Hofstaat und nicht den einzelnen wiedererkennbaren und persönlich anrufbaren Heiligen: "die 'Communio Sanctorum' fließt im 'Corpus Mystikum' zu einer Einheit zusammen, die jegliche Individualität aufhebt; wie die Motive ihrer Legenden, so sind auch die Heiligen untereinander austauschbar, wie in ihrer 'Christiformitas' ihre Heiligkeit und damit größtmögliche Ähnlichkeit besteht."⁶⁹¹

Die Komplexität der Kölner Polyptychen wird noch gesteigert durch die Edelsteine suggerierenden Verzierungen der Rahmenleisten. Die Schmuckplättchen alternieren mit den Reliquiengefachen wie am Berliner Diptychon oder sie verschließen diese wie an dem Bocholter Werk. Die Verbindung von Heiligen und den Edelsteinen ist vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Edelsteinallegorese zu verstehen. Caesarius von Heisterbach faßte den Himmel als einen mit Gold und Edelsteinen geschmückten Stein auf, an dem die Heiligen in Nischen thronen.⁶⁹² Das "jerusalm caelestis" besteht demnach aus Edelsteinen und die Heiligen sind die

688Der Rahmen umgibt ein vermutlich oberrheinisches Madonnenbild des 13.Jahrhunderts.; Museo Civico Ala Ponzona in Cremona.

689Ob die Reliquien in diesem Fall tatsächlich den dargestellten Heiligen entsprachen, ist nicht mehr feststellbar.

690In vielen Reliquiaren mit durch "cedulae" identifizierbaren Reliquien ist das nicht der Fall, vgl. Legner 1995, S. 220 ff.

691Dünninger 1986, S. 83.

692E. Beitz, Caesarius von Heisterbach und die bildende Kunst, Augsburg 1926, S. 67f.

"lapides vivi".⁶⁹³ Die größtmögliche Steigerung des Gedankens ist in der Kreuzkapelle der Burg Karlstein durch die Verbindung von Gemälden, Reliquien und Edelsteinen verwirklicht.⁶⁹⁴ Dieselbe Auffassung liegt der Rahmengestaltung der Diptychen zugrunde. Die Heiligen im Rahmen der Andachtstafeln haben eine unterstützende Funktion. Sie begleiten als himmlischer Hofstaat das Geschehen im Bild wie schon in den romanischen Antependien und der Mettlacher Staurothek. Bei den der Gebetsandacht dienenden Tafeln fällt ihnen zudem die Rolle der vermittelnden Fürsprecher zwischen den vor dem Bild betenden und dem Herrn zu.

5.3.2 Reliquientafeln

Die bisher betrachtete Gruppe der Kölner Tafelbilder sind trotz ihrer Reliquieneinschlüsse nicht als Reliquiare aufzufassen. Im Mittelpunkt stehen die Bilder, die von Reliquien begleitet werden. Anders ist das Verhältnis bei dem Reliquienaltärchen im Bayerischen Nationalmuseum. Die Mitteltafel dient ausschließlich als Reliquienrepositorium. Der rechteckige Schrein ist vollkommen in Fächer untergliedert. Eine dreibahnige Arkade bildet die übergreifende Ordnung. Sie endet in Spitzbogen, die von mit Maßwerk verzierten Wimpergen überhöht werden. Die Wimperge verblenden dahinterliegende, rechteckige Fächer. Die äußeren Arkaden sind mit gleichartigen Fächern gefüllt, in einem Raster von zwei mal sechs. Die mittlere Arkade ist nicht unterteilt. Sie beherbergt heute eine nicht zugehörige Elfenbeinmadonna. Vermutlich diente der Platz ursprünglich zur Aufnahme einer größeren Reliquie.⁶⁹⁵ Gerahmt wird der Reliquienschrein von einem umlaufenden Kranz von Rosen. Durch die beiden Flügel läßt sich die Tafel verschließen. Auf den Innenseiten der Flügel sind auf vier einzeln gerahmten Bildfeldern die Verkündigung an Maria und die Geburt Christi links, die Krönung Mariens und die Taufe Christi rechts dargestellt. Die Außenseiten beherbergen zwei stehende Heilige.⁶⁹⁶ Formal weckt die Arbeit - stärker noch als das Kreuzigungstriptychon WRM 1 - Asso-

9

⁶⁹³Legner 1995, S. 224.

⁶⁹⁴Vgl. Karl Möseneder, *Lapides Vivi*.

⁶⁹⁵Schnütgen 1903 und Braun 1940 vermuteten in der Mittelnische eine größere Reliquie, nach Schnütgen vielleicht ein Armschenkel.

⁶⁹⁶Links ist ein Bischof, vermutlich der hl. Anno dargestellt, rechts der hl. Gereon, Kat. Vor Lochner 1974, S. 75.

ziationen zu den Staurotheken des 13. Jahrhunderts, die ihrerseits auf einen byzantinischen Einfluß zurückzuführen sind.

Einen enormen Aufschwung erlebte die Reliquienverehrung in Folge des vierten Kreuzzugs im Jahre 1204. Der Kreuzzug, zu dem Papst Innozenz III. 1198 aufgerufen hatte, erreichte nie das Heilige Land. Er endete in Konstantinopel, wohin das Heer von dem Dogen von Venedig umgeleitet wurde. Als Gegenleistung für die Schiffspassage stellten sich die Kreuzritter in den Dienst des Dogen. Sie eroberten gegen das ausdrückliche Verbot des Papstes die Küstenstadt Zara und nahmen Konstantinopel ein. Der Sieg über die große Rivalin sicherte der Handelsstadt Venedig ihre Vormachtstellung im Mittelmeerraum. Durch die Eroberung und Plünderung Konstantinopels gelang ein unermesslicher Schatz an Kunstgütern und Heiltümern in den Westen. Die reiche Beute ließ die Kritik an dem Angriff und der Zerschlagung des christlichen Byzantinischen Reichs rasch verstummen. Es wurde sogar jeder, der eine Reliquie mit nach Hause brachte, vom Eid, Jerusalem zu erobern, entbunden.⁶⁹⁷ Nicht nur Reliquien, sondern auch ihre Reliquiare erreichten den Westen. Eine spezifische Form byzantinischer Reliquiare waren tafelförmige Gebilde mit Vertiefungen zur Aufnahme der Reliquien. Sie lassen sich im Osten schon seit dem 10. Jahrhundert in größerer Zahl nachweisen, wogegen sie im Westen nur vereinzelt und erst ab dem späten 11. Jahrhundert in Quellen erwähnt werden.⁶⁹⁸ Auch die wenigen frühen Beispiele sind auf den Import oder zumindest die Begegnung mit byzantinischen Tafelreliquiare zurückzuführen. Der Typus wurde von westlichen Werkstätten aufgegriffen. So ließ Abt Wibald von Stavelot um die Mitte des 12. Jahrhunderts die zwei ebenfalls durch Flügel verschließbaren Reliquiare, die er von Kaiser Manuel I. Komnenos als Geschenk erhielt, von einer maasländischen Werkstatt zu einem Triptychon zusammenfügen.⁶⁹⁹ Die Herkunft des

⁶⁹⁷Riant, Comte de, *Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople par les Latins* (Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France 36), Paris 1875, S. 27. (zit. n. Belting *Ornamenta* S. 173). Zu dem Kreuzzug allgemein: H.F. Mayer, *Geschichte der Kreuzzüge*, Stuttgart 1965 und der zeitgenössische Bericht des Mönchs Gunther von Pairis, *Die Geschichte der Eroberung von Konstantinopel*. Übersetzt und erläutert von Erwin Assmann, Köln/Graz 1956. Gunthers Erzählung kreist um die Erlebnisse des am Kreuzzug beteiligten Abts seines Klosters, Martin und bezeichnenderweise um die Reliquien die er für sein Kloster Pairis im Elsaß aus Konstantinopel mitbrachte.

⁶⁹⁸Vgl. Braun, *Reliquiare*, 1940, S. 262ff.

⁶⁹⁹Heute in der Pierpont Morgan Library, New York.

Typus aus dem byzantinischen Raum wird daher auch allgemein nicht bezweifelt.⁷⁰⁰ Die Form war durch die Beziehung zu Byzanz gerade im Rhein-Maas-Gebiet bekannt. Doch nach dem Beutezug von 1204 stieg die Zahl der Tafelreliquiare im Westen sprunghaft an. 1205 schenkte der französische König Philippe II. Auguste der Abtei Saint-Denis kostbare Reliquien aus dem heiligen Land, ein Partikel der Dornenkrone und ein großes Stück vom Kreuze Christi. Dafür wurden ein großes Reliquienkreuz gefertigt und ein Tafelreliquiar, das sogenannte "Oratorium des Königs". Die heute verlorene Tafel aus vergoldetem Silber wird in einem Inventar von 1634 beschrieben. Mit ihren achtzehn, mit Bergkristallplättchen verschlossenen Fächern folgte sie dem östlichen Typus. Durch ihre herausragende Stellung im Kirchenschatz der Grablege der französischen Könige wurde sie vorbildlich für die westliche Schatzkunst.⁷⁰¹ Die Rolle, die die Beutestücke an der Verbreitung des Typus spielten, wird auch an dem gut dokumentierten Beispiel der Stiftung des Heinrich von Ulmen deutlich. Der Ritter Heinrich schenkte 1208 dem Augustinerkonvent in Stuben an der Mosel u.a. sein kostbarstes Mitbringsel, das "Sanctuarium S. Crucis".⁷⁰² Die Staurothek gelangte später in den Limburger Domschatz. Ein zweites byzantinisches Reliquiar mit Partikeln vom "wahren Kreuz" vermachte er dem Kloster St. Martinus und Severus in Münstermaifeld. Es hatte offenbar die Form eines Triptychons.⁷⁰³ In der Folgezeit wurden in Trier mindestens sechs Repliken hergestellt.⁷⁰⁴ Davon blieben das Mettlacher Triptychon, die Staurothek aus St. Martin in Trier, sowie eine weitere 1266 entstandene aus St. Martin, heute im Dom zu Prag, erhalten. Während das Mettlacher Reliquiar durch seine Flügel verschließbar war und damit formal unserem Altärchen besonders nahesteht, wurden

116, 115

700Belting, *Ornamenta*, S. 174f.; *Kat. d. Ausst., Die Zeit der Staufer*, Stuttgart 1977, Bd. I., S. 391ff.; Henze 1988, S. 31f.

701Vgl. die Beschreibung der Reliquientafel in B. de Montesquion-Fezensac, *Le Trésor de Saint-Denis. Inventaire de 1634*, Paris 1973, Nr. 14, S. 118.

702Die Stiftungsurkunde hat sich im Saatsarchiv Koblenz erhalten, Henze 1988, S. 19.

703Für den Verkauf des Kirchenschatzes wurde es 1803 zerstört. Nach der einzigen erhaltenen Beschreibung des Werks bei Chr. Brower/J. Masen, *Antiquitatum et annalium Trevirensium libri XXV, duobis tomis comprehensi*, Bd. 2, Lüttich 1670, S. 103 hatte es die Form eines Triptychons, auf dessen Außenseiten eine Verkündigung dargestellt war. Die Kreuzreliquie innen wurde begleitet von den Erzengeln Gabriel und Michael und der hl. Helena. Ringsum waren sie umgeben von Bildern weiterer, namentlich genannter Heiliger, vgl. die genaue Beschreibung bei Henze 1988, S. 19f.

704Belting, *Ornamenta*, S. 175.

die beiden Staurotheken aus St. Martin weder durch Türchen, noch durch eine andere Vorrichtung verschlossen. Allen drei Trierer Reliquiaren ist die Reihung der Reliquienfächer um eine Mitte - die durch die Kreuzform besonders hervorgehobene Hauptreliquie - gemeinsam. Umgesetzt in die zeitgenössische Formensprache wird auch diese Anordnung in den Gefachen des Münchener Altärchens übernommen. Die sichtbare Präsentation der Heiltümer in seinem geöffneten Schrein nahmen die beiden Tafeln aus St. Martin vorweg, wo sie unter transparenten Bergkristallplättchen verwahrt werden. Die Prinzipien der Reliquienpräsentation in dem tafelartigen Korpus des Münchner Altärchens schließt somit an eine Tradition an, die sich bis auf die byzantinischen Importstücke zurückverfolgen läßt.

Eine wesentliche Rolle bei der Entstehung des Tafelbildes in Italien ist der Begegnung mit östlichen Werken zuzuschreiben. Die westliche Kunst wurde nach Belting nicht nur durch die Ikonen sondern auch durch den Import von Reliquien und ihren Reliquiaren befruchtet. Das Tafelbild konnte demnach nicht nur als Kultbild in der Konkurrenz zu einer Reliquie eine neue Qualität entwickeln, sondern unter Umständen auch dadurch, daß es die Präsentationsaufgabe eines Reliquiars übernahm. Reliquiare, die ihren Inhalt präsentieren, existierten schon früh in Form von redenden Reliquiaren oder transparenten Ostensorien. Mit dem Import von byzantinischen Reliquien in ihren Reliquiaren entsteht aber im Westen eine neue Form. Das Heiltum wurde mit seinem authentischen Behältnis in einem neuen Rahmen geborgen. Als Beispiel führt Belting u.a. das Reliquiar von Floreffe an. Engel halten das Reliquienkreuz. Sie bieten dem Betrachter die Reliquie zur Anbetung dar. Das rituelle Vorzeigen der Reliquie wird damit permanent in dem Reliquiar dargestellt, für das Belting den Begriff "figürliche Monstranz" einführt. Durch den Akt des Zeigens und die Einladung zur Schau wird die Präsenz der Reliquie bewiesen.⁷⁰⁵ Wieder ist es die Sprachfähigkeit des Bildes und seine Vermittlungsaktivität, durch die das Bild in Konkurrenz zu der Reliquie tritt.⁷⁰⁶ Auch Bilder wie die "Vera Icon" konnten als Reliquien gelten und im Bild von einer Assistenzfigur, in diesem Fall der hl. Veronica präsentiert werden. Das Verhältnis der zeigenden Figur zu dem

⁷⁰⁵Belting, Ornamenta, S. 176.

⁷⁰⁶Belting, Ornamenta, S. 177.

Gezeigten entspricht dem Verhältnis von Reliquiar zur Reliquie. Die Authentizität, die man von einer Reliquie erwartete, wurde nun von der "similitudo" des Hauptbilds mit dem Original und von der Sprachfähigkeit der Assistenzfigur erreicht.⁷⁰⁷ Mit den neuen Forderungen, die an das Bild gestellt wurden, veränderte es sich in seinem Realitätsgehalt. Es verwies nicht länger nur auf Realität, sondern sollte sie abbilden und für den Betrachter zugänglich machen.⁷⁰⁸ Belting weist in seinem Modell den verehrten Kultbildern und Reliquien die entscheidende Rolle bei der Entwicklung zum autonomen Tafelbild zu. Werke, die in der Art einer "figürlichen Monstranz" die Reliquie im Bild präsentieren, gab es auch in Köln. Das um 1240 entstandene Kreuzreliquiar aus St. Mariengraden birgt ein älteres byzantinisches Reliquienkreuz in einem Triptychon.⁷⁰⁹ Das von einem Dreiecksgiebel überhöhte Mittelteil wird von rundbogigen Türen verschlossen. Auf den Flügelaußenseiten erscheinen Maria und Johannes, auf der Rückseite ist eine Majestas Domini dargestellt. Die Flügelinnenseiten beherbergen den durch eine griechische Inschrift bezeichneten Kaiser Konstantin und seine Mutter Helena. All die figürlichen Teile stammen wie das Kreuz selbst aus einem byzantinischen Tafelreliquiar. Die Elemente wurden in Köln neu montiert und durch die Mitteltafel ergänzt, in die das Reliquienkreuz eingepaßt wurde. Vier Engel umgeben das Kreuz. Weihrauchfaßschwingend verehren sie die Reliquie und setzen sie der Verehrung des Betrachters aus, was durch den aus dem Bild herausschauenden Engel unten rechts verdeutlicht wird. Auch die rein bildliche Umsetzung der Reliquienpräsentation war nicht unbekannt. In St. Kunibert in Köln sind in einer schmalen Nische auf der Nordseite des Chors zwei Engel gemalt, die ein Doppelkreuz präsentieren. Die Darstellung nimmt Bezug auf die Schenkung eines Kreuzpartikels durch den Diakon Theoderich an das Stift im Jahre 1222.⁷¹⁰ Eine Weiterführung des Darstellungsprinzips läßt sich in der gotischen Malerei in Köln aber nicht verfolgen, Sie blieb ganz offensichtlich auf die verehrte Kreuzreliquie beschränkt. Die hervorgehobene Bedeutung, die Belting den Kultbildern

125

707Belting, Ornamenta, S. 177.

708Belting, Ornamenta, S. 181.

709Kreuzreliquiar aus St. Mariengraden, Köln, Dom, Schatzkammer, Kat. Ornamenta Ecclesiae, Bd. 3, S. 118ff., H37.

710Clemen, romanische Monumentalmalerei, 1916, S. 591ff. Die Malerei stammt aus dem 13. Jahrhundert, der schlechte Erhaltungszustand läßt eine genauere Datierung nicht zu.

oder Reliquien zuschreibt, läßt sich am Bestand der Kölner Werke nicht nachvollziehen. Wie in Italien hatten die importierten byzantinischen Reliquien und ihrer Behältnisse einen hohen Stellenwert. Auch wurden sie in "figürliche Monstranzen" eingebettet. Der Qualität der Bilder durch einen Zeigegestus Sprachfähigkeit zu erlangen, blieb aber auf diese Gruppe beschränkt. Die Inspiration, die von den Importstücken ausging, ist dennoch nicht zu unterschätzen. Doch blieb sie im formalen Verhaftet.

In Köln sorgten nicht die besonders verehrungswürdigen Kultobjekte für eine Verbreitung der Bilder, sondern deren Präsentation in tafelartigen Gebilden. Die ursprünglich auf den spezifischen Inhalt einer Kreuzreliquie bezogene Form des Tafelreliquiars wurde freigesetzt. Die Lösung der Form von ihrem Inhalt stellte sie für ein breiteres Anwendungsfeld zur Verfügung. Denn Tafelreliquiare blieben nicht den hochverehrten Kreuzpartikeln vorbehalten. Es scheint, daß sie gerade für die Aufbewahrung von kleinen und kleinsten Partikel unterschiedlicher Herkunft als geeignet erachtet wurden. Naturgemäß befanden sich gerade die einfacher zu beschaffenden Reliquien von geringer Größe im privaten Besitz von Nonnen und Klerikern.⁷¹¹ Die große Zahl der Heiltümer gerade in Köln waren keine Importstücke. Sie stammten aus den teilweise antiken Gräberfeldern, auf die man im Stadtgebiet stieß. Die Legende von der immensen Schar von 11.000 Jungfrauen, die in Köln ihren Märtyrertod fanden, untermauerte die Vorstellung von der heiligen Herkunft der Gebeine. Unterstützt wurde sie von Visionen, wie dem Traum der Äbtissin des Klarenklosters Petronella von Scherve, in denen die Fundstätten entdeckt wurden. Schädel, Knochen und sogar ganze Leiber gingen in den Schatz der Kirchen ein. Sie wurden in aufwendigen Reliquiaren geborgen. Selbst bei den Schädeln und Leibern,

711Der ideelle Wert einer Reliquie hing nicht von ihrer Größe ab. Wie die Theologen versicherten, wirkte die Kraft des Heiligen in gleicher Weise im kleinsten Teil wie in seinem ganzen Leib, vgl. B.. Kötting, Reliquienverehrung, 1988, S. 66. Kötting zitiert z.B. Gaudentius von Brescia, Tractatus 17, 35f.: "pars ipsa, quam meruimus, plenitudo est."

die sich einem namentlich bekannten Heiligen zuordnen ließen und dadurch einen hohen Stellenwert innehatten,⁷¹² führte das große Angebot zu serieller Fertigung von passenden Behältern, wovon die umfangreiche Produktion von Ursula-Büsten zeugt. Reliquientafeln eigneten sich in besonderer Weise, die kleinen, aber deshalb nicht weniger verehrungswürdigen Partikel zu bergen und ganze Reliquiensammlungen zusammenzustellen.⁷¹³ Schon früh wurde die byzantinische Reliquiarform aufgegriffen und in Holz umgesetzt. Die Entscheidung für den günstigen Werkstoff hatte gerade in diesem Bereich sicher nicht nur eine materialkritische, sondern eine materielle Ursache. Aus dem 13. Jahrhundert sind zwei hölzerne Tafeln im Kölner Schnütgen-Museum erhalten.⁷¹⁴ Die hochrechteckige Eichenholzplatte des einen Tafelreliquiars ist beinahe vollständig in ein unregelmäßiges Raster von rechteckigen Feldern eingeteilt, die sich in ihrer Breite dem jeweiligen Inhalt anpassen. Die schmalen Stege und die erhöhten, ebenso schmalen Randleisten waren Gold gefaßt, die Reliquienfächer mit transparenten Hornplättchen verschlossen. In der dichten Anordnung der einzeln beschrifteten Heiltümer entsteht eine prall gefüllte Schautafel. Vorrichtungen für eine Abdeckung der Tafel sind nicht erhalten. Möglicherweise wurde sie in einem Futteral verwahrt.⁷¹⁵ Auch die zweite Tafel war vollständig in ein allerdings gleichmäßiges Raster von Fächern eingeteilt. Die schmalen Stege sind hier mit ornamental gestalteten Streifen aus filigranem Goldblech verziert, die Ecken durch Rosetten betont. Die dünnen Beschläge sollten hier ganz offensichtlich eine hochwertigere Goldschmiedearbeit imitieren. Die Tafel, die heute eine Größe von 22 x 17,5 cm hat, ist oben und links beschnitten.⁷¹⁶ Ursprünglich

712Auch wenn die Theologen versicherten, daß die Namen aller Heiligen Gott bekannt seien, bestand bei den Gläubigen das Bedürfnis nach Individualisierung ihrer Schätze. Davon zeugen die Beschriftungen selbst (oder gerade) der kleinsten Partikel, vgl. Legner, Kölner Hagiophilie 1986, S. 229f.

713Der Sammlung von Partikeln vieler verschiedener Heiliger liegt der einfache Gedanke zugrunde, wenn ein Heiliger im Himmel viel für den Gläubigen erreicht, erreichen viele Heilige mehr, Kötting, Reliquienverehrung, 1988, S. 67.

714Schnütgen-Museum, Köln, Inv. Nr. E 216 und E 216 b. Nach Legner, Kölner Hagiophilie, 1986, S. 230, Anm. 58, der die Tafeln nach der Schrift der Cedulae ins 13. bis 14. Jahrhundert datiert, ist E 216 etwas älter als E 216 b. Im Museumsinventar findet sich für beide die Angabe "13. Jahrhundert". Die von Legner ebd. angekündigte dendrochronologische Untersuchung der Tafeln hat nach Auskunft des Museums nicht stattgefunden.

715Die Tafel E 216 b ist ca. 28x20 cm groß. Rückwärtig sind in beiden Längsseiten Griffmulden (?) in die Kanten eingearbeitet, möglicherweise dienten sie dazu, die Tafel aus einem Futteral oder einem Holzkasten zu heben.

716Die Sägespuren, die auch durch das Metallband gehen, sind deutlich zu erkennen. Zudem wurde

kann sie um einiges größer gewesen sein. Das Rasterfeld ist von einem rahmenden Rand umgeben, der möglicherweise ebenfalls mit Goldblech geschmückt war.⁷¹⁷ Auf Grund des fragmentarischen Erhaltungszustands läßt sich nicht entscheiden, ob die Tafel ehemals in einem größeren Zusammenhang stand, etwa Teil eines Diptychons war. Ein entsprechend aufgebautes Diptychon aus dem 15. Jahrhundert ist im Domschatz von Osnabrück erhalten.⁷¹⁸ Tafeln dieser Art existierten in weit größerer Zahl. Sie übernahmen das Raster- und Reihungssystem der Staurotheken, verzichteten aber auf die Hauptreliquie. Sie präsentieren in einer Tafel zusammengefaßt eine Heiligenversammlung, die der Gläubige zur Unterstützung seiner Fürbitten anrufen konnte.

Eine Übergangsform zwischen den vollkommen in Reliquienfächer aufgelösten Tafeln und dem mit bemalten Flügeln versehenen Altärchen in München stellt ein ebenfalls Kölner Reliquientriptychon im dortigen Diözesanmuseum dar.⁷¹⁹ Die Maße des Triptychons entsprechen mit 59,5 x 28,5 cm im geschlossenen Zustand ungefähr denen der in München verwahrten Arbeit.⁷²⁰ Auch zeitlich wird es nicht allzu weit von diesem entfernt entstanden sein.⁷²¹ Die Innenflächen der Mitte wie der Flügel sind gänzlich mit liegendem Vierpaßmaßwerk angefüllt, durch das die Flächen in ein ornamentales Muster aufgelöst erscheinen. Der spitzbogige obere Abschluß ist mit einer Rose gefüllt, die wie die Vierpässe zur Aufnahme von Reliquien diente. Auf die ehemalige Fülle von Heiltümern im Inneren verweist die Bemalung der Flügelaußenseiten. In Bogenreihen ist hier eine ebenso unüberschaubare Zahl von Heiligen dargestellt, wie sie im Inneren durch ihre Überreste versammelt war. Mit der figürlichen Bemalung der Außenseiten klingt bei diesem Reliquiar die Kombination von Tafelmalerei und Reliquienrepositorium an. Die Malerei bleibt

126

das obere rechte Feld ausgesägt. Offenbar veräußerte ein ehemaliger Besitzer bei Bedarf einzelne Reliquien.

717Am unteren Rand befinden sich Reste blauer Farbe. Möglicherweise diente ein Dübelloch unten rechts zur Befestigung von Zierwerk. Da die Tafel bisher nicht technologisch untersucht wurde, ist nicht klar, ob die Farbreste zum originalen Bestand gehören; ebenso muß die Funktion der Dübellöcher, die sich auch auf der Rückseite befinden, spekulativ bleiben.

718Jede Innenseite ist in ein Raster von 5 x 6 Feldern unterteilt, darüber sind ältere Reliefplatten angebracht, vgl. Kat. d. Ausst. *Ornamenta Ecclesiae*, 1985, Bd. 1, S. 343, B 123.

719Schulten, W., *Kostbarkeiten in Köln*. Erzbischöfliches Diözesan-Museum, Katalog, Köln 1978, S. 29, Nr. 55.

720Das Münchener Triptychon mißt 58,5 x 33 cm.

721Schulten, *Kostbarkeiten in Köln* datiert es in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

dabei allerdings untergeordnet. Und das nicht nur durch ihren Anbringungsort, sondern auch durch ihre Ikonographie, die sich allein auf den Inhalt der Tafel bezieht. Bei dem Münchner Altärchen wird den Bildern dagegen eine wesentlich selbständigere Rolle zugewiesen. Auf den Außenseiten der Flügel sind zwei stehende Heilige isoliert in je einer Arkade dargestellt und somit aus der Masse herausgehoben. Bei geöffneten Flügeln treten neben die Reliquienausstellung Bilder aus dem Leben Christi und der Mutter Gottes. Die Gewichtung von Bild und Reliquie steht dem der Trierer Staurotheken nahe. Die ikonographische Verknüpfung von Bildern und Reliquien, die bei den Staurotheken nachzuweisen sind,⁷²² scheint aber einem allgemeineren Zusammenhang gewichen zu sein, der stärker die Rezipienten einbindet.⁷²³

5.3.2.1 Reliquienpräsentation in Schaufächern

Eine Quelle der Präsentationsform von Reliquien, wie sie uns in dem Münchener Altärchen begegnet, ist über die hölzernen Kästchentafeln bis zu den byzantinischen Staurotheken zurückzuverfolgen. Das Reihungs- und Rastersystem eignete sich in hohem Maße, den Reliquienschatz offen zu präsentieren und in die zeitgenössische Formensprache umzusetzen. So verwundert es nicht, daß vergleichbare Anordnungen von Heiltumsausstellungen in Schaufächern ebenso Werke anderer, monumentaler Gattungen prägen. Die großen Flügelaltäre wie das Klarenretabel und Sakristeischränke wie der in Doberan folgen demselben Prinzip. Die früheste Form einer vergleichbaren monumentalen Präsentation in Köln bieten die Wandreliquienregale des Doms.⁷²⁴ Auf Grund der Maßwerkformen läßt sich ihre Entstehungszeit auf um 1300 festlegen. Ob ihnen tatsächlich eine auf Grund der Chronologie der Werke anzunehmende Schlüsselstellung zukommt, ist wegen des Wenigen überkommenen nicht zu entscheiden. Wichtiger ist, daß sie zusammen mit den kleinen und großen Flügelretabeln Ausdruck einer neuartigen Präsentation von Heiltümern sind. Die Reliquienschränke befinden sich heute im Südturm des Doms. Ursprünglich bildeten

127

⁷²²Zur Ikonographie der Trierer und Mettlacher Staurothek vgl. Henze 1988, S. 49-114.

⁷²³Siehe zur Ikonographie des Reliquienaltärchens in München S. 217 dieser Arbeit.

⁷²⁴Legner, Hagiographie, 1986 befaßte sich erstmal ausführlich mit den vier Domreliquienschränken. Abb. auch in Legner, Anton, Rheinische Kunst und das Kölner Schnütgen-Museum. Köln 1991, S. 98.

sie die Wandverkleidung der Alten Sakristei, die heutige Sakramentskapelle.⁷²⁵ Die längsrechteckigen Schränke spannten als breite Bänder beide Joche der Westwand, so wie die angrenzenden Joche der Nord- und Südwand aus.⁷²⁶ Ihre Front ist in eine gleichmäßige Spitzbogenarkatur aufgelöst, wobei ein Bogen jeweils vier Etagen von paarweise angeordneten und ebenfalls mit Maßwerk verzierten Fächern umschließt. Hinter den ehemals verglasten Gefachen waren die in Stoffe gehüllten Schädel sichtbar ausgestellt. Vermutlich stammte ein Teil der Cranea aus der "camera aurea", der Sakristei des alten Doms, die nach der Weihe der neuen 1280 abgerissen wurde.⁷²⁷ An ihrem ursprünglichen Standort wurden sie noch nicht offen zur Schau gestellt, sondern in ihren verschlossenen Behältnissen verwahrt. Die neue Präsentationsform entspricht in hohem Maße der des kleinen Altärchens. Im Unterschied zu der Aufbewahrung in den monumentalen Retabel waren die Heiltümer weder in eigene Repositorien wie den Ursula-Büsten gehüllt, noch durch eine Vergitterung der Schauseite entrückt. Die Präsentation von Reliquien in Ostensorien war keine Errungenschaft der Zeit. Bereits aus dem 12. Jahrhundert sind eine Vielzahl von Reliquienbehälter aus Bergkristall bekannt.⁷²⁸ Neu war aber die permanente oder in den verschließbaren Retabeln zeitweise Sichtbarmachung einer ganzen Heiltumsver-sammlung.

Das Prinzip war nicht auf die großen Retabel beschränkt, sondern es entsprach offenbar einem Bedürfnis, den Reliquienschatz der Kirche wie den des einzelnen Besitzers an einem Ort zu versammeln und auszustellen. Als geeignete Form boten sich die in Fächer unterteilten Tafeln an, wie sie seit dem Import byzantinischer Staurotheken bekannt waren. Die Form scheint damit ihren Ausgang

725Noch in Beschreibungen des 19. Jahrhunderts wurden sie dort gesehen, so von M. J. De Noel, *Der Dom zu Köln. Historisch-archäologische Beschreibung*, 2. Aufl., Köln 1837, S. 118. Legner, *Kölner Hagiophilie* 1986, S. 233ff. stellte die Hypothese auf, die Schränke könnten ursprünglich auch an den Chorschranken angebracht gewesen sein.

726Auf Grund der Maße läßt sich diese Anbringung rekonstruieren, vgl. hypothetische Rekonstruktionszeichnung bei Legner, *Hagiographie*, 1986, S. 202.

727Legner, *Hagiophilie*, 1986, S. 203.

728Erhalten sind nur wenige, wie das turmförmige Reliquiar in Conques oder der sogenannte Talisman Karls des Großen in der Kathedrale von Reims. In Kirchenschatzinventaren ist dagegen häufiger von kristallinen Reliquienbehältern die Rede, z.B. erwähnt das Inventar des Doms von Speyer aus der Mitte des 11. Jahrhunderts eine: "sigilla cristallina cum reliquiis", in Dom zu Bamberg wurde 1127 ein "Digitus sanctus Gertrudis in crystallo" verwahrt, vgl. B. Bischoff (Hg.), *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse. Erster Teil: Von der Zeit Karls des Großen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, München 1967, Nr. 84, S. 89 und Nr. 6, S. 18, zit. n. Henze 1988, S. 47.

in dem kleinen Format gehabt zu haben. Sie eignete sich aber ebenfalls zur Monumentalisierung in Regalsystemen wovon die Reliquienschränke des Kölner Doms zeugen.

5.3.3 Reliquien im Altarzusammenhang

Mehr noch als bei Tafeln ohne Reliquieneinschlüsse stellt sich bei den Triptychen, die Heiltümer verwahren, die Frage nach der Aufstellung. Aus verschiedenen Quellen wie dem Brief Heinrichs von Nördlingen an die Nonne Margaretha ist zu erfahren, daß Reliquien im privaten Besitz einzelner Personen waren, die vornehmlich dem geistlichen Stand angehörten. Unter ihnen kursierten sie nicht selten als Geschenke.⁷²⁹ Kleine Tafelreliquiare dienten als Andachtstafeln, in Kapseln geborgen, konnten die Reliquien sogar mit sich geführt werden. Der Reliquienbesitz der Kleriker wurde offenbar toleriert. Laien im Besitz von Reliquien waren dagegen die Ausnahme.⁷³⁰ Von der Kirche wurden sie argwöhnisch beobachtet.⁷³¹ Denn die Gnade und Kraft der Heiligen, die durch ihre Reliquien wirkten, stärkte die Position und Macht der Institution die sie in ihrer Obhut hatte, der Kirche.

729Auch die Begine Christine von Stommeln erhielt eine Reliquientafel als Geschenk von ihrem Beichtiger Peter von Dacia, für das "Sanctuarium" bedankt sie sich in einem Brief aus dem Jahre 1270 mit den Worten: "De sanctuario vestro et tunica regracior." Vgl. P. Nieveler, *Codex Iuliacensis: Christina von Stommeln und Petrus von Dacien, ihr Leben und Nachleben in Geschichte, Kunst und Literatur. Veröffentlichungen des Bischöflichen Diözesanarchivs Aachen*, 34, Mönchengladbach 1975, S. 94f. und 174. Ob es sich bei dem Geschenk allerdings um das erhaltene sog. Sanctuarium der Christin von Stommeln in Jülich handelt ist strittig, vgl. Hambruger S. 309f.

730Französische Mönche aus Grammont, die im Jahre 1181 nach Köln reisten, um dort Reliquien zu erstehen, berichteten in dem nach ihrer Rückkehr verfaßten "Itinerarium Fratrum Grandimontesium" von einem frommen, alten Ehepaar, daß aus eigenen Mitteln eine verfallene Kirche wieder aufgebaut hätten und darin den vollständigen Leib einer hl. Jungfrau und Märtyrerin verwahrten. Ein Bruder der Ehefrau, ein Ritter, hatte sie gebeten, den Leib der Abtei Huy in der Diözese Lüttich zu schenken. Versuche, ihn dort hin zu bringen, schlugen jedoch fehl. Vgl. K. Costen, *Eine Reise französischer Mönche nach Köln, Bonn und Siegburg im Jahre 1181*, in: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 116, 1930, S. 29ff., zit. n. Legner *Hagiophilie* S. 219. Die Reliquie wurde offenbar im Besitz des Ehepaars toleriert, weil er in einer Kirche verwahrt wurde. Nicht desto trotz setzte sich der Dekan des Bischofs vehement dafür ein, daß die Reliquie in den Besitz der französischen Mönche überging.

731Siehe die Vorbehalte, die Venturino da Bergamo in einem Brief an Egenolf von Ehenheim visionären Frauen entgegen bringt. Zur Bestätigung seines Urteils führt er das Beispiel einer Frau an, die wegen ihrer Visionen verehrt wurde und der die Leute 'falsche' Reliquien brachten; später habe sich herausgestellt, daß sie eine Betrügerin war, vgl. *Hamburger* 1998, S. 309ff.

Um die Wirkung der Reliquien zu steigern, wurde es in den Kirchen und Klöstern allgemein gebräuchlich ihre Präsentation auf bestimmte Zeiten im Kirchenjahr festzulegen.⁷³² Wobei kleinformatische Bildwerke und Einzelreliquiare an besonderen Festtagen auf den Altären der Bischofs- und Klosterkirchen aufgestellt wurden. Aus dem Kontext des Zisterzienserordens ist eine 1289 erlassene und 1316 wiederholte Verordnung bekannt über den "Schmuck der Kirchen und Meßgewänder, die Eucharistie und die Verehrung der Reliquien", die Laabs in ihrer Untersuchung zur Stellung der großen Flügelretabel im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres anführt.⁷³³ Demnach durften die Reliquien nur an den sogenannten "festa sermonis" ausgestellt werden.⁷³⁴ Das waren die Feste Weihnachten, Epiphanie, Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten. Dazu kamen alle Feste Mariens, die Feste der hll. Johannes Baptist, Benedikt, Petrus und Paulus, Allerheiligen und das Kirchweihfest. Noch im gesamten Spätmittelalter öffnete man die Flügel der Pfarrkirchen bei genau festgelegten Christus- und Marienfesten.

Dem Prinzip der Inszenierung, des Zeigens und Verhüllens, gehorchen auch unsere Triptychen durch öffnen und schließen der Flügel. In besonderem Maße weist das Kreuzigungstriptychon WRM 1 Qualitäten auf, die es für eine Aufstellung in einem Altarzusammenhang als geeignet erweisen. Neben seinen Bildern offenbart es in geöffnetem Zustand auch die in Reihen geborgenen Heiltümer. Mit dem Schließen der Flügeltüren wurden sie dem Blick des Betrachters entzogen. Die Darstellungen auf den Innenseiten – Christi Geburt, Anbetung der Könige, Kreuzigung, Himmelfahrt und das Pfingstwunder - beziehen sich zudem auf die wichtigsten Feste des Kirchenjahres, also den Anlässen, bei denen zumindest die Reliquien der Zisterzienser präsentiert werden sollten.⁷³⁵ Die Kombination von Reliquien und der Darstellung der wichtigsten Feste legt einen ebenso festgelegten Zeigerhythmus für das Kölner Triptychon nahe wie für die Flügelretabel der großen Altäre.

Für eine Aufstellung auf einem Altar war das Triptychon zudem geeignet

S. 89.

⁷³⁵Ein Festkalender des Klarenklosters ist nicht überliefert. Angaben zum Zeremoniell der Reliquienpräsentation fehlen ebenfalls.

durch sein zentrales Thema, der Kreuzigung. Es war für diese Formgelegenheit zu Beginn des 14. Jahrhunderts nahezu verbindlich.⁷³⁶ Die Kreuzverehrung nahm allerdings bei den Bettelorden eine herausragende Stellung ein. Die Nachfolge Christi durch Franz von Assisi erhielt ihren sichtbaren Ausdruck im Empfang der Stigmata und führte zu einer vertieften Kreuztheologie in den sich auf ihn beziehenden Orden. Eine Darstellung der Kreuzigung ist wegen der Kreuzfrömmigkeit der Klarissen daher auch in einem anderen als dem Altarzusammenhang möglich. Einen direkten Bezug zur Eucharistie und damit zum Altar stellen aber die Engel dar, die in Kelchen das Blut Christi auffangen.⁷³⁷ Die Wandlung des Messweins in das Blut Christi findet eine Vergegenständlichung im Bild. So wie das Bild der Kreuzigung das historische Geschehen zeigt und damit auf die Repräsentation des Todes Christi in der Eucharistiefeier verweist, veranschaulichen die blutgefüllten Kelche die reale Präsenz Christi im Opfer. Auch die inzensierenden Engel auf dem formal wie ikonographisch ähnlich aufgebauten Hamburger Triptychon agieren analog zu dem Geschehen bei der Wandlung, die dem Gläubigen durch Glockenschlag und Weihrauchschwingen angezeigt wird. Der über die Kreuzigung hinausgehende Verweis auf das Meßopfer macht es wahrscheinlich, daß die Bilder auf einem Altar standen.⁷³⁸ Damit korrespondiert auch die Auswahl der Nebenszenen auf den Flügeln. Inhaltlich wird somit ein Bezug hergestellt zu den Gelegenheiten, bei denen die Bilder sichtbar waren. Den Anweisungen des Liturgikers Durandus und andere mittelalterliche Quellen ist zu entnehmen, daß die Bildwerke auf dem Altar nur zeitlich befristet, bzw. nichtstationär an den Festtagen ausgestellt wurden. Sie konnten vom Altar entfernt oder mit Textilien verhängt werden. Oder sie wurden durch Flügel geschlossen wie die Kreuzigungstriptychen. Deren Außenseiten sind mit der Verkündigung, bzw. dem Schmerzensmann und der "arma Christi" bemalt. Die Darstellungen sind weniger reich angelegt als die der Innenseiten. Es fehlt der Goldgrund, die Farbigkeit ist matter, auf eine plastische Rahmung wurde verzichtet. Durch die Themenwahl und

736Nach Fuchß 1999, S. 122 war die Kreuzigung im 13. und beginnenden 14. Jahrhundert das weitaus dominierende Motiv des Altaraufsatzes.

737Auf den eucharistischen Bezug des Motivs verweist auch Kern 1980, S. 47.

738In der Folgezeit bleiben die das Blut auffangende Engel ein beliebtes Motiv in der Kölner Malerei. Das Wandbild eines Altars in Oberbreisig variiert das Thema. Hier ist unterhalb des Kreuzes ein Kelch gemalt, wodurch auf die Wandlung des Meßweins in das Blut Christi verwiesen wird, vgl. Fuchß 1999, S. 123.

die schlichte Ausführung läßt sich die Ansicht der geschlossenen Triptychen als Alltagsseite verstehen. In der Steigerung des visuellen Eindrucks vom geschlossenen zu dem erst im geöffneten Zustand seine ganze Pracht entfaltenden Flügelbildern werden bereits die Möglichkeiten des Wandelretabels genutzt. Es macht die Triptychen für eine dauerhafte Aufstellung auf einem Altar geeignet. Mit den beiden Heiligen Katharina und Barbara, die der Verkündigung auf WRM 1 beiwohnen und dem hl. Petrus, der neben Franziskus und Klara die Gruppe unter dem Kreuz des Hamburger Triptychons vervollständigt, wird möglicherweise die Bestimmung berücksichtigt, die auf der Synode von Trier 1310 festgesetzt wurde. Sie fordert, daß an irgendeiner Stelle am Altar ein Bild des Titelheiligen sichtbar angebracht werden soll.⁷³⁹ Reliquieneinschlüsse und die Wandelbarkeit durch die Bemalung der Außenseiten waren schon in den etwas älteren Diptychen des Klarenklosters angelegt. Mit ihnen gemeinsam hat das Kreuzigungstriptychon WRM 1 auch die Größe, die weiterhin eine Mobilität des Stücks ermöglicht. Alle Kriterien sind letztlich auf die Schatzkunst zurückzuführen und es ist anzunehmen, daß bei entsprechenden Gelegenheiten mehrere Bilder zur Ausschmückung auf dem Altar versammelt wurden. In dem Triptychon sind die Elemente aber erstmals so vereint, daß sie eine ständige Aufstellung auf dem Altar oder in seiner Nähe erlauben.

Als Aufstellungsort kommt der Altar des Nonnenchors in Betracht, der für viele Frauenkonvente verbürgt ist.⁷⁴⁰ Meist stand er vor der Chorabschränkung im Osten, während an den anderen drei Seiten das Chorgestühl aufgestellt war. Neben dem Altar, auf der Brüstung der Chorschranke und in Schränken konnten Bildwerke und Reliquiare aufbewahrt werden. Die Funktion, die der Altar im Klausurbereich der Nonnen innehatte, ist nicht abschließend geklärt. Festzustehen scheint, daß er nicht der Ort der täglichen Meßfeier gewesen sein kann, da in dem Fall ein Priester jeden Tag den Klausurbereich hätte betreten müssen, was den Klausurbestimmungen widersprochen hätte.⁷⁴¹ Zudem wären dann die oftmals nachweisbaren und in den Ordensstatuten der Klarissen geforderten Einrichtungen wie Beicht- und Kom-

739Vgl. Braun, Bd. II, 1924, S. 282.

740Vgl. Zimmer, Die Funktion und Ausstattung des Altars auf der Nonnenempore, 1990.

741Vgl. Zimmer 1990, S. 29-31.

munionfenster überflüssig gewesen.⁷⁴² Der Altar diente aber als Blickpunkt und Zentrum des Nonnenchors während des Offiziums.⁷⁴³ In einigen Fällen lassen sich Meßfeiern am Nonnenaltar zu hohen Festtagen durch Quellen belegen. Im Zisterzienserinnenkloster Heggbach wurde an Weihnachten die Messe im Nonnenchor gefeiert.⁷⁴⁴ Ein dominikanisches Ordinarium des 14. Jahrhunderts regelt den Zugang des Priesters zum Altar des Nonnenchors.⁷⁴⁵ Im Kloster zu Töb predigte der Priester zu hohen Festtagen im Nonnenchor.⁷⁴⁶ Das Kölner Klarenkloster schloß im Jahre 1425 einen Vertrag mit den betreuenden Minoriten über täglich zwei Messen, über Visitationen und Sakramentenspenden.⁷⁴⁷ Wo die Konventsmessen gelesen werden sollten, geht jedoch nicht daraus hervor. Ebenso wenig weiß man über die Wandlung der Gebräuche im Laufe der Zeit. Wie häufig tatsächlich Messen am Altar des Nonnenchors gefeiert wurden, war sicher von Kloster zu Kloster verschieden. Nach den Regeln wurde die Messe aber im Presbyterium gehalten, das durch Chorschranken vom Nonnenchor getrennt war. Durch die Gitter des Lettners konnten die Nonnen am Geschehen teilhaben. Die Anteilnahme beschränkte sich nicht auf eine passive Rolle. Aus dem Zisterzienserinnenkloster Heilig Kreuz in Rostock ist eine kleine skulptierte Auferstehungsgruppe vom Anfang des 15. Jahrhunderts erhalten.⁷⁴⁸ Die Skulptur verbindet Heiliges Grab und Auferstehung Christi, denn der

742 Siehe zum Beichtfenster Hs. Cgm 5235, Urbanregel, Z. 178-182 und zum Kommunionfenster in der Chorschranke Hs. Cgm 5235, Urbanregel, Z. 462-466.

743 Zimmer 1990, S. 34.

744 "Altare situm in superiori Choro: In honorem B. Virginis Mariae, S. Michaelis Archangeli, omnium S.S. Angelorum, omnium S.S. Apostolorum et Auxiliatorum etc. NB. In hoc quoque Altari a praesato tempore missa non legitur; alias semel saltem per annum - videlicet Sacra Nascentis Salvatoris nocte - legi solita, ne non singulis mensibus semel." Vgl. Beck, Otto, Die Reichsabtei Heggbach. Kloster, Konvent, Ordensleben. Ein Beitrag zur Geschichte der Zisterzienserinnen, Sigmaringen 1980, S. 202, Anm. 219; zit. n. Zimmer 1990, S. 34, Anm. 73.

745 Das Ordinarium in München, Staatsbibliothek, Cgm.168 war möglicherweise für das Konvent von Oostenbach bei Zürich bestimmt, darin heißt es z.B. zu Karfreitag (fol.60r) : "Dar nach gange des priesters geselle mit dien die di kerzen tragent. vnd bringe die bûchse da 'vnsers herren lichname inne behalten ist. vnd trag si wirdeklich vf den altar. So man das tut so streken sich die swestrin an ir venie vnd ligen also 'vz das man die vesper an vahet." Zu Ostersonntag heißt es (fol. 63r): "An der vffart tag do dy terciende hat so kom der priester in den kor mit einem sidinem kappen." zit. n. Hamburger 1998, S. 89, Anm. 258.

746 Elsbeth Stägel berichtet über die Nonne Mezzi Sidwibrin, sie habe zuweilen die Herren, die so schön predigten gar zärtlich liebkost, vgl. Weinhandl 1921, S. 156f.

747 Einen Hinweis auf den Vertrag, sowie auf einen neuen Vertrag von 1587 gibt D.J., Das Kloster St. Klara, 1896.

748 "Auferstehung Christi", Werkstatt des Henning Leptzow in Wismar (?), Staatliches Museum Schwerin, Inv. Nr. Pl. 30.

Auferstandene läßt sich entfernen und durch eine Hostie ersetzen. Die Nonnen konnten mit der kleinen Skulptur das nachvollziehen, was möglicherweise mit einer lebensgroßen Grabfigur in der Osterliturgie im Chor geschah.⁷⁴⁹ Es ist vorstellbar, daß mit dem kleinen Retabel die räumliche Distanz zum Geschehen im Chor ebenfalls überbrückt werden sollte und es entsprechend dem Hochaltar geöffnet und geschlossen wurde. Hamburger betont eine weitere Bedeutung des Altars der Nonnenempore, nämlich die als "Fronaltar", auf dem das Sakrament ausgestellt wurde.⁷⁵⁰ Der spätere Altar des Nonnenchors im Klarenkloster erfüllte mit dem Klarenretabel diese Funktion. Seine ausgefeilte Konstruktion, die eine vom Priester unabhängige Präsentation der Hostie in der Klausur sicherstellte, zeugt von der Bedeutung die der Schau des Sakraments im Klarenkloster beigemessen wurde. Ob schon vor der Entstehung des großen Retabels die Hostie in einer Monstranz und möglicherweise in der Kombination mit Tafelbildern auf dem Nonnenchor ausgestellt wurde, läßt sich nicht nachweisen. Das Kreuzigungstriptychon nimmt aber mit seiner auf die Eucharistie ausgerichteten Darstellung darauf Bezug.

Einer Aufstellung des Triptychons auf dem Altar widerspricht nicht die auf Nahsichtigkeit ausgerichtete Konzeption des Werks. Wie gesehen war es den Nonnen möglich, außerhalb der gemeinsamen Chorstunden einzeln vor dem Altar zu beten. Noch der Klarenaltar vereint in der Feiertagsöffnung eine Folge von recht kleinteiligen Bildern, die zudem teilweise mit Tituli ausgestattet sind, also einen nahen Betrachterstandpunkt verlangen.⁷⁵¹ Zimmer vertritt daher die These, daß zur Ausbildung der Bildwerke über dem Altar der Nonnenempore weder die Horenoffizien noch die Konventsmesse ausschlaggebend waren, sondern eben die privaten

749Vgl. Hegner, *Kleinbildwerke des Mittelalters*, 1994, S. 43f. und Katalog S. 82ff.

750Hamburger 1998, S. 90ff. Hamburger bezieht sich hauptsächlich auf Quellen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, besonders: Johannes Meier, *Buch der Ersetzung*, Nürnberg, nach 1455 und drs., *Buch der Reformacio Predigerordens*. *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens in Deutschland*, 2-3, ed. B.M. Reichert, Leipzig 1908-9. Meier (1422-1485), schweizer Predigermönch und Beichtiger, tat sich als Reformator der Dominikanerinnenklöster in u.a. Adelhausen, Freiburg, Chur und Frankfurt a.M. hervor. Ab 1482 war er Beichtvater in Adelhausen bei Freiburg. Der Chronist brachte auch das *Schwesternbuch zu Töß* und Texte von Seuse heraus, vgl. Vetter 1906, S. XIII.

751In den vier Szenen des Leben-Jesu-Zyklus Verkündigung, Hirtenverkündigung, Anbetung der Könige und Flucht nach Ägypten sind Bildbeischriften angebracht. Alle Bilder befinden sich in unterer Arkadenreihe.

Gebete der Nonnen.⁷⁵² Mehr noch als in den monumentalen Retabeln findet sich in den kleineren Tafeln ein Reflex der Gebetsandacht. Doch ihre Aufgabe allein auf die intime Versenkung zu beschränken, hieße ihre Komplexität und die Vielfalt ihrer Einsatzmöglichkeiten zu verkennen.

5.3.4 Zusammenfassung

Die ungebrochene Reliquienverehrung hat dazu geführt, daß auch Tafelbilder mit dem Einschluß von Heiltümern bereichert wurden. Das Verhältnis von Reliquie und Bild ist dabei verschiedenen Bezugfeldern unterworfen. Reliquien können einen Platz im Rahmen einnehmen. Zusammen mit den Edelsteine suggerierenden Verzierungen entsteht ein Abbild des himmlischen Jerusalems, in das die Darstellungen aus der Heilsgeschichte eingebettet sind. Die hölzernen, bemalten Tafeln können aber auch die Funktion eines Reliquiars erhalten. Das in München verwahrte Reliquienaltärchen zeugt von der formalen Orientierung an metallenen Tafelreliquiaren, die letztlich auf byzantinische Staurotheken zurückgehen. Schon früh wurden Reliquientafeln in dem wenig wertvollen Material Holz angefertigt, sei es aus materiellen, oder aus materialkritischen Gründen. Neben der Tafelform lassen sich auch die Flügel von den Staurotheken ableiten. Wie bei diesen dienen sie nicht allein der Verschießbarkeit, sondern ebenso einer ikonologischen Erweiterung. Der Inhalt der Flügelszenen war bei den Staurotheken naturgemäß auf die Kreuzreliquie ausgerichtet. Mit der Auswahl der in den Schaufächern ausgestellten Reliquien, die nun eine Heiligenversammlung darstellten, änderte sich nicht nur die Ikonographie der Szenen, sondern auch deren Ausrichtung. Weder illustrieren noch kommentieren die Bilder die Reliquien. Sie sind vielmehr auf den Betrachter bezogen, den sie auf die heilbringende Schau der Reliquien einstimmen.

Die Einbindung von Reliquien läßt das Kreuzigungstriptychon WRM 1 zusammen mit seiner Bildauswahl und der Verschießbarkeit durch die Flügel für eine Verwendung als Altarretabel als geeignet erscheinen. Es beinhaltet alle Elemente, die die großen Flügelretabel der Zeit ausmachen. Als Aufstellungsort käme der Altar der Nonnenempore in Betracht. Die Analogien mit den großen

⁷⁵²Zimmer 1990, S. 26-32.

Retabeln zeugen weniger von einer Abhängigkeit der kleinen von der großen Umsetzung, oder umgekehrt, als von der Möglichkeit eine einmal gefundene Formulierung in unterschiedlichem Maßstab einzusetzen. Auch die Präsentationsform von Reliquien in Rastersystemen war nicht auf das kleine Format beschränkt. Die Wandreliquienregale des Kölner Doms unterstreichen, daß die Präsentationsform monumentalisiert werden konnte.

6 Ein Ausblick: Das Flügelretabel

Überlegungen zur Entstehung der Gattung Flügelretabel werden meist eingegrenzt auf Retabel mit eingestellter Skulptur, für die die Retabel in Doberan und Cismar als die ältesten Beispiele stehen. Im Kölner Raum sind mit den Altären in Marienstatt, Oberwesel und dem Klarenretabel Werke dieser Art aus der Mitte des Jahrhunderts erhalten. Allen Retabeln gemeinsam ist ihre Größe, mit der sie zur Aufstellung an prominenter Stelle im Kirchenraum geeignet sind. Dazu eint sie die Kombination von Skulptur in Verbindung mit Reliquien im mittigen Schrein und Malerei auf den beweglichen Flügeln. Gründe für das Aufkommen der Gattung werden zum einen in der Tresorfunktion der Flügel gesehen, zum anderen in ihrer Wandelbarkeit. An der Reliquienverwahrung und -präsentation lassen sich wesentliche Positionen zur Entstehung der Gattung festmachen. Für Wentzel und dann Keller war die Aufbewahrung von Reliquien im Altarschrein ausschlaggebend für die Konstituierung der neuen Form. Sie leiteten die Retabelform von den hölzernen Reliquien- und Sakristeischränken her, die gleichsam auf den Altar erhoben wurden.⁷⁵³ Dem Flügelaltar schrieben sie eine Tresorfunktion zu, wobei die verschließbaren Flügel

⁷⁵³Den von Wentzel 1937 in Bezug auf die Altäre in Cismar und Doberan vorgebrachten Ansatz baute Keller 1965 aus. Da die meisten frühen Schnitzretabel Reliquienretabel waren, bestand eine Verbindung zu den Sakristeischränken des 13. Jh., die ebenfalls Reliquien bargen und von bemalten oder skulptierten Türen verschlossen wurden, wie der in Doberan noch erhaltene Kelchschrank. Zu Festtagen seien sie auf der Altarmensa präsentiert worden und wären schließlich zu Beginn des 14. Jh. fest dort installiert und zum Flügelretabel modifiziert worden. Neuere Untersuchungen, vorgetragen auf der Tagung "Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins" der TU Berlin, 28./29.6.1996, Kunstchronik, 5, 1998, S. 222-228 ergaben jedoch, daß die Reliquienschränke und -kästen die Hauptausstattung der Altäre ergänzten, niemals aber ersetzten. Für das Schlüsselwerk der Kellerschen These, den Doberaner Kelchschrank wurde außerdem festgestellt, daß es sich nicht um ein freistehendes Möbel handelte, sondern wahrscheinlich in das Mauerwerk eingelassen war. Kellers These kann somit als wiederlegt gelten.

die eingestellten Reliquien schützten. Durch die Untersuchung von Ehresmann, der die Wandelbarkeit der Schauseiten im Rahmen der Liturgie betonte, wurde die Rolle der Reliquie für die Formentwicklung relativiert. Aus der Frühzeit der Flügelretabel Anfang des 14. Jahrhundert existieren sowohl welche mit Reliquien, als auch solche ohne wie das Retabel in Hofgeismar. Die Freiheit in der Gestaltung von Altären - nur die Erkennbarkeit des Patrons war durch Synodalbeschluss festgelegt⁷⁵⁴ - ließ die unterschiedlichen Möglichkeiten zu. Reliquien in den Retabeln waren optional. Eine Entscheidung dafür ließe sich entsprechend nur im Einzelfall erklären.⁷⁵⁵ Ehresmann unterscheidet z.B. zwischen den Altären der Zisterzienser, die ihren Reliquienschatz präsentieren und solchen Altären wie in Oberwesel, wo die Heiltümer unsichtbar eingeschlossen sind. Wie in Skulpturen, der Architektur oder den Altären selbst, dienen die Reliquien hier der Heiligung des Gegenstands. Decker sah in dem Flügelretabel ein "komplexes Abbild der Ecclesia zur Ehre der Altäre".⁷⁵⁶ Die Flügel ermöglichten eine kontrollierte Präsentation des Schreininhalts durch die Kirche. Zur Legitimierung des Retabels bedurfte es aber nach Decker nicht der Reliquie. Als Kultgerät auf dem Altar sei das Retabel ohnehin schon legitimiert. Das Retabel mit seiner Skulptur ersetze gar die Reliquienausstellung auf dem Altar, allerdings: "Sein Ziel ist Repräsentation der Institution Kirche mit ihrer himmlischen Legitimation."⁷⁵⁷ Es wäre damit konkreter als die von Reliquien vertretene übernatürliche Kraft.

Wolf ordnete den Bestand der erhaltenen, bzw. fragmentarisch überkommenen Schnitzretabel, wobei sich nicht nur eine geographische Konzentration in den Rheinlanden, Westfalen und Norddeutschland ergab, sondern auch eine Bevorzugung des Retabeltyps in Stifts- oder Klosterkirchen, wohin zwei Drittel der von ihm untersuchten Stücke zu lokalisieren sind.⁷⁵⁸ Die Retabel waren damit weitgehend

754Ehresmann 1982, S. 368.

755Ehresmann 1982, S. 368.

756Decker 1985, S. 66.

757Decker 1985, S. 64.

758Von den 19 von Wolf untersuchten Retabeln mit gesicherter Provenienz befanden sich drei in Zisterzienserkirchen (zwei in Doberan, einer in Marienstatt), zwei in Prämonstratenser-(innen)kirchen (Altenberg, Varlar), zwei in Benediktinerkirchen (Cismar, Lüneburg), eines in einer Stiftskirche (Oberwesel), eines in einer Deutschordenskirche (Nürnberg, St. Jakob, das in seinem mittelalterlichen Bestand aber kaum gesichert ist) und schließlich eines in der Kölner Klarissenkirche. Zwei Retabel befanden sich in Kathedralen, die allerdings mit Prämonstratenserstiften belegt waren (Havelberg, Brandenburg) Das Petriretabel in Hamburg befand sich in einer Pfarrkirche, die zeitweise mit dem Hamburger Domkapitel belegt war, Wolf 1992, S. 103.

der volkstümlichen Rezeption eines breiten Publikums entzogen. Sie waren vielmehr auf "klerikale Eigenrezeption abgestimmt."⁷⁵⁹ Auch unter Berücksichtigung der Erhaltungszufälle schließt Wolf: "Das Schnitzretabel war anfänglich also keineswegs ein populäres Andachtsinstrument, es war, wie auch die Bildprogramme ausdrücken, die durch Reliquien ergänzt werden konnten, aber nicht mußten, Mittel ekklesiastischer, nicht zuletzt monastischer Selbstreflexion."⁷⁶⁰

Bei den angeführten Untersuchungen zur Entstehung des Flügelretabels werden die kleinformatigen Kölner Klapptafeln nicht in die Überlegungen mit einbezogen. Dabei bestehen unverkennbare Bezüge zwischen beiden Gattungen, die die von Beginn an angelegte Wandelbarkeit, den Einschluß von Reliquien und sogar die Einbeziehung von Skulptur wie in dem "Kleinen Dom" betreffen. Für die Funktion der Kölner Kreuzigungstriptychen ist eine Benutzung im Zusammenhang mit einem Altar nicht auszuschließen. Umgekehrt sind auch die monumentalen Retabel mit ihren oft kleinteiligen Malereien durchaus auch auf Nahsichtigkeit und damit auf eine individuelle Betrachtung hin angelegt. Beide Formen treten zudem ungefähr gleichzeitig auf. Eine Einbeziehung der kleineren Kölner Tafeln in die Überlegungen zur Entstehung der Flügelretabel scheint mir daher hilfreich. Sie relativierte aufs neue die "Tresorfunktion" der Retabel, da auch die mobilen Tafeln mit Reliquien ausgestattet sein konnten, obwohl sie keinen sicheren Schutz boten. Sie bestätigten zudem den Ursprung beider Gattungen in den Klöstern. Neben den unterschiedlichen Quellen beider, die im Zusammenhang mit der Reliquienverwahrung stehen – Staurotheken im kleinen, Sakristeischränke im großen Format - existierten möglicherweise gemeinsame Vorläufer. Die beidseitig mit Aposteln bemalten Tafeln aus Worms aus der Mitte des 13. Jahrhunderts dienten vielleicht als Flügel eines Triptychons.⁷⁶¹ Mit einer Höhe von 114 cm nehmen sie im Format eine Zwischenstellung ein. Auch der gleichzeitige, 95 cm hohe oberrheinische basilikale Schrein in London gehört in diesen Bereich. Die Außenseiten seiner Flügel sind mit stehenden Heiligen in zwei, übereinander angeordneten Registern bemalt. Der

759Wolf 1992, S. 106.

760Wolf 1992, S. 108.

761Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Pieper, Paul, Altarflügel aus Worms, Kat. d. Ausst. Stauer, Nr. 431, S. 303f. Keller 1984 (1965), S. 62f. und Anm. 5 hielt auch eine Verwendung als Türen eines Sakristeischranks für möglich.

Schrein, sowie die Flügelinnenseiten beherbergen wohl nachträglich eingestellte Elfenbeingruppen.⁷⁶² Bei beiden Werken ist das Zentrum verloren, ihre Herkunft und Verwendung nicht abschließend geklärt. Mit ihren beidseitig bemalten Flügeltüren nehmen sie aber ein entscheidendes Kriterium sowohl der monumentalen Flügelretabel, wie der kleineren Triptychen vorweg und deuten auf eine in Teilen gemeinsame Genese.

Auch in der Rezeption deutet sich eine Verbindung zwischen den monumentalen Retabeln und den kleineren Werken an. Die Wandmalereien in der Seitenkapelle von St. Andreas in Köln scheinen bereits auf die Tafelmalerei zu reagieren. Die Wandnische über dem Altar ist in vier Register gegliedert. Im oberen Feld ist die Marienkrönung dargestellt. Darunter wird die "Verkündigung", "Heimsuchung", "Geburt Christi" und die "Anbetung der Könige" erzählt. Das untere Register ist durch eine eigene Rahmung von den übrigen abgetrennt. In dem Bildfeld wird über die ganze Breite die Kreuzigung in Begleitung von Heiligen und Stiftern dargestellt. Als obere Begrenzung ist eine friesartige Zwercharkade eingefügt mit den Köpfen von nimbierten Heiligen. Vielleicht wird mit dem ausgeschiedenen rechteckigen Format und den das Geschehen begleitenden Heiligen in dem Fries auf ein Werk wie dem Kreuzigungstriptychon im WRM 1 reagiert, bei dem die Heiligen in ihren Reliquien präsent waren. Die Umsetzung ins Monumentale fiel offenbar nicht schwer. Davon zeugt die Wandmalerei in der nächsten Kapelle von St. Andreas, eine dreifigurige Kreuzigung mit Stiftern. Auffallend hier ist das Bildfeld, das durch einen basilikalen Umriß ausgeschieden ist, einer Form, die über die Schreine auf hölzerne Bildträger und von hier auf die Wandmalerei wirkte. Die Grenzen zwischen mobilen Tafelbildern, großformatigen Retabeln und Wandmalereien verwischen und es wird deutlich, in welchem ausgedehnten Beziehungsgeflecht die Kölner Tafelmalerei in ihren Anfängen entstand.

74a

⁷⁶²London, British Museum, Department of Medieval and Later Antiquities, Fuchß, Verena, Zu einem Triptychon des 13. Jahrhunderts im Britischen Museum, in: Aschaffenburg Tafelbilde, 1997.

7 Resümee

Die Anfänge der Kölner Tafelmalerei liegen noch im 13. Jahrhundert. Die stilistische Nähe der Marien Tafeln WRM 4,5 und der Werke um das Berliner Diptychon zu den sogenannten Miniaturen des Meisters Honoré und der noch vor der Jahrhundertwende entstandenen Skulptur legt eine frühere, als die bisher angenommene Entstehungszeit nahe. Innerhalb der Kölner Malerei läßt sich eine Entwicklung verfolgen, die von den volumenhaltigen, aber an die Fläche gebundenen Figuren der Frühzeit zu ausgedünnten Figurenbildungen führt, mit denen ein erster, zaghafter Bildraum erobert wird. Einen wesentlichen Entwicklungsschritt markieren die Chorschrankenmalereien im Dom zu Köln, an deren Ausgestaltung auch Kölner Meister beteiligt gewesen sein werden, was in den Analogien im Figurenaufbau zu dem der ersten Tafelmalereien faßbar wird. Zugewanderte brachten neue Anregungen mit, die auf die Tafelmalerei wirkten und in dem Bocholter Diptychon und den Malereien des Münchener Reliquienaltärs direkt verarbeitet wurden. Eine Entstehung der Tafeln in der Nachfolge der Schranken bedeutet nach heutigem Wissensstand eine Datierung um 1340. Die ältere Auffassung einer früheren Datierung kann auch im Vergleich mit Werken der Buch- und Glasmalerei nicht aufrecht erhalten werden, er bestätigt allerdings die Motiv-Tradition über einen längeren Zeitraum.

Die Klapp Tafeln stellen ein komplexes Gebilde dar, das neben bildlichen Darstellungen aus der Heilsgeschichte Reliquien und edelsteinartige Verzierungen beinhalten kann. Die Quelle der Bildform muß man in den Klöstern vermuten. Eine besondere Rolle nimmt das Kölner Klarissenkloster ein, aus dem ein Großteil der Werke stammt. Das franziskanische Armutsideal förderte die Bevorzugung von schlichten, bemalten Holz Tafeln gegenüber der Skulptur und der Schatzkunst. Eine Entwicklung, die sich auch in Italien verfolgen läßt. In Köln orientierten sich die Tafeln in der Gestaltung an traditionellen Werken der Goldschmiedekunst. Mit der Umsetzung in das einfache Material ergaben sich neue Möglichkeiten auf den Rezipienten zu reagieren. Die Ausrichtung der Bildprogramme, die vornehmlich der Maria gewidmet sind, boten den Nonnen ein Identifikationsangebot und waren zur Vermittlung franziskanischer Glaubenslehre geeignet. Damit entziehen sie sich der Vorstellung, allein auf eine affektive Rezeption zu zielen, die in der mystischen Versenkung gipfelt.

LITERATUR

- ALDENHOVEN 1902: Aldenhoven, Carl, Geschichte der Kölner Malerschule, Leipzig 1902.
- ALEXANDER 1992: Alexander, J., Mediaval illuminators and their Methodes of Work, New Haven/London 1992.
- APFELSTAEDT 1936: Apfelstadt, H. J., Die Skulpturen der Überwasserkirche zu Münster in Westfalen, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 8/9. Jg. (1936), S. 391-470.
- APPHUN 1978: Appuhn, Horst, Das private Andachtsbild. Ein Vorschlag zur kunstgeschichtlichen und volkskundlichen Terminologie, in: Museum und Kulturgeschichte. Festschrift für Wilhelm Hansen, Münster 1978.
- APPHUN 1989: Appuhn, Horst, Bilder aus Kloster Isenhagen, Königstein im Taunus 1989, S. 46.
- ARENS 1965/66: Arenz, Fritz, Bemerkungen zu dem neugefundenen Steinretabel des Mainzer Domes, in: Mainzer Zeitschrift, 1965/66, H. 60/61, S. 105-106.
- ARNOLD 1978: Arnold, Clemens, u.a, Der Franziskusorden. Die Franziskaner, die Klarissen und die regulierten Franziskanerterziarinnen in der Schweiz, in: Helvetia Sacra. Abteilung V, 1. Jg., 1978.
- ASSMANN 1956: Assmann, Erwin (Hg.), Gunther von Pairis, Die Geschichte der Eroberung von Konstantinopel. Übersetzt und erläutert von Erwin Assmann. (Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit, Karl Langosch, Hg., Bd. 101), Köln/Graz 1956.
- AUBERT 1958: Aubert, Marcel, Le vitrail francais, Paris 1958.
- AUBERT 1963: Aubert, Marcel, Hochgotik, 1963.
- AVRIL 1996: Avril, Françoise, Les livres de Charles V au chateau de Vincennes, aux origines de l'état modern, in: Actes du coll. 8.-10. Junie 1994, Paris 1996, S. 329-341.
- AVRIL 1978: Avril, Françoise, Buchmalerei am Hofe Frankreichs. 1310-1380, München 1978.
- BATTS 1963: Batts, Michael (Hg.), Bruder Hansens Marienlieder. Altdeutsche Textbibliothek, Tübingen 1963, Bd. 58.
- BAUMHERR 1981: Baumherr, Hermann, Das Heilig-Kreuz-Münster zu Schwäbisch Gmünd, Stuttgart 1981.
- BEAUCAMPS-MARKOWSKY 1977: Beaucamps-Markowsky, Barbara, Zu den Gewandmustern der Chorpfeilerfiguren im Kölner Dom, in: KDB, 1977, H. 42, S. 75-92.
- BECKSMANN 1992: Becksmann, Rüdiger, Die Bettelorden an Rhein, Main und Neckar und der höfische Stil der Pariser Kunst um 1300. (DGM II), Berlin 1992.
- BECKSMANN 1995: Becksmann, Rüdiger, Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Voraussetzungen, Entwicklungen, Zusammenhänge. (DGM I), Berlin 1995.
- BEER 1981: Beer, Ellen J., Pariser Buchmalerei in der Zeit Ludwigs des Heiligen und im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, in: ZfK, 1981, H. 44, S. 81-82.
- BEER, MARGINALIEN, 1983: Beer, Ellen J., Marginalien zum Thema Goldgrund, in: ZfK, 1983, H. 46, S. 271-286.
- BEER 1983: Beer, Ellen J., Überlegungen zum Honoré-Stil, in: Europäische Kunst um 1300 (1983), S. 23-45.
- BEISSEL 1909: Beissel, Stephan S.J., Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland

- während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg i.Br. 1909.
- BEISSEL 1976: Beissel, Stephan S.J., Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter. Nachdruck mit einem Vorwort von Horst Apphun, Darmstadt 1976.
- BELLOT 1995: Bellot, Christoph, Klarissenkloster St. Klara, in: *Colonia Romanica*, X. Jg., 1995, S. 206-240.
- BELTING 1981: Belting, Hans, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
- BELTING, ORNAMENTA: Belting, Hans, Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen, in: *Kat. d. Ausst. Ornamenta Ecclesiae*, 1985, Bd. 3, S. 173-183.
- BELTING 1987: Belting, Hans, Vom Altarbild zur autonomen Tafelmalerei, in: W. Busch/P. Schnoock, *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim/Berlin 1987, S. 128-152.
- BELTING 1990: Belting, Hans, *Bild und Kult. Die Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- BENECKE/MÜLLER: Benecke, Georg/Müller, Wilhlem, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*. Leipzig 1854.
- BENECKE 1993: Benecke, Sabine, *Randgestalten und Religiosität. Die Handschriften aus dem Kölner Kloster St. Klara*, Diss. Hamburg 1993, Amersbeck bei Hamburg 1995.
- BENTCHEV 1983, Bentchev, Ivan, Zur Maltechnik der Chorschrankenmalereien, in: *Jb. rh. Dpfl.*, 1983, S. 275-278.
- BERGMANN, HOLZSKULPTUR, 1989: Bergmann, Ulrike (Hg.), *Die Holzskulptur des Mittelalters. 1000-1400*, (Katalog des Schnütgen-Museums), Köln 1989.
- BERICHT 1987: Berichte über die Tätigkeit der Restaurierungswerkstatt, I. Katalog der restaurierten Werke 1970-1980, in: *Jb. rh. Dpfl.*, 1987, S. 198ff.
- BERNARDS 1982: Bernards, Matthäus, *Speculum Virginum. Geistigkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter*, Köln/Wien 1982.
- BEUCKERS 1998: Beuckers, Klaus Gereon, Köln. *Die Kirchen in gotischer Zeit*. (Stadtspuren, Bd. 24), Köln 1998.
- BIEDERMANN 1982: Biedermann, Gottfried (Hg.), *Katalog der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum*. Graz 1982.
- BINDER-HAGELSTANGE 1937: Binder-Hagelstange, Ursula, *Der mehrfigurige Kalvarienberg in der rheinischen Malerei von 1300-1430. Die Entwicklung des Kalvarienbergs vom Andachtsbild zum Kreuzigungsthema*. Diss. Berlin 1937.
- BINSKI 1997: Binski, Paul, A survey of English thirteenth-century figurative painting on panel, in: Emmerling, Erwin/Ringer, Cornelia, (Hgg.), *Das Aschaffener Tafelbild*. München 1997, S. 325-334.
- BINSKI 1989: Binski, Paul, The thirteenth-century English altarpieces, in: *Norwegian Mediaval Altar Frontals and Related Material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989*. Rom 1995, S. 47-58.
- BINSKI/FREESTONE 1989: Binski, Paul/Freestone, Ian, The technique of the Westminster retable: a preliminary report with an analysis of the glass components, in: *Norwegian Mediaval Altar Frontals and Related Material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989*. Rom 1995, S. 59-72.
- BINSKI 1995: Binski, Paul, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the*

- Representation of Power 1200-1400, New-Haven/London 1995.
- BIRLINGER 1887: Birlinger, Anton, Leben heiliger allemannischer Frauen des Mittelalters. Bd. V. Die Nonnen von St. Katarinental bei Dieszenhofen, in: Alemannia. Zeitschrift für Sprache, Literatur und Volkskunde des Elsaszes, Oberrheins und Schwabens, 15. Jg., 1887, S. 150-184.
- BLANK 1964/65: Blank, Walter, Dominikanische Mystik und die Entstehung des Andachtsbildes um 1300, in: Alemannisches Jahrbuch, 1964/65, S. 57-86.
- BLUM 1948: Blum, R., Maitre Honore und das Brevier Philipps des Schönen, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 1948, H. LXII, S. 225-230.
- BODE 1909: Bode, Wilhelm, Die "modernen" altkölnischen Gemälde, in: Der Cicerone, 1909, S. 437-440.
- BORENIUS/TRISTRAM 1927: Borenius, Tancred/Tristram, E.W., Englische Malerei des Mittelalters. Florenz/München 1927.
- BRANDL 1993: Brandl, R., Reliquienaltärchen, Köln um 1339, Bocholt, St. Georg, in: Kat. d. Ausst., Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 13.6.-31.19.1993 Münster. 1993, S. 477-478.
- BRANNER 1977: Branner, Robert, Manuscript Painting in Paris During the Riegn of Saint Louis. London/Berkeley 1977.
- BRAUN RAPSODIE: Braun, D. Georgii, Rapsodie Colonienses. Tomus XLIV (Stadtarchiv Köln, Bd. 44 der Alfterschen Sammlung), Köln 1946.
- BRAUN 1940: Braun, Joesph S.J., Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung. Freiburg i. Br. 1940.
- BRAUN 1924: Braun, Joesph S.J., Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. 2 Bde, München 1924.
- BRINKMANN 1984: Brinkmann, Ulrike, Das jüngere Bibelfenster. (Meisterwerke des Kölner Doms), Köln 1984.
- BRINKMANN/LAUER 1998: Brinkmann, Ulrike/Lauer, Rold, Die mittelalterlichen Glasfenster des Kölner Domchores, in: Kat. d. Ausst., Himmelslicht, Köln 1998, S. 23-34.
- BRÖKER 1965: Bröker, Elisabeth, Diptychon und Altargemälde, in: Unser Bocholt. Zeitschrift für Kultur- und Heimatpflege, 16. Jg., 1965, S.63-71.
- BROICHER 1995: Broicher, Jean-Bruno, Hl. Kreuz, in: Colonia Romanica, X. Jg., 1995, S. 256-268.
- BUDDE 1986: Budde, Rainer, Köln und seine Maler. 1300-1500, Köln 1986.
- BÜTTNER 1983: Büttner, Frank O., Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung, Berlin 1983.
- BÜTTNER 1981: Büttner, Frank O., Imitatio pietatis. Zur Darstellung von Devotion und Andacht des späten Mittelalters, Berlin/New York 1981.
- CLASEN 1953: Clasen, Sophronius, Franziskanische Christusbrautschaft. Die Stellung des hl. Bonaventura zum Orden der hl. Klara, in: Franziskanische Studien, 35. Jg., 1953, S. 296-317.
- CLEMEN 1924: Clemen, Paul, Von der Wandmalerei auf den Chorschranken des Kölner Domes, in: WR-Jb, 1. Jg., 1924, S. 29-57.
- CLEMEN 1930: Clemen, Paul, Die gotische Monumentalmalerei der Rheinlande. Text- und Tafelband, (Publikation der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, Bd. 41), Düsseldorf 1930.
- CLEMEN, KÖLNER DOM, 1937: Clemen, Paul, Der Dom zu Köln. (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Bd. 6.3, Köln Bd.1.3), Düsseldorf 1937.

- CLEMEN 1937: Clemen, Paul (Hg.), Die ehemaligen Kirchen, Klöster, Hospitäler und Schulbauten der Stadt Köln. (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Bd. 6), Düsseldorf 1937.
- CLEMEN/FIRMENICH-RICHARTZ 1905: Clemen, Paul/Firmenich-Richartz, Eduard (Hgg.), Meisterwerke westdeutscher Malerei und andere hervorragender Gemälde alter Meister aus Privatbesitz auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1904. München 1905.
- D.J., Das Kloster St. Klara, in: Kölnische Landeszeitung (26. u. 27.11.1896), H. Nr. 27, o.S.
- DECKER 1985: Decker, Bernhard, Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers. Bamberg 1985.
- DEETERS 1994: Deeters, Joachim, Die Bestände des Stadtarchivs Köln bis 1814. Eine Übersicht, in: Mitteilungen aus dem Stadtarchiv Köln, Köln 1994, Bd. 76.
- DELISLE 1907: Delisle, Leopold, Recherches sur la librairie de Charles V. Paris 1907.
- DELISLE 1902: Delisle, Leopold, Notice des douze livres royaux du XIII et du XIV siècle. Paris 1902.
- DELIUS 1963: Delius, Walter, Geschichte der Marienverehrung. München/Basel 1963.
- DESCHAMP/THIBOUT 1963: Deschamp, P./Thibout, M., La peinture murale en France au début de l'époque gothique. Paris 1963.
- DEUHLER 1984: Deuchler, Florenz, Duccio. Mailand 1984.
- DEUSCH 1940: Deusch, Werner, Deutsche Malerei des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Die Frühzeit der Tafelmalerei, Berlin 1940.
- DIDIER/KROHM 1977: Didier, Robert/Krohm, Hartmut, Kat. d. Ausst., Les sculptures medievales allemandes dans les collections Belges. 6. Okt.-30. Nov. 1977, Brüssel 1977.
- DIDIER/RECHT 1980: Didier, Robert, Recht, Roland, Paris, Praque, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIVe siècle. A propos de l'exposition des Parler a Cologne, in: Bulletin monumental, 1980, H. 138, S. 373-424.
- DIETRICH 1984: Dietrich, Toni, Stift-Kloster-Pfarrei. Zur Bedeutung der kirchlichen Gemeinschaften im Heiligen Köln, in: Hiltrud Kier/Ulrich Krings, (Hgg.), Köln: Die romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg. (Stadtspuren 1), Köln 1984, S. 17-78.
- DIJK 1999: Dijk, Ann van, The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery, in: Art Bulletin, 81. Jg., 1999, S. 420-436.
- DINZELBACHER/BAUER 1990: Dinzeltbacher, Peter/Bauer, Dietrich (Hgg.), Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart, Ostfildern 1990.
- DÜNNINGER 1986: Dünninger, H., Zur Frage der Hostiensepulchren und Reliquienrekondierungen in Bildwerken. Ein Korreferat, in: Jahrbuch für Volkskunde NF, 1986, S. 72ff.
- DUPONT/GNUDI 1979: Dupont, Jacques/Gnudi, Cesare, La Peinture gothique. Les Grands Siècle de la Peinture, Genf 1979 (1954).
- EHLICH 1971: Ehlich, Werner, Zur Geschichte der Triptychen, in: Das Altertum, 17. Jg., 1971, H. 2, S. 102-110.
- EHRESMANN 1968: Ehresmann, Donald, Gothic Europe. Council of Europe Exhibition in Paris, in: Art Journal XXVIII/1, 1968, S. 42ff.
- EHRESMANN 1982: Ehresmann, Donald, Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece, in: Art Bulletin, 1982, H. 64, S. 359-369.
- EMMERLING/RINGER 1997: Emmerling, Erwin/Ringer, Cornelia (Hgg.), Das Aschaffener Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts.

- Kolloquium zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, veranstaltet vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und dem Zentral Institut für Kunstgeschichte, Mai 1996, München 1997.
- ENNEN 1863-1880: Ennen, Leonhard, Geschichte der Stadt Köln meist aus den Quellen des Kölner Stadtarchivs. 5 Bde, Köln/Neuss 1863-1880.
- ENNEN/ECKERTZ 1860-1879: Ennen, Leonhard/Eckertz, Gottfried (Hgg.), Quellen zur Geschichte der Stadt Köln. 6 Bde, Köln 1860-1879.
- ESCHERICH 1907: Escherich, Mela, Die Schule von Köln. Straßburg 1907.
- ESCHWEILER 1936: Eschweiler, J., Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum Köln. Katalog, Köln 1936.
- ETTLINGER 1961: Ettliger, Leopold, Reflections on German Painting, in: Burlington Magazin, 1961, H. 103, S. 132-138.
- EWALD 1963: Ewald, Wilhelm, Rheinische Siegel. Bd. VI, Siegel der Grafen und Herzöge von Jülich, Berg, Kleve, Herren von Heinsberg, Bonn 1963.
- FILLITZ/PIPPAL 1986: Fillitz, Hermann/Pippal, Martina (Hgg.), Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.-10. Sept. 1983, Wien/Köln/Graz 1986.
- FIRMENICH-RICHARTZ 1895: Firmenich-Richartz, Eduard, Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. I-V, in: Z.f.chr.K., 8. Jg., 1895, S. 97-344.
- FIRMENICH-RICHARTZ 1908: Firmenich-Richartz, Eduard, Zur Wiederherstellung des Clarenaltars, in: Z.f.chr.K., XXI. Jg., 1908, S. 325-346.
- FIRMENICH-RICHARTZ 1916: Firmenich-Richartz, Eduard, Die Brüder Boisserée. Bd. I. Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Jena 1916.
- FISCHER 1989: Fischer, Gernot, Figurenportale in Deutschland 1350-1530. Frankfurt a.M. 1989.
- FÖRSTER 1923: Förster, Otto Helmut, Die Kölner Malerei. Von Meister Wilhelm bis Stephan Lochner, Köln 1923.
- FÖRSTER 1961: Förster, Otto Helmut, Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln, Köln 1961.
- FÖRSTER 1965: Förster, Otto Helmut, Die Kreuzigungstafel der Sammlung R. von Hirsch, in: WR-Jb., XXVII. Jg., 1965, S.55ff.
- FRIEDLÄNDER 1969: Friedländer, Renate, Über die Malereien der Kölner Domchorschränken. Erwägungen zum Forschungsstand über die Frage des ost-englischen Einflusses. Magisterarbeit (Maschinenschrift), Freiburg i. Br. 1969.
- FRINTA 1965: Frinta, Mojmir, An Investigation of the Punched Decoration of Medieval Italien and non Italien Paintings, in: Art Bulletin, 1965, H. 47, S. 261-265.
- FRINTA 1977: Frinta, Mojmir, On the Relief Adornment in the Klarenaltar and other Paintings in Cologne, in: Vor Lochner, 1977, S. 131-139.
- FRITZSCHE 1983: Fritzsche, Gabriela, Die Entwicklung des "Neuen Realismus" in der Wiener Malerei. 1331 bis Mitte des 14. Jahrhunderts. Diss. Wien 1979, Wien/Köln/Graz 1983.
- FRODL-KRAFT 1977/78: Frodl-Kraft, Eva, Die Farbsprache der gotischen Malerei. Ein Entwurf, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 30/31. Jg., 1977/78, S. 89-178.
- FUCHSS 1997: Fuchß, Verena, Zu einem Triptychon des 13. Jahrhunderts im Britischen Museum, London, in: Emmerling/Ringer (Hgg.), Das Aschaffenburg Tafelbild. 1997, S. 35-40.
- FUCHSS 1999: Fuchß, Verena, Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters

- früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung. Diss. Marburg 1993, Weimar 1999.
- GALLEY 1954: Galley, Eberhard, Eine Kölnische Buchmalerwerkstatt in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in: *Düsseldorfer Jahrbuch*, 46, 1954, S. 121-136.
- GALLEY 1961: Galley, Eberhard, Noch einige Bemerkungen zur Kölner Buchmalerei der Gotik, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 3, 1961, Sp. 581-594.
- GALLEY KLARISSENKLOSTER, 1961: Galley, Eberhard, Miniaturen aus dem Kölner Klarissinnenkloster, in: *Aus der Welt des Bibliothekars. Festschrift für R. Juchhoff zum 65. Geburtstag, Köln 1961*, S. 15-28.
- GARDNER 1994: Gardner, Julian, Altars, Altarpieces and Art History: Legislation and Usage, in: Eva Borsook, (Hg.), *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*, Oxford 1994, S. 5-40.
- GARDNER 1995: Gardner, Julian, Nuns and Altarpieces: Agendas for Research, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 1995, S. 28-57.
- GARRISON 1949: ,Garrison, E. B., *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florenz 1949.
- GAST 1998: Gast, Uwe, *Der große Friedberger Altar und der Stilwandel am Mittelrhein nach der Mitte des 14. Jahrhunderts*. Diss. Freiburg 1996, Berlin 1998.
- GECHTER 1995: Gechter, Marianne, Die Agneskapelle, in: *Colonia Romanica*, X. Jg., 1995, S. 38.
- GELENIUS 1645: Gelenius, Aegidius, *De admiranda, sacra et civili magnitudine Coloniae Claudiae Agrippinensis Augustae Ubiorum Urbis. Libri I-IV, Coloniae Agrippinae 1645*.
- GERSS 1878: ,Gerss, Friedrich, Nachrichten über das St. Klarenkloster zu Köln, in: *Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands mit besonderer Berücksichtigung der Rheinlande und Westfalens*, IV. Jg., 1878, S. 598-606.
- GLASER 1916: Glaser, Kurt, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*. München 1916.
- GLATZ 1981: Glatz, Joachim, *Mittelalterliche Wandmalerei in der Pfalz und in Rheinhessen*. Mainz 1981.
- GOULD 1978: Gould, Karen, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*. Cambridge, Mass. 1978.
- GOLDBERG/SCHEFFLER 1972: Goldberg, Giesela/Scheffler, Giesela, *Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland (Bayerische Staatsgemäldesammlung Alte Pinakothek, München)*, München 1972.
- GRODECKI 1947: Grodecki, Louis, *Les ivoires francais*, Paris 1947.
- GRODECKI 1949: Grodecki, Louis, *Les vitrail et l'architecture au XII et XIII*, in: *Gazette des Beaux Art*, 1949, H. 36, S. 6-21.
- GUARDINI 1952: Guardini, Romano, *Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker*, Würzburg 1952.
- GUTH 1970: Guth, Klaus, *Guibert von Nogent und die hochmittelalterliche Kritik an der Reliquienverherung*. Diss. Würzburg 1970, Augsburg 1970.
- HAGER 1962: Hager, Helmut, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962.
- HAMANN 1929: Hamann, Richard, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*. 2. Bd. Die Plastik. Marburg 1929.
- HAMBURGER 1989: Hamburger, Jeffrey, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Domenicans*, in: *The Art Bulletin*, 71. Jg., 1989, H. 1, S. 20-26.
- HAMBURGER 1989: Hamburger, Jeffrey, *The visual and the visionary: the image in late*

- medieval monastic devotions, in: Viator. Medieval and Renaissance Studies. University of California, Los Angeles, 20. Jg. (1989), S. 161-182.
- HAMBURGER 1998: Hamburger, Jeffrey, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998.
- HARTMANN 1910: Hartmann, Paul, *Die gotische Monumentalplastik in Schwaben*, München 1910.
- HASSE 1941: Hasse, Max, *Der Flügelaltar*. Diss. Berlin, Dresden 1941.
- HASSE 1981: Hasse, Max, *Kleinbildwerke in deutschen und skandinavischen Testamenten des 13., 14. und frühen 15. Jahrhunderts*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 1981, H. 20, S. 60-72.
- HAUSSHERR 1977: Haussherr, Rainer, *Die Chorschrankenmalereien des Kölner Doms*, in: *Vor Lochner I*, 1977, S. 28-59.
- HEGNER 1996: Hegner, Kristina, *Kleinbildwerke des Mittelalters in den Frauenklöstern des Bistums Schwerin, vornehmlich im Zisterzienserinnenkloster zum Heiligen Kreuz in Rostock und im Klarissenkloster Ribnitz*. Diss. Leipzig 1994, Münster/Hamburg 1996.
- HENNIG 1998: Hennig, Beate, *Kleines Mittelhochdeutsches Wörterbuch*. Tübingen 1998
- HENTZEN 1966: Hentzen, Alfred, *Katalog der alten Meister der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1966.
- HENZE 1988: Henze, Ulrich, *Die Kreuzreliquiare von Trier und Mettlach. Studien zur Beziehung zwischen Bild und Heilium in der rheinischen Schatzkunst des frühen 13. Jahrhunderts*. Diss, Münster 1988.
- HENZE 1991: Henze, Ulrich, *Edelsteinallegorese im Lichte mittelalterlicher Bild- und Reliquienverehrung*, in: *ZfK*, 54. Jg., 1991, S. 428ff.
- HERBORN 1972: Herborn, Wolfgang, *Zur Rekonstruktion und Edition der Kölner Bürgermeisterlisten bis zum Ende des Ancien Régime (Zugleich ein Verzeichnis der Verdienten Amtleute und Richerzeche bis 1391)*, in: *Rheinische Vierteljahresblätter*, 1972, H. 36, S. 89-183.
- HERBORN 1974: Herborn, Wolfgang, *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen des Kölner Mäzenatentums im 13. und 14. Jahrhundert am Beispiel der Familien vom Hirtze und Hardvust*, in: *Vor Lochner II*, 1974, S. 164-178.
- HERMANN/KÄSTNER 1929: Hermann, Richard/Kästner, Kurt, *Die Elisabethkirche in Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, Bd. 1-2, Marburg a.d. Lahn 1929.
- HEUSER 1869: Heruser, A., *Das Testament des Heinrich von Hirtz*, gen. von der Landskron, in: *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein*, 1869, H. 20, S. 70-95.
- HILGER 1978: Hilger, Hans-Peter, *Der Claren-Altar im Dom zu Köln*, in: *KDBl.*, 1978, H. 43, S. 11-22.
- HILGER 1978: Hilger, Hans-Peter, *Zwischen Hansasaal und Rathausturm. Kunst der Parlerzeit und des Schönen Stils in Köln*, in: *Kat. Parler, I.*, 1978, S. 211-215.
- HILGER 1995: Hilger, Hans-Peter, *Die großen Kölner Reliquienaltäre des 14. Jahrhunderts*, in: *KDBl.*, 1995, S. 103-116.
- HILGER/GOLDBERG/RINGER 1990: Hilger, Hans-Peter/Goldberger, Giesela/Ringer, Cornelia, *Der Kleine Dom (Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 18)*, München 1990.
- HILPISCH 1955: Hilpisch, Stephan, *Die Entwicklung des Profeßritus der Nonnen*, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, 66. Jg., 1955, S. 28-34.
- HOLLADAY 1997: Holladay, Joan A., *Some Arguments for a Wider View of Cologne*

- Book Painting in the Early Fourteenth Century, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, 1997, S. 5-21.
- HOTHO 1855: Hotho, H.G., Die Malerschule Hubertus van Eyck nebst deutscher Vorgänger und Zeitgenossen, Berlin 1855.
- HUPPERTZ 1914: Huppertz, Andreas, Die altkölnische Malerei. (Die Kunst dem Volke 17/18), München 1914.
- HUPPERTZ 1948: Huppertz, Andreas, Die Künstlersippe der Parler und der Dom zu Köln, in: Der Kölner Dom. Festschrift zur Siebenhundertjahrfeier 1248-1948. Herausgegeben vom Zentral-Dombau-Verein, Köln 1948, S. 138-158.
- MEDITATIONES, Iohannis de Caulibus, Meditationes vitae christi. Olim S. Bonaventuro attributae. Hg. und bearbeitet von M. Stallings-Taney, (Corpus Christianorum. Continuation Mediaevalis CCIII), Turnholt 1997.
- IRSIGLER/SCHMID 1992: Irsigler, Franz/Schmid, Wolfgang, Kunsthandwerker, Künstler, Auftraggeber und Mäzene im spätmittelalterlichen Köln, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins, 63. Jg., 1992, S. 1-54.
- ISPHORDING 1912: Ispording, O., Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts. Diss, Bonn 1912.
- JÄGERS 1989: Jägers, Elisabeth, Zur Polychromie der Kölner Skulptur vom 12. bis zum Ende des 14. Jahrhundert, in: Bergmann, Ulrike, (Hg.), Schnütgen-Museum. Die Holzskulptur des Mittelalters (1000-1400), Köln 1989, S. 85-106.
- JÄGERS/SCHULZE-SENGER 1989: Jägers, Elisabeth/Schulze-Senger, Christa, Zur Maltechnik der Chorschrankenmalereien im Kölner Dom, in: KDBl., 54. Jg., 1989, S. 187-198.
- JANITSCHKEK 1890: Janitschek, Hubert, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.
- JÁSZAI 1990: Jászai, Géza, Gotische Skulpturen 1300-1450. (Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster Nr. 29), Münster 1990.
- JOHAG 1977: Johag, Helga, Die Beziehung zwischen Klerus und Bürgerschaft in Köln zwischen 1250 und 1350. (Rheinisches Archiv, Bd. 103), Bonn 1977.
- JUNG 1965/66: Jung, Wilhelm, Ein neuentdecktes gemaltes Altarretabel aus der Michaelskapelle des Mainzer Domes, in: Mainzer Zeitschrift, 1965/66, H. 60/61, S. 102-104.
- KALINA 1998: Kaling, Pavel, Was Peter Parler a Sculptor?, in: Acta Polytechnica. Czech Technical Univ. Prague, 38. Jg., 1998, H. 1, S. 75ff.
- KARPA 1930: Karpa, Oskar, Die hochgotische Plastik des Kölner Domes, in: Der Dom zu Köln. Festschrift, Köln 1930, S. 71-143.
- KARPP 1992: Karpp, Heinrich, Schrift, Geist und Wort Gottes. Geltung und Wirkung der Bibel in der Geschichte der Kirche. Von der Alten Kirche bis zum Ausgang der Reformationszeit, Darmstadt 1992.
- KATALOG SCHNÜTGEN-MUSEUM 1961: Katalog Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl, Köln 1961.
- KATALOG GEMÄLDEGALERIE BERLIN 1996, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Gesamtverzeichnis, Berlin 1996.
- KATALOG GEMÄLDEGALERIE BERLIN 1998, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, 200 Meisterwerke, Berlin 1998.
- KAT. D. AUSST., Ausstellung der Kunstgewerblichen Alterthümer in Düsseldorf. 2. Auflage, Düsseldorf 1880.
- KAT. D. AUSST., Westfälische Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts. Landesmuseum Münster, Münster 1964.

- KAT. D. AUSST., Johann Anton Ramboux. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1966/67.
- KAT. D. AUSST., L Europe gothique XIIe-XIVe siècle. Musée de Louvre, Pavillon de Flore, Paris 1968.
- KAT. D. AUSST., Art and the Courts. France and England from 1253-1328, Vol. 1, hg. v. Philippe Verdier u.a., Ottawa 1972.
- KAT. D. AUSST., Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln und der belgischen Ministerin für französische und niederländische Kultur, Kunsthalle Köln 1972, 2 Bde, Köln 1972.
- KAT. D. AUSST., Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben, Augsburg 1973.
- KAT. D. AUSST., Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430, Köln 1974.
- KAT. D. AUSST., Transformation of the Court Style. Gothic Art in Europe 1270-1330, Providence Museum of Art, Providence 1977.
- VOR LOCHNER I, Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430, Köln 1974.
- VOR LOCHNER II, Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums. (Kölner Berichte zur Kunstgeschichte. Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977, Bd. 1), Köln 1977.
- KAT. D. AUSST., Die Zeit der Stauer. Geschichte, Kunst, Kultur, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1977.
- KAT. D. AUSST., Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Bd. 1-3, hg. v. Anton Legner, Köln 1978.
- KAT. D. AUSST., Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen, hg. v. F. Seibt, München 1978.
- KAT. D. AUSST., Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V. Ausstellung im Grand Palais in Paris, Paris 1981.
- KAT. D. AUSST., Verschwundenes Inventarium. Der Skulpturenfund im Kölner Domchor. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums bearbeitet von Ulrike Bergmann, Köln 1982.
- KAT. D. AUSST., Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Bd 1-3. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Joseph-Haubrich-Kunsthalle, hg. v. Anton Legner, Köln 1985.
- KAT. D. AUSST., Reliquien, Verehrung und Verklärung. Skizzen und Noten zur Thematik und Katalog zur Ausstellung der Kölner Sammlung Louis Peters im Schnütgen-Museum, hg. v. Anton Legner, Köln 1989.
- KAT. D. AUSST., Hochgotischer Dialog. Die Skulpturen der Hochaltäre von Marienstatt und Oberwesel im Vergleich. Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Worms 1993.
- KAT. D. AUSST., Stefan Lochner, Meister zu Köln. Herkunft - Werke - Wirkung. Eine Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums Köln, hg. v. Frank Günter Zehnder, Köln 1993.
- KAT. D. AUSST., The Art of Devotion in the Last Middle Ages in Europe 1300-1500, hg. v. Henk van Os, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1994.
- KAT. D. AUSST., Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik. Ausstellung des Schnütgen-Museums, Köln vom 24. Nov. 1995-11. Febr. 1996., Köln 1995.
- KAT. D. AUSST., Buchmalerei der Zisterzienser. Kulturelle Schätze aus sechs Jahrhunderten. Katalog zur Ausstellung "Libri Cistercienses" im Ordensmuseum Abtei Kamp, Stuttgart 1998.
- KAT. D. AUSST., Glaube und Wissen im Mittelalter. Die Kölner Dombibliothek.

- Diözesanmuseum Köln, 7. Aug.-15. Nov. 1998, München 1998.
- KAT. D. AUSST., Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus. 1248-1349. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Köln 1998.
- KAT. D. AUSST., L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1998.
- KAUFFMANN 1948: Kauffmann, Hans, Die Kölner Domfassade. Untersuchung zu ihrer Entstehungsgeschichte, in: Der Kölner Dom. Festschrift zur Siebenhundertjahrfeier 1248-1948. Herausgegeben vom Zentral-Dombau-Verein, Köln 1948, S. 78-137.
- KELLER 1984: Keller, Harald, Der Flügelaltar als Reliquienschrein, in: Festschrift K. Th. Müller, München 1965, S. 125ff. Wiederabdruck in: Harald Keller, Blick vom Monte Cavo, Frankfurt a.M. 1984, S. 61-94.
- KERMER 1967: Kermer, Wolfgang, Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Diss. Tübingen 1966, Düsseldorf 1967.
- KESSEL 1984: Kessel, Verena, Die süddeutschen Weltchroniken der Mitte des 14. Jahrhunderts. Studien zur Kunstgeschichte in der Zeit der großen Pest. (Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege 1), Bamberg 1984.
- KIER 1997: Kier, Hiltrud, Gotik in Köln. Köln 1997.
- KIRN 1980: Kirn, Mary Em, The St. Clara Altarpiece: A Re-Evaluation of a Fourteenth Century Double Transformation Altar from Cologne. Diss. Florida State University, (Microfish) 1980.
- KISKY 1962: Kisky, Hans, Die gotischen Wandmalereien in der Kirche zu Marienhagen, in: Jb d. Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 24, 1962, S. 51-79.
- KISKY 1915: Kisky, Wilhelm (Hg.), Die Regesten der Erzbischöfe von Köln im Mittelalter. Bd. 4, 1304-1332, Bonn 1915.
- KISSLING 1975: Kissling, Hermann, Das Münster in Schwäbisch Gmünd. Studien zur Baugeschichte, Plastik und Ausstattung, Schwäbisch Gmünd 1975.
- KLAMT 1977: Klamt, Johann-Christian, Zum Berliner Diptychon aus St. Georg in Köln, in: Vor Lochner II, 1977, S. 60f.
- KLETZEL 1933/34: Kletzel, O., Zur Parler-Plastik, in: WRJb. NF, 2/3. Jg., 1933/34, S. 100ff.
- KNAUF 1958: Knauf, Herbert, Ausgewählte Quellen zur Kölner Stadtgeschichte. Bd. II, Das Mittelalter, Köln 1958.
- KOBLER 1997: Kobler, Friedrich, Deutsche Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts. Ein Überblick, in: Emmerlingen/Ringer (Hgg.), Das Aschaffener Tafelbild, 1997, S. 41-72.
- KÖRTE 1937: Körte, Werner, Deutsche Vesperbilder in Italien, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana, 1937, S. 1-138.
- KÖTTING 1988: Köttling, Bernhard, Reliquienverehrung, ihre Entstehung und ihre Formen, in: Ecclesia Peregrinans. (Beiträge zur Theologie, 54, 2), Münster 1988.
- KOSMER 1974: Kosmer, Ellen, A Study of the Style and Iconography of a Thirteenth-Century Somme le Roi (British Museum, Ms. Add. 54180) With a consideration of Other Illustrated Somme Manuscripts of the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth Century., Diss. Yale University 1974.
- KOSMER 1975: Kosmer, Ellen, Master Honoré: A Reconsideration of the Documents, in: Gesta, 1975, H. 14, S. 63-68.

- KRÜGER 1992: Krüger, Klaus, Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992.
- KÜNSTLE 1926-28: Künstle, Karl, Ikonographie der christlichen Kunst, 2 Bde, Freiburg i.Br. 1926-1928.
- KÜRTELEN 1985: Kürten, Peter, Das Stift St. Kunibert in Köln von der Gründung bis zum Jahre 1453. Diss, Köln 1985.
- KUGLER 1837: Kugler, Franz, Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England. Berlin 1837.
- KUGLER 1954: Kugler, Franz, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. II, Stuttgart 1854.
- LAABS 1997: Laabs, Annegret, Das Retabel als "Schaufenster" zum göttlichen Heil, in: Marburger Jb. f. Kunstwissenschaft, 24. Jg., 1997, S. 71-86.
- LACOMBLET 1966: Lacomblet, Theodor, Joseph (Hg.). Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins. Bd. 3, (zweiter Nachdruck der Ausgabe Düsseldorf 1853), Aalen 1966.
- LAFOND 1953: Lafond, J., Le vitrail en Normandie, in: Bulletin Monumental, 111. Jg., 1953, H. 11, S. 317-358.
- LAUER KDBI 1978: Lauer, Rolf, Ein Wasserspeier der Parlerzeit am Südturm des Kölner Domes, in: KDBI 43, 1978, S. 206-211.
- LAUER Kat. Parler 1978: Lauer, Rolf, Petersportal, in: Kat. d. Ausst. Die Parler und der Schöne Stil, Bd. 1, 1978, S. 159-168.
- LCI Lexikon der christlichen Ikonographie. Kirschbaum, Engelbert (Begr.), Bd. 1-6.
- LEGNER HAGIOPHILIE 1986: Legner, Anton, Kölner Hagiophilie. Die Domreliquienschränke und ihre Nachfolgerschaft in Kölner Kirchen, in: KDBI., 1986, S. 195ff.
- LEGNER 1995: Legner, Anton, Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung. Darmstadt 1995.
- LEGNER 1989: Legner, Anton (Hg.), Reliquienverehrung und Verklärung. Skizzen und Noten zur Thematik und Katalog zur Ausstellung der Kölner Sammlung Louis Peters im Schnütgen Museum, Köln 1989.
- LEMOISNE 1973: Lemoisne, Paul, Gothic painting in France. 14. and 15. Centuries. New York 1973.
- LIEBREICH 1928: Liebreich, Aenne, Kostümgeschichtliche Studien zur Kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1928, H. 2, 3/4, S. 65ff; 29ff.
- LIEDKE 1981-82: Liedke, Volker, Die Münchener Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik. Bd. 1, München 1981-82.
- LINDENTHAL 1983: Lindenthal, Friedrich, Die Apostelfiguren am Petersportal am Kölner Dom, in: Jb. rh. Dpfl. 29, 1983, S.281-286.
- LINFERT 1941: Linfert, Carl, Alt-Kölner Meister, München 1941.
- LÖHR 1975: Löhr, Alfred, Der Skulpturenzyklus im Chor der Wiesenkirche zu Soest, in: Westfalen, 1975, H. 53, S. 81-99.
- LUCKHARD/KRAUSE 1993: Luckhard, Jochen/Krause, Hildegard, Rezension zu F. G. Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei, Köln 1990, in: Kunstchronik, 1993, H. 46, S. 159-166.
- LÜBBEKE 1910: Lübbecke, Friedrich, Die gotische Kölner Plastik, Straßburg 1910.
- LÜBBEKE 1991: Lübbecke, Isolde, Early German painting 1350-1550. (The Thyssen-Bornemisza Collection), London 1991.

- LÜBKE 1890: Lübke, Wilhelm, Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.
- LYMANT 1982: Lyman, Brigitte, Die Glasmalerei des Schnütgen-Museums in Köln. Köln 1982.
- MALE 1968: Male, Emil, La vie de Saint Louis raconté par les peintre au XIV siecle, in: Art et artistes du Moyen Age, Paris 1968, S. 181-191.
- MARKS 1993: Marks, Richard, Stained Glass in England during the Middle Ages. London 1993.
- MARKS/MORGAN 1980: Marks, Richard/Morgan, Nigel, Englische Buchmalerei der Gotik (1250-1500). München 1980.
- MARROW 1979: Marrow, James, H., Ikonography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Discriptive Narrative, in: Ars Neerlandica, 1. Jg., 1979.
- MARTINDALE 1967: Martindale, Andrew, Gothic Art. London (1967) 1986.
- MARTINDALE 1995: Martindale, Andrew, Altarpieces in Italy during the 13th century, in: Norwegian Mediaval Altar Frontals and Related Material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989. 1995, S. 37-45.
- MATTICK 1984: Mattick, Renate, Chorbuchfragmente aus dem Kölner Kloster St. Klara, in: WRJb., 1984, S. 291-303.
- MATTICK 1986: Mattick, Renate, Ordensregel und Statuten für das Kölner Klarenkloster. Eine ripuarische Übertragung des 14. Jahrhunderts, in: Franziskanische Studien, 1986, H. 1/2, S. 141-192.
- MAURER 1954: Maurer, Emil, Das Kloster Königfelden. (Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd.III), Basel 1954.
- MEDDING 1936: Medding, Wolfgang, Die Hochchorstatuen des Kölner Domes und ihr künstlerischer Ursprung, in: WRJB. NF, 1936, S. 108ff.
- MERLO 1850: Merlo, Johann J., Nachrichten von dem Leben und Werken Kölnischer Künstler. Köln 1850.
- MERLO 1879: Merlo, Johann J., Der Altar-Aufsatz aus dem St. Claren-Kloster, jetzt im Kölner Dome, in: KDBI, 1879, H. 318, S. o.S..
- MERSMANN 1952: Mersmann, Wiltrud, Der Schmerzensmann. Düsseldorf 1952.
- MESCHÉDE 1994: Meschede, Petra, Bilderzählungen in der Kölnischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zum Bildtypus und zur Funktion. Diss. Bonn 1994, Paderborn 1994.
- MILLAR 1953: Millar, E. G., An illuminated Manuscript of La Somme le Roy attributed to the Miniaturist Honore, Oxford 1953.
- MILLAR 1959: Millar, E.G., The Parisian Miniaturist Honore, London 1959.
- MLYNARCZYK 1987: Mlynarczyk, G., Ein Franziskanerinnenkloster im 15. Jh.: Edition und Analyse von Besitzinventaren aus der Abtei Longchamp, in: Pariser Historische Studien, 1987, S. 139-83.
- MOREY 1936: Morey, Charles R., A Group of Gothic Ivories in the Walters Art Gallery, in: Art Bulletin, 1936, S. 199-212.
- MORGAN 1995: Morgan, Nigel, Western Norwegian panel painting 1250-1350: problems of dating, styles and workshops, in: Norwegian Mediaval Altar Frontals and Related Material. Papers from the Conference in Oslo 16th to 19th December 1989. Rom 1995, S. 9-24.
- MÜLLER 1907: Müller, Artur, Das niederrheinische Marienlob. Diss. Berlin 1907.
- MÜNZENBERGER 1885-1890: Münzenberger, L.F.A., Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, Frankfurt a.M. 1885-1890.
- MUSPER 1961: Musper, Heinrich, Gotische Malerei nördlich der Alpen. Köln 1961.

- MUSPER1970: Musper, Heinrich, Altdeutsche Malerei. Köln 1970.
- MUSPER 1972: Musper, Heinrich, Eine altkölnische Tafel in Privatbesitz, in: Pantheon, 1972, H. 30, S. 366-372.
- NÄGELE 1925: Nägele, Anton, Die Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1925.
- NEU-KOCK 1978: Neu-Kock, Roswitha, Überlegungen zur stilistischen Herkunft der Madonna des Überwasserportals in Münster, in: Kat. Parler, Bd. 4, S. 100-103.
- NIESSEN 1888: Niessen, J., Katalog und Führer in die geistigen Inhalten der Gemäldesammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln. 6. verm. Aufl., Köln 1888.
- NUSSBAUM 1985: Nußbaum, Norbert, Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. Entwicklung und Bauform, Köln 1985.
- NUSSBAUM 1979: Nußbaum, Otto, Die Aufbewahrung der Eucharistie, Bonn 1979.
- OLIVER 1987: Oliver, Judith, The French Gothic Style in Cologne. Manuscripts before Johannes von Valkenburg, in: Miscellanea Neerlandica. Opstellen voor Dr. Jan Deschamps ter Gelegenheid van zijn zeventigste Verjaardag. Hg. v. E. Cockx-Indestege/F. Hendrickx, Louvain 1987, S. 381-396.
- OSTEN 1935: Osten, Gert von der, Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600, Berlin 1935.
- PALM 1977: Palm, Rainer, Die Konsolfigur von 1388 am Rheinturm in Zons, in: KDBI., 42. Jg. 1977, S. 312ff.
- PALM MARIENSTATT 1977: Palm, Rainer, Einzelheiten am Marienstatter Retabel, in: 750 Jahre Marienstatt. Festschrift zur Kirchweihe 1977 (Marienstatter Aufsätze V), Marienstatt 1977, S. 35-60.
- PANOFSKY 1927: Panofsky, Erwin, Imago Pietatis, in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, S. 261-308.
- PANOFSKY 1953: Panofsky, Erwin, Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, Cambridge, Mass. 1953.
- PASSAVANT 1833: Passavant, Johann David, Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main, Frankfurt a.M. 1833.
- PERROT 1986: Perrot, Françoise, Observation sur l'évolution du vitrail autour de 1300, in: Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien Sep. 1983, Leitung G. Schmidt, Wien 1986, S. 39-44.
- PETERSON 1987: Peterson, E.-A., Accident and Adaption in Transmission Among Fully-Illustrated French Psalter in the Thirteenth Century, in: ZfK, 1987, H. 50, S. 375-384.
- PILZ 1970: Pilz, Wolfgang, Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit. München 1970.
- PINDER 1924: Pinder, Wilhelm, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zur Renaissance, Bd.1, Wildpark-Potsdam 1924.
- PINDER 1937: Pinder, Wilhelm, Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (Vom Wesen und Werden deutscher Form Bd. 2), Leipzig 1937.
- PLOTZEK-WEDERHAKE 1974: Plotzek-Wederhake, Giesela, Zur Buchmalerei, in: Vor Lochner I, 1974, S. 59-63.
- PLOTZEK-WEDERHAKE 1977: Plotzek-Wederhake, Giesela, Zur Stellung der Bibel aus Groß St. Martin innerhalb der Kölner Buchmalerei um 1300, in: Vor Lochner II, 1977, S. 62-75.
- PLESSER 1936: Plesser, Viktorin, Die Lehre des hl. Bonaventura über die Mittlerschaft

- Mariens, in: Franziskanische Studien, 23. Jg., 1936, S. 353-389.
- POESCHKE 1993: Poeschke, Joachim (Hg.), Mittelalterliche Kirchen in Münster. München 1993.
- POSCHARSKY 1999: Poscharsky, Peter, Der mittelalterliche Altar. Die Bedeutung seiner Bilder, in: Theologie und Kultur. Geschichte einer Wechselbeziehung. Festschrift zum 150jährigen Bestehen des Lehrstuhls für Christliche Archäologie u. Kirchliche Kunst an der Humboldt-Uni. zu Berlin, hg. v. Gerlinde Strohmaier-Wiederanders, Halle 1999, S. 217-230.
- PREISING 1997: Preising, Dagmar, Mittelalterliche Antiphonarblätter. Kat. d. Ausst. im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Aachen 1997.
- QUINCKE 1938: Quincke, Wilhelm, Das Peters-Portal am Dom zu Köln. Bonn 1938.
- RAGUSA/GREEN 1961: Ragusa, Isa/Green, Rosalie (Hg.), Meditations on the Life of Christ. An illustrated manuscript of the fourteenth century, Princeton/New Jersey 1961.
- RANDALL 1993: Randall, Richard H., The Golden Age of Ivory. Gothic carvings in North American collections, New York 1993.
- REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERATURGESCHICHTE, 1926-28.
- REINERS 1925: Reiners, Heribert, Die Kölner Malerschule. Mönchengladbach 1925.
- REINERS 1912: Die Kunstdenkmäler des Landkreises Aachen. (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinzen 9,2), Düsseldorf 1912.
- RINGBOM 1965: Ringbom, Sixten, Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting, (Acata Academiae Aboensis, Ser. A, Vol. 31, Nr. 2), Abo 1965.
- RITZINGER./SCHEEBEN 1941: Ritzinger, E./Scheeben, H.C., Beiträge zur Teutonia in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: Archiv der Deutschen Dominikaner, 1941, H. 3, S. 11-95.
- RODE 1973: Rode, Herbert, Plastik des Kölner Doms in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: Kat. d. Ausst., Rhein und Maas, 1973, S.429-444.
- RODE 1952: Rode, Herbert, Die Chorschrankenmalerei des Kölner Domes als Abbild des Sacrum Imperium, in: KDBI, 1952, H. 6-7, S. 20-38.
- RODE 1952: Rode, Herbert, Die Chorschrankenmalereien des Kölner Domes als Abbild des Sacrum Imperium, in: Kölner Domblatt, 6-7. Jg., 1952, S. 20-38.
- RODE 1954: Rode, Herbert, Zur Baugeschichte des Kölner Domes, in: KDBI., 8/9. Jg., 1954, S. 67ff.
- RODE 1958: Rode, Herbert, Zur Baugeschichte des Kölner Domes II: Zur Bauplastik des Südturms, in: KDBI 14/15, 1958, S. 61ff.
- RODE, CVMA: Rode Herbert, Die mittelalterliche Glasmalerei des Kölner Domes. (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland IV,1), Berlin 1974.
- RODE 1977: Rode, Herbert, Colloquium zur Kölner Glasmalerei, in: Vor Lochner, Bd. II, 1977, S. 98-102.
- ROESSLE 1995: Roessle, Jochen, St. Gereon, in: Colonia Romana, 1995, S. 155-172.
- ROSENAU 1931: Rosenau, Helen, Der Kölner Dom. Seine Baugeschichte und historische Stellung, Köln 1931.
- ROTH 1967: Roth, Elisabeth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters, Berlin (1958) 1967.
- RUH 1965: Ruh, Kurt, Franziskanisches Schrifttum im deutschen Mittelalter. Bd. I: Texte, (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 11), München 1965.
- RUH 1985: Ruh, Kurt, Franziskanisches Schrifttum im deutschen Mittelalter. Bd. II:

- Texte, München/Zürich 1985.
- RUH 1993: Ruh, Kurt, Geschichte der abendländischen Mystik. Bd.2: Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit, München 1993.
- SACHS/BADSTÜBER/NEUMANN, (HGG.), Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst, Hanau o.J..
- SANDLER 1970: Sandler, Lucy Freeman, A follower of Jean Pucelle in England, in: Art Bulletin, 1970, H. 52, S. 363-372.
- SANDLER 1983: Sandler, Lucy Freeman, The Psalter of Robert de Lisle in the British Library. Oxford 1983.
- SANDLER 1986: Sandler, Lucy Freeman, Gothic Manuscripts 1285-1385. A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, Vol. 5, Oxford 1986.
- SAUERLÄNDER 1999: Sauerländer, Willibald, Rezension zu Kat. d. Ausst., Himmelslicht, in: The Burlington Magazin, 1999, H. 5, S. 313-314.
- SAUERLAND 1902-1905: Sauerland, Heinrich von (Hg.), Urkunden und Regesten aus dem vatikanischen Archiv (Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde, Bd. 23) gesammelt und bearbeitet von Heinrich v. Sauerland, Bd. 1-3, Bonn 1902-1905.
- SCHADE 1996: Schade, Karl, Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs, Weimar 1996.
- SCHAEFER 1923: Schaffer, Karl, Geschichte der Kölner Malerschule, Köln/Lübeck o.J. (1923).
- SCHILLER 1968: Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Die Passion Christi, Gütersloh 1968.
- SCHLEGEL 1805: Schlegel, Friedrich, Dritter Nachtrag alter Gemälde, in: Europa, 2. Jg., 1805, H. 2.
- SCHLEICHER 1994: Schleicher, Herbert., Ernst von Oidtmann und seine genealogisch-heraldische Sammlung in der Universitätsbibliothek zu Köln, hg. v. Herbert M. Schleicher. Köln 1994.
- SCHMID 1928: Schmid, Andreas, Der christliche Altar, sein Schmuck und seine Ausstattung. Nach Dr. Andreas Schmid neu bearbeitet von Dr. Oskar Doering unter Mitwirkung von Dr. Lorenz Bauer, Paderborn 1928.
- SCHMIDT 1992: Schmidt, Gerhard, Das Petersportal des Kölner Domes vor dem Auftreten der Parler, in: Schmidt, Gerhard, Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien/Köln/Weimar (1962) 1992, S. 212-219.
- SCHMIDT 1975: Schmidt, Gerhard, Materialien zur französischen Buchmalerei der Hochgotik I (Kanonistische Handschriften), in: Wiener Jb. f. Kw, XXVIII. Jg., 1975, S. 159-170.
- SCHMIDT 1977: Schmidt, Gerhard, Die Wehrdener Kreuzigung der Sammlung von Hirsch und die Kölner Malerei, in: Vor Lochner, II, 1977, S. 11-27.
- SCHMIDT 1979/80: Schmidt, Gerhard, Die Chorschrankenmalereien des Kölner Domes und die europäische Malerei, in: KDBI, 1979/80, H. 44/45, S. 293-340.
- SCHMIDT 1990: Schmidt, Wolfgang, Kunststiftungen im spätmittelalterlichen Köln, in: Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter (Österreichische Akademie der Wissenschaften 554), Wien 1990, S. 157-185.
- SCHMITT 1938: Schmitt, Otto, Zur älteren Gmünder Plastik, in: Festschrift Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag, Leipzig 1938, S. 291ff.
- SCHMITT 1943: Schmitt, Otto, Prag und Gmünd. Material zur frühen Parlerplastik, in: Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift für Dagobert Frey zum 23. April 1943, hg. v. H. Tintelnot, Breslau 1943, S. 234-247.

- SCHMITT 1951: Schmitt, Otto, Das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd, Stuttgart 1951.
- SCHNAASE 1874: Schnaase, Carl, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Bd. 6, Die Spätzeit des Mittelalters bis zur Blüte der Eyckschen Schule, Düsseldorf 1874.
- SCHNEIDER 1989: Schneider, G., Zur Holzbearbeitung der Kölner Skulptur vom 11. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts, in: U. Brinkmann, (Hg.), Schnütgen-Museum. Die Holzskulptur des Mittelalters 1000-1400, Köln 1989, S. 65-84.
- SCHNÜTGEN 1889: Schnütgen, Alexander, Zwei Flügelgemälde im Städtischen Museum zu Köln, in: Z.f.chr.K., 2. Jg., 1889, S. 137-142.
- SCHNÜTGEN 1890: Schnütgen, Alexander, Ein Gemaltes Triptychon im Städtischen Museum zu Köln, in: Z.f.chr.K., 3. Jg., 1890, S. 361.
- SCHNÜTGEN 1903: Schnütgen, Alexander, Ein frühgotisches rheinisches Reliquienaltärchen mit bemalten Flügeln, in: Z.f.chr.K., 16. Jg., 1903, S. 193f.
- SCHNÜTGEN 1908: Schnütgen, Alexander, Der Clarenaltar im Kölner Dom, in: Z.f.chr.K., 21. Jg., 1908, S. 321f.
- SCHÜTZ 1982: Schütz, Bernhard, Die Katharinenkirche in Oppenheim, Berlin/New York 1982.
- SCHULZE-SENGER 1978: Schulze-Senger, Christa, Der Claren-Altar im Dom zu Köln. Bemerkungen über Konzeption, technischen Aufbau, Gestaltung und gegenwärtige Restaurierung eines Kölner Groß-Altars (Stand 1977), in: KDBI., 1978, H. 43, S. 23-50.
- REST.BERICHT: Unveröffentlichter Restaurierungsbericht zum Klarenretabel, Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Amtsakte A 120.
- SCHUMACHER-WOLFGARTEN 1995: Schumacher-Wolfgarten, Renate, Von Frauen für Frauen. Spurensuche am Kölner Klaren-Altar, in: Hanns-Rudolf Meier, (Hg.), Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Beat Brenk zum 60. Geburtstag, Berlin 1995, S. 264-279.
- SCHWARZ 1986: Schwarz, Michael Viktor, Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils. Diss, Worms 1986.
- SEBALD 1993: Sebald, Eduard, Der Oberweseler Goldaltar, in: Kat. d. Ausst., Hochgotischer Dialog. Die Skulpturen der Hochaltäre von Marienstatt und Oberwesel im Vergleich, Worms 1993, S. 59-90.
- SIMMONS 1994: Simmons, Eleanor, Les Heures de Nuremberg. Reproduction intégral du calendrier et des images du manuscrit Solger 4^o4 de la Stadtbibliothek de Nuremberg. Introduction et commentaire par Eleanor Simmons, Paris 1994.
- STANGE 1930: Stange, Alfred, Zur Chronologie der Kölner Tafelbilder vor dem Klarenaltar, in: WRJb., NF, 1930, H. 1, S. 40-65.
- STANGE DMG, 1934: Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik. Bd. 1, Die Zeit von 1250-1350, Berlin 1934.
- STANGE DMG 1936: Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik. Bd. 2, Die Zeit von 1350-1400, Berlin 1936.
- STANGE VERZEICHNIS: Stange, Alfred, Die deutsche Tafelmalerei vor Dürer. Kritisches Verzeichnis, Bd. 1-3, München 1967, 1970, 1978.
- STEFFENS 1902: Steffens, Alfred, Die alten Wandgemälde auf den Innenseiten der Chorbrüstung des Kölner Domes, in: Z.f.chr.K., 15. Jg., 1902, S. 129-298.
- STERLING 1987: Sterling, L., La peinture médiévale à Paris, 1300-1500. Bd. 1, Paris

- 1987.
- STRAUCH 1882: Strauch, Ph., Margaretha Ebner und Heinrich von Nördlingen, Freiburg/Tübingen 1882.
- STUBBLEBINE 1979: Stubblebine, James H., Duccio di Buoninsegna and his School, Bd. I, II, Princeton, New Jersey 1979.
- STÜCKELBERG 1902: Stückelberg, E.A., Geschichte der Reliquienverehrung in der Schweiz. Zürich 1902.
- SUCKALE 1971: Suckale, Robert, Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230-1300. München 1971.
- SUCKALE 1979/80: Suckale, Robert, Die Kölner Domchorstatuen. Kölner und Pariser Skulptur der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in: KDBI., 1979/80, H. 1, S. 223ff.
- SUCKALE 1993: Suckale, Robert, Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern. München 1993.
- TÄUBE 1998: Täube, Dagmar, Zur Frage nach der Zusammengehörigkeit. Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Glasmalerei und Malerei um 1300 in Köln, in: Kat. d. Ausst., Himmelslicht, Köln 1998, S. 79-88.
- THIEL 1960: Thiel, Erica, Geschichte des Kostüms. Berlin 1960.
- THÜMMEL 1999: Thümmel, Hans Georg, Materialien zu Vorgeschichte, Entstehung und Frühgeschichte des gotischen Altarretabels, in: Theologie und Kultur. Geschichte einer Wechselbeziehung. Festschrift zum 150jährigen Bestehen des Lehrstuhls für Christliche Archäologie u. Kirchliche Kunst an der Humboldt-Uni. zu Berlin, hg. v. Gerlinde Strohmaier-Wiederanders, Berlin 1999, S. 186-216.
- TROESCHER 1966: Troescher, Georg, Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen. Bd. 1-2, Berlin 1966.
- TURNER 1967: Turner, D., The development of Maitre Honore., in: The Eric George Millar Bequest of Manuscripts and Drawings. A Commemorative Volume, London 1967, S. 53-64.
- VETTER 1906: Vetter, Ferdinand (Hg.), Das Leben der Schwestern zu Töss beschrieben von Eslbet Stigel, samt der Vorrede von Johannes Meyer und dem Leben der Prinzessin Elisabeth von Ungarn. Hg. v. Ferdinand Vetter, (Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 6), Berlin 1906.
- VIELHABER 1994: Vielhaber, Helmut, Die Kölner Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts. Technologische Untersuchung ausgewählter Gemälde und ihre Gegenüberstellung mit zeitgleichen Techniken in der polychromen Holzskulptur Kölns. Diplomarbeit Mss. Köln 1994.
- VITZTHUM 1907: Vitzthum, Georg Graf, Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa, Leipzig 1907.
- VOGTS 1916: Vogts, Hans. Eine Nachricht über die Entstehung des Klarenaltars, in: Z.f.chr.K., 29. Jg. (1916), S. 89-91.
- VOGTS 1950: Vogts, Hans, Köln im Spiegel seiner Kunst. Köln 1950.
- WACHSMANN 1985: Wachsmann, Ute, Die Chorschrankenmalereien im Kölner Dom. Untersuchungen zur Ikonologie. Diss, Bonn 1985.
- WANER 1906: Waner, E., Entstehung und Ausbreitung des Klarissenordens besonders in den deutschen Minoritenprovinzen. Leipzig 1906.
- WEDEMEYER 1990: Wedemeyer, Bernd, Die Pfeilerfiguren des Kölner Domchores und

- ihr stilistisches Verhältnis zu Reims. Braunschweig 1990.
- WEGNER 1941: Wegner, Wolfgang, Der deutsche Altar des späten Mittelalters. (Münchener Beiträge zur Kunstgeschichte 7), München 1941.
- WEIGELT 1924: Weigelt, Curth, H., Rheinische Miniaturen, in: WRJb., 1924, H. 1, S. 5-28.
- WEINHANDL 1921: Weinhandl, Margarete, Deutsches Nonnenleben. Das Leben der Schwestern zu Töss und der Nonne von Eneltal Bühlelein von der Gnaden Überlast. Eingeleitet und übertragen von Margarete Winhandl, München 1921.
- WEITZMANN 1963: Weitzmann, Kurt, Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai, in: Art Bulletin, 1963, S. 179-203.
- WENTZEL 1937: Wentzel, Hans, Der Hochaltar in Cismar und die lübeckischen Chorgestühlwerkstätten des 14. Jahrhunderts. Diss. Göttingen, Lübeck 1937.
- WILHELMY 1993: Wilhelmy, Winfried, Der Marienstäter Altar, in: Kat. d. Ausst., Hochgotischer Dialog. Die Skulpturen der Hochaltäre von Marienstatt und Oberwesel im Vergleich. Worms 1993, S. 11-48.
- WILLBERG 1997: Willberg, Annette, Die Punzierungen in der Altkölner Tafelmalerei. Punzierungen in Kölner Tafelbildern des 14. Jahrhunderts. Diss. Köln 1997, Mss.
- WINTER 1952: Winter, Irene, Eucharistische Frömmigkeit mittelalterlicher Nonnen, ca. 1250-1350. Diss. Marburg 1952.
- WINTER 1980: Winter, P. de, Une realisation exceptionnelle de'elumineurs francaise et anglais: le breviaire de Renaud de Bar, eveque de Metz, in: Actes du 103 congres des Soc. savantes 1978, Paris 1980, S. 27-62.
- WOLF 1994: Wolf, Norbert, Überlegungen zur Entstehung, Funktion und Verbreitung der deutschen Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, in: Albrecht, Uwe, u.a. (Hgg.), Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext, Akten des internationalen Colloquiums auf der Blumenburg bei Selent, 7.-10. Okt. 1992., 1994, S. 91-111.
- WOLF KDBI 1968: Wolf, Arnold, Chronologie der ersten Bauzeit des Kölner Domes 1248-1277, in KDBI 28/29, 1968, S. 7-230.
- WOLFF 1974: Wolff, Arnold, Der Kölner Dom. Stuttgart 1974.
- WORRINGER 1924: Worringer, Wilhelm, Die Anfänge der Tafelmalerei. Leipzig 1924.
- WOZNIAK 1992: Wozniak, Michael, Das Reliquiendiptychon des Elbinger Hauskomturs Thilo von Lorich, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum, 1992, S. 51-61.
- ZEHNDER 1978: Zehnder, Frank Günther, Katalogbeitrag: Hamburger Triptychon, in: Kat. d. Ausst., Parler I, Köln 1978, S. 204.
- ZEHNDER 1978: Zehnder, Frank Günther, Katalogbeitrag: Klarenaltar, in: Kat. d. Ausst., Parler I, Köln 1978, S. 206.
- ZEHNDER 1981: Zehnder, Frank Günther, Der Meister der Hl. Veronika. Diss. Bonn 1974, Sankt Augustin 1981.
- ZEHNDER 1985: Zehnder, Frank Günther, St. Ursula. Legende - Verehrung - Bilderwelt, Köln 1985.
- ZEHNDER 1990: Zehnder, Frank Günther, Katalog der Altkölner Malerei. (Katalog des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990.
- ZEHNDER 1993: Zehnder, Frank Günther, Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300 bis 1550. Zweite verbesserte Auflage, Köln 1993.
- ZIMMER 1990: Zimmer, Petra, Die Funktion und Ausstattung des Altars auf der Nonnenempore. Beispiele zum Bildgebrauch in Frauenklöstern aus dem 13. bis

16. Jahrhundert. Diss, Köln 1990.
ZIMMERMANN-DEISSLER 1958: Zimmermann-Deissler, E., Das Erdgeschoß des Südturmes vom Kölner Dom, in: KDBI 14/15, 1958, S. 61ff.
ZOEPF 1974: Zoepf, Ludwig, Die Mystikerin Margaretha Ebner (c. 1291-1351). Hildesheim 1974 (1914).

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Avril 1978: 45, 123; Belting 1990: 112; Bergmann, Holzskulptur 1989: 76, 77; Binsky 1995: 54, 55; Amt für Denkmalpflege, Brauweiler: 18, 23, 80-84, 88-93, 101-103; Budde 1986: 68, 69; Garrison 1949: 56-59; Gast 1998: 34; Goldberg/Scheffler 1972: 9, 10; Hilger/Goldberg/Ringer 1990: 20, 20a, 121, 122; Jaszai 1990: 107-109; Kat. d. Ausst. Buchmalerei der Zisterzienser, 1998: 70; Kat. d. Ausst. Glaube und Wissen im Mittelalter 1998: 31, 32, 74; Kat. d. Ausst. Himmelslicht 1998: 67; Kat. d. Ausst. Lust-Verlust, Köln 1995: 11, 12; Kat. d. Ausst. Philippe le Bel, 1998: 41, 111; Kat. d. Ausst. Rhein und Maas: 40, 115, 116; Kat. Gemäldegalerie Berlin 1998: 5, 6, 39a; Kat. Gemäldegalerie Berlin 1996: 28; Kat. Parler: 21, 22, 98, 99, 104-106, 110; Kat. Vor Lochner, 1974/1977: 60-66, 75, 87, 113, 114; Lübbecke 1991: 24; Kier 1997: 30, 74a; Legner 1986: 126; Legner 1991: 127; Mattick 1984: 33; Randell 1993: 42, 52, 53; Sandler 1983: 46-51; Sandler 1986: 43, 44; Schmidt 1979/80: 94; Schumacher-Wolfgarten 1995: 95-97; Stange 1930: 29; Verfasserin: 5, 6, 16, 17, 72, 73, 100, 118-120; Wedemeyer 1990: 36-39; Zehnder 1990: 1-4, 13-15, 19; Zimmer 1990: 85, 86.

Abbildungen

1. Verkündigung an Maria,
Köln, WRM 4



2. Darbringung im Tempel
Köln, WRM 5





3. Apostel Johannes
Köln, WRM 2



4. Apostel Paulus
Köln, WRM 3



5. Diptychon, Thronende Maria mit Kind – Kreuzigung Christi,
 Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 1627

6. Diptychon, Außenseite, Verkündigung
 an Maria, Berlin, Gemäldegalerie,
 Kat. Nr. 1627



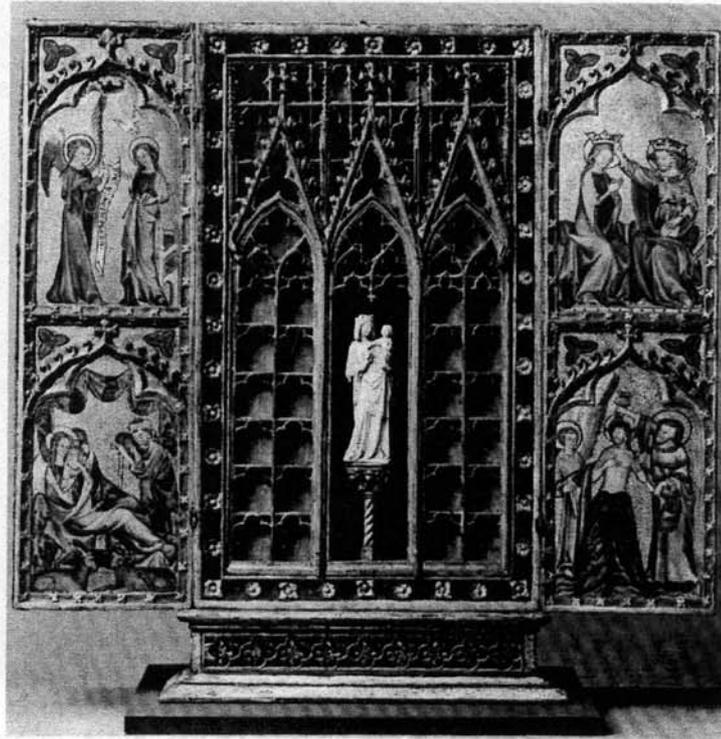
© Christoffel Aulewitsch, Sankt Franziskus
 und Sankt Georg



7. Diptychon, Kreuzigung Christi – Marienkrönung,
Bocholt, Pfarrhaus von St. Georg



8. Diptychon, Außenseite, die hll. Franziskus und Klara - Christus am Kreuz,
Bocholt, Pfarrhaus von St. Georg



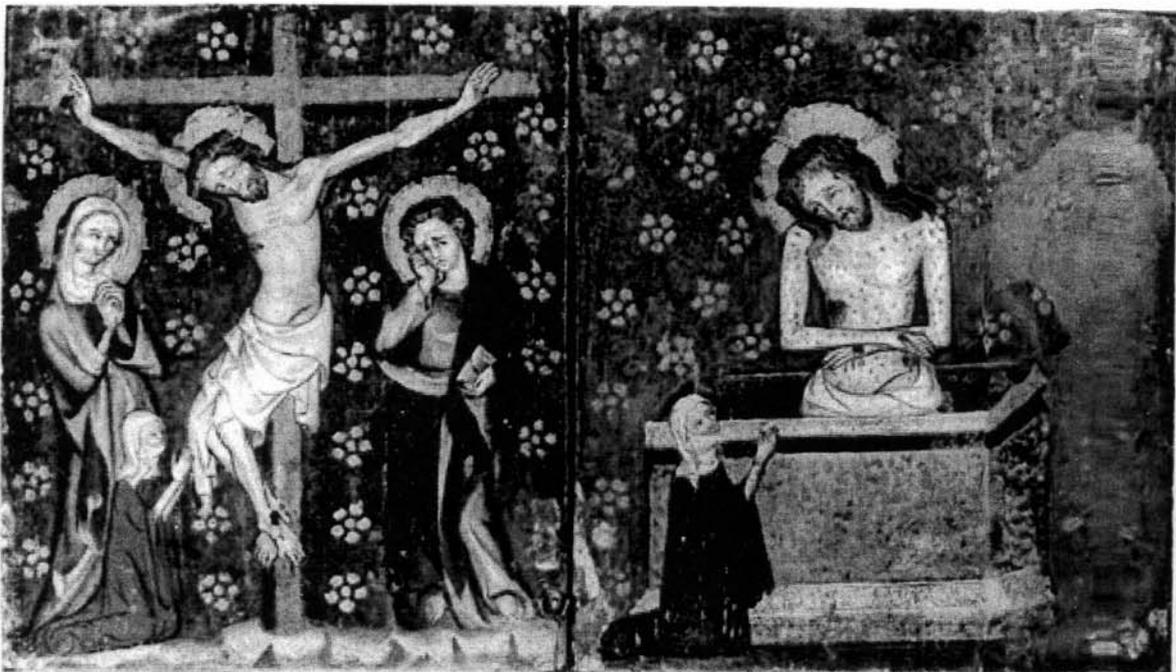
9. Reliquienaltärchen, München, Alte Pinakothek, WAF 453



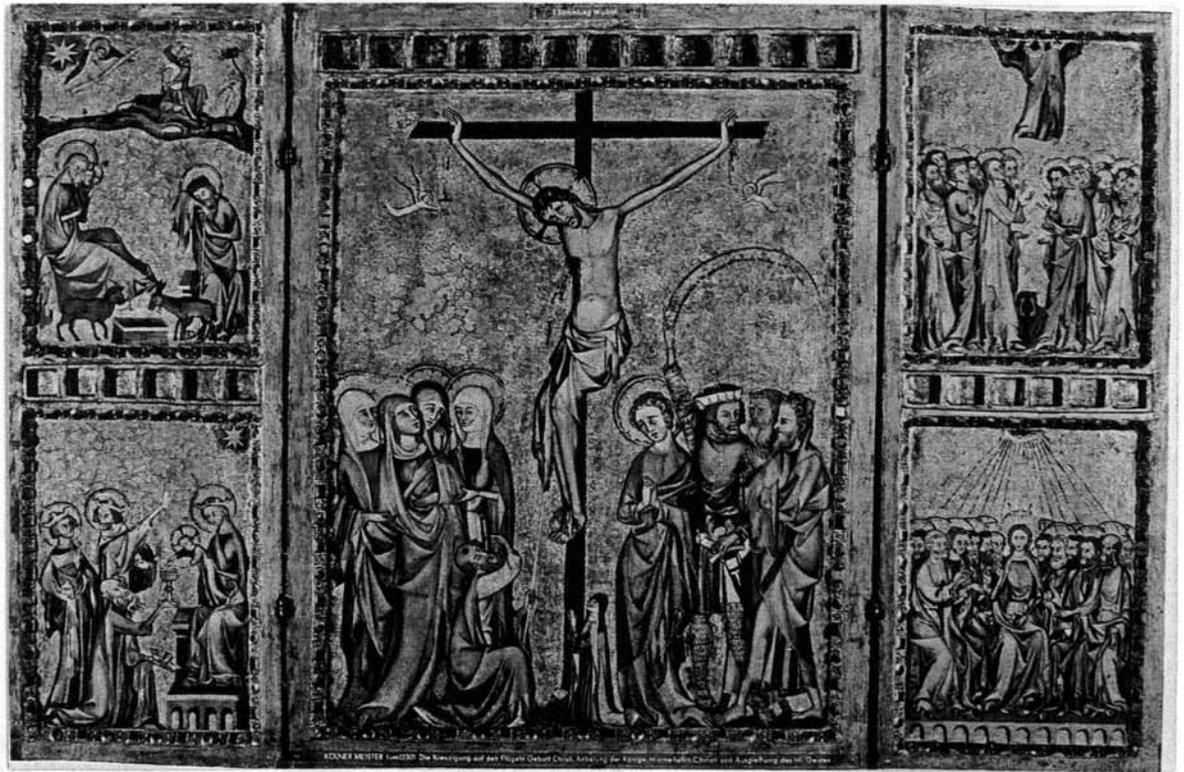
10. Reliquienaltärchen, München, Alte Pinakothek, WAF 453, geschlossen, hl. Bischof und hl. Gereon



11. Achatius-Diptychon, Köln, WRM 822



12. Achatius-Diptychon, außen, Köln, WRM 822



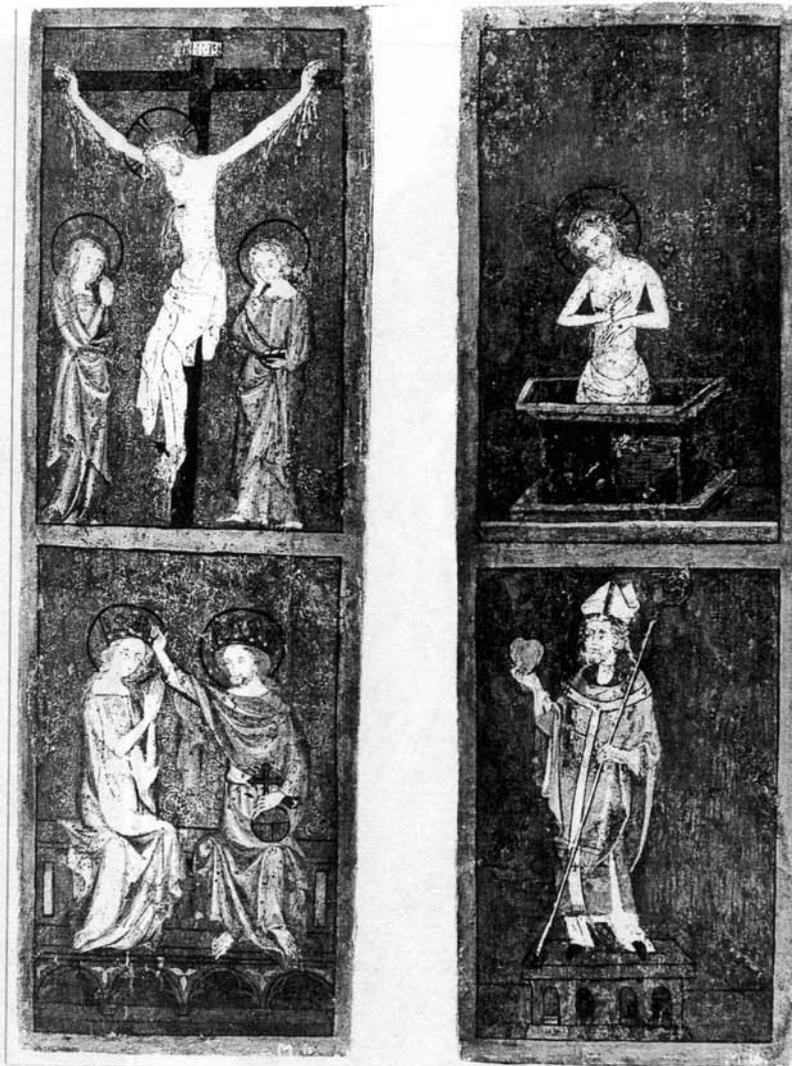
13. Kreuzigungstriptychon, geöffnet,
Köln, WRM 1

14. Kreuzigungstriptychon, geschlossen,
Köln, WRM 1



15. Flügel eines Triptychons,
Köln, WRM 831, 832

16. Fünf weibliche Heilige,
Köln, WRM 855-859





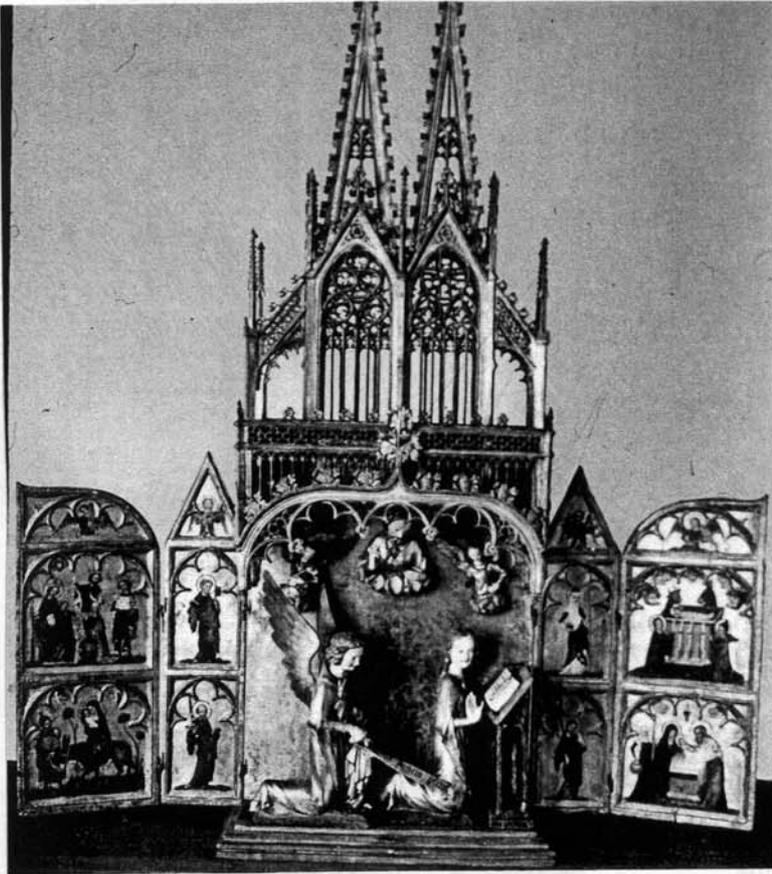
17. Weibliche Heilige, Ausschnitt aus Abb. 16,
WRM 855, 856



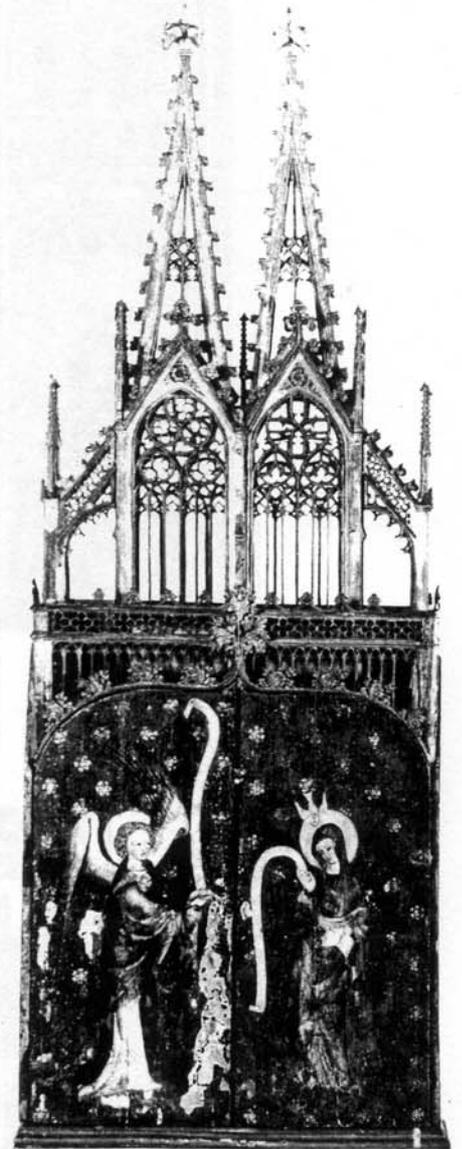
18. Rückkehr aus Ägypten, Klarenretabel, Feiertagsöffnung, rechter Außenflügel



19. Leben-Jesu-Tafel in 27 Bildern, Köln, WRM 6

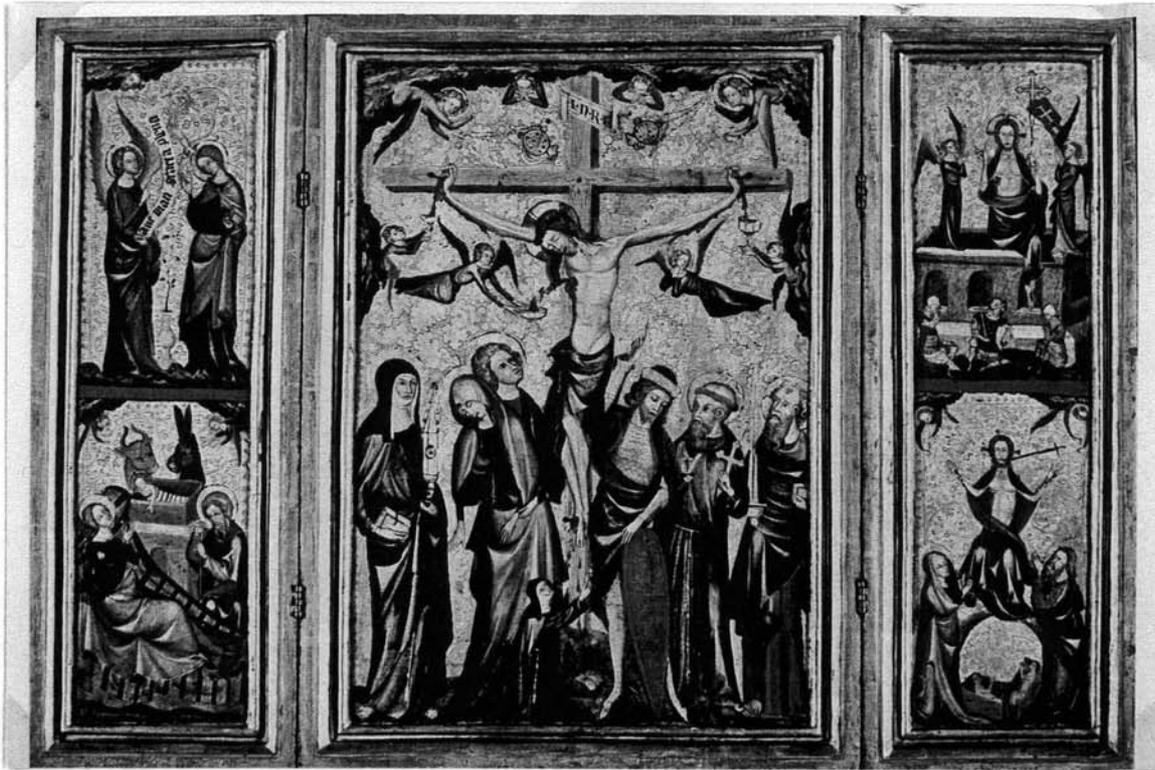


20. "Kleiner Dom", München, Alte Pinakothek,
WAF 454, geöffnet



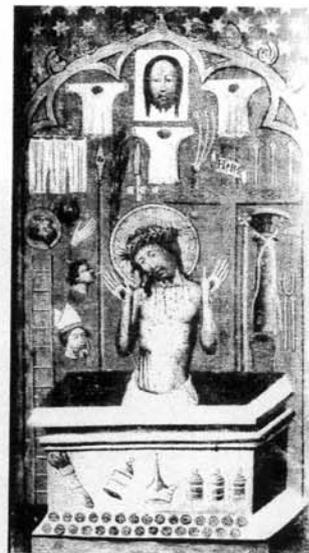
20 a. "Kleiner Dom", geschlossen

21. Marienlebensbilder des 15. Jahrhunderts, Hamburg, Kunstmuseum, Nr. 325.
 22. Marienlebensbilder des 15. Jahrhunderts, Hamburg, Kunstmuseum, Nr. 325.
 23. Marienlebensbilder des 15. Jahrhunderts, Hamburg, Kunstmuseum, Nr. 325.



24. Triptychon, Verkündigung an Maria mit den hl. Katharina und Agnes, Casparrecht Sammlung Thyssen-Bornemisze Nr. 1426/15

21. Kreuzigungstriptychon, Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 325



25. Al. Nussbaum, Nussbaum, Köln 77 an, Köln, Erzbisch. des Bistumsbezugs

22. Kreuzigungstriptychon, Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 325, Außenseite, Schmerzensmann und die "arma Christi"

23. Tebernakelflügel des Klarenretabels, oberer Teil, Schmerzensmann und die "arma Christi", heute verloren

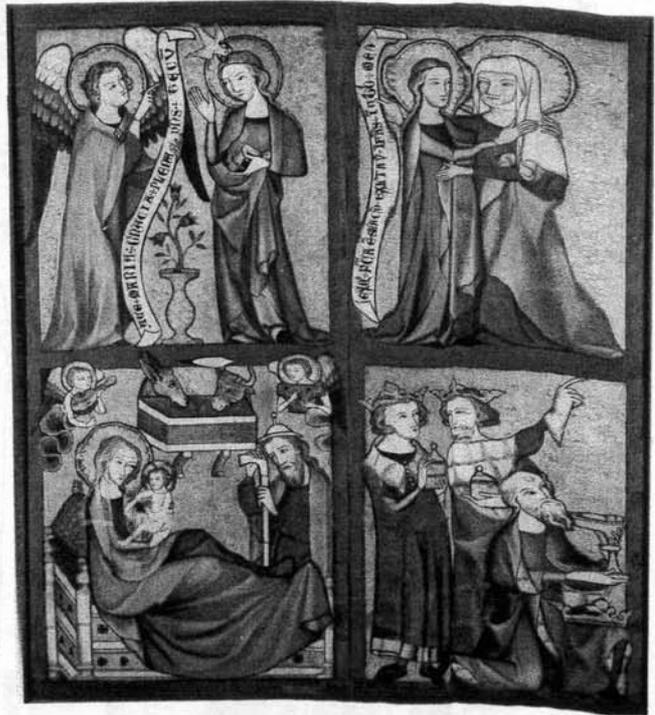


24. Triptychon, Verkündigung an Maria mit den hll. Katherina und Agnes, Castagnola, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Nr. 1929.16.1-3



25. Hl. Nikolaus, Nußbaum, Höhe 77 cm, Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum

26. Hl. Nikolaus, Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Detail der Sockelmalerei



27. Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, linker Flügel des Retabels aus Kloster Altenberg bei Wetzlar, Frankfurt, Städel, Inv. Nr. SG 358-361

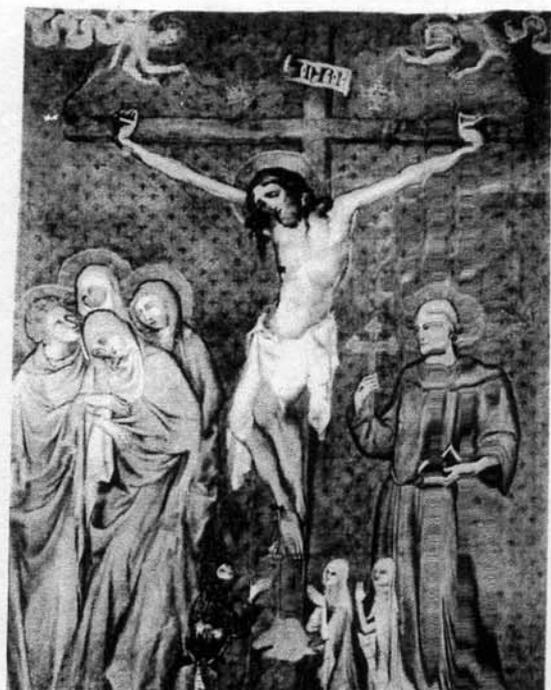
28. Kreuzigung Christi, Mitteltafel eines Triptychons, Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 2114



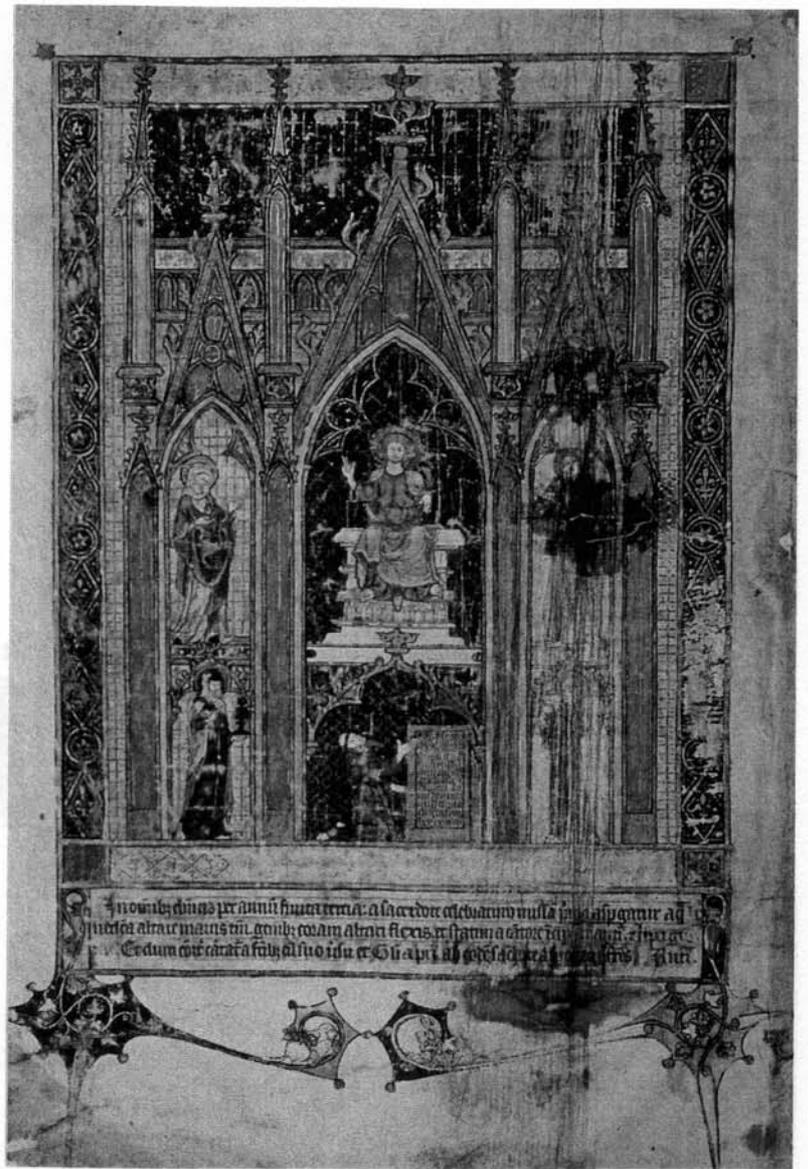


29. Johannes Ev., Maria Magdalena, zwei Engel, Flügel eines Schreins, Graz, Alte Galerie am Landesmuseum, Inv. Nr. 359

30. Kreuzigung Christi, Wandmalerei, ehemals nördliches Seitenschiff der Minoritenkirche in Köln, zerstört



31. Eingangsminiatur, Graduale
des Johannes von Valkenburg,
Köln, Diöz. Bibliothek, Hs. 1b,
fol. 1v



32. Heimsuchung, Inizialminiatur,
Graduale, Köln, Diöz. Bibliothek,
Hs. 173, fol. XCIXr





33. Darbringung im Tempel, Inizialminiatur aus einem Antiphonar aus dem Klarissenkloster, Aachen, Suermondt-Ludwig Museum, heute verschollen

34. Deesis mit Heiligen, Steinretabel aus der Michaelskapelle des Mainzer Doms, Mainz, Dommuseum





35. Christus, Chorpfeilerfigur, Köln, Dom



36. Johannes, Chorpfeilerfigur, Köln, Dom



- 37. Philippus, Chorpfeilerfigur, Köln, Dom
- 38. Simon, Chorpfeilerfigur, Köln, Dom
- 39. Thomas, Chorpfeilerfigur, Köln, Dom



39.a Berliner Diptychon, Thronende Muttergottes,
linker Innenflügel, Ausschnitt



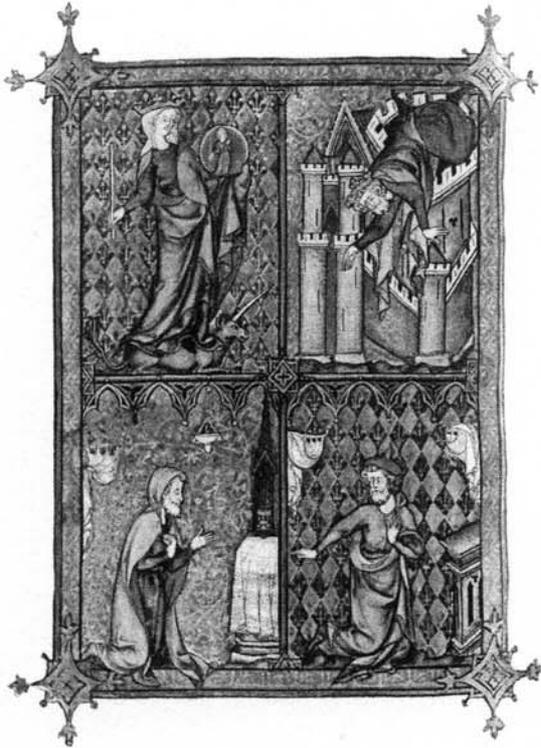
40. Madonna aus Schloß Rimburg



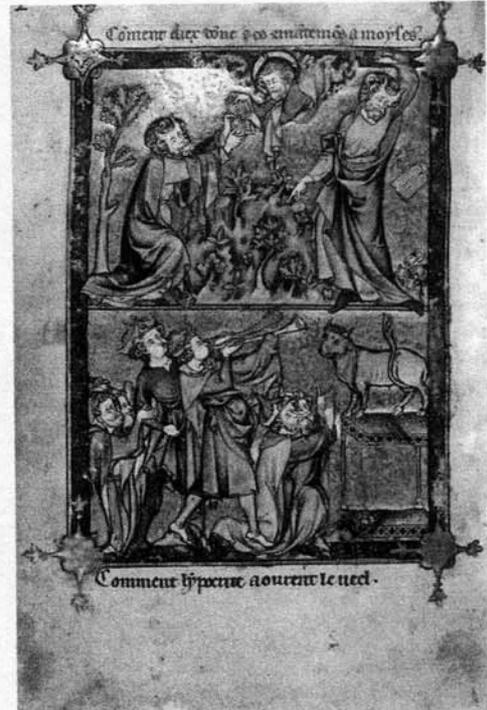
41. Engel, Holz, Paris, Louvre,
Inv.Nr. RF593

42. Madonna, Elfenbein, aus der
Abteikirche Saint-Denis, Cincinnati,
The Taft Museum





43. Peronifikation der Humilitas, *Somme le Roi*, London, British Library, Add. 54180, fol. 97v

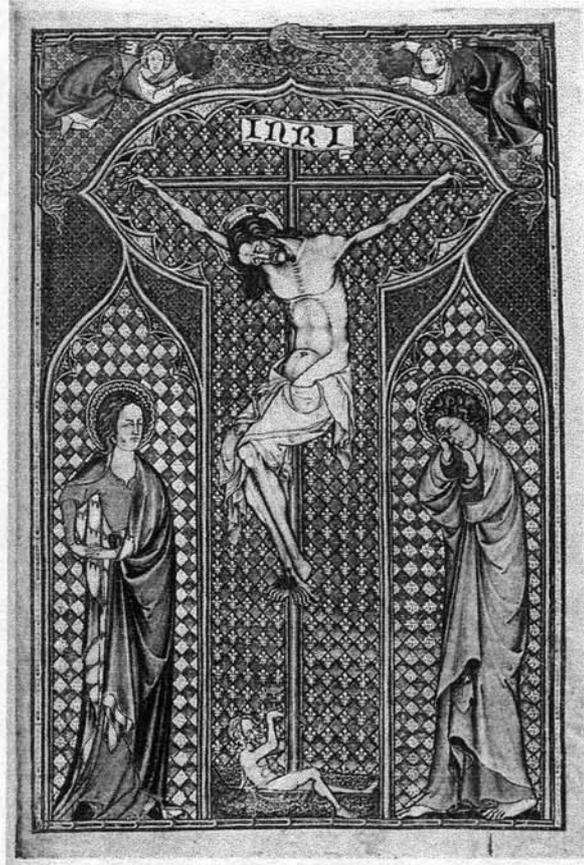


44. Moses erhält die Gesetzestafeln, Anbetung des Goldenen Kalbs, *Somme le Roi*, London, British Library, Add. 54180, fol. 5v

45. Ecclesia und Synagoge, Initialminiatur, *Missale-Brevier* aus Saint-Etienne in Chalons-sur-Marne, Paris, Bibliotheque de l'Arsenal, ms 595, fol. 14v



47. Kreuzigung Christi, Psalter
des Robert de Lisle,
London, British Library,
Arundel Ms 83 II, fol. 132v



46. Kreuzigung Christi, Psalter des
Robert de Lisle, London, British
Library, Arundel Ms 83 II, fol. 132v

45. Darstellung im Turpel,
Psalter des Robert de
Lisle, London, British
Library, Arundel Ms 83 II,
fol. 124. Ausschnitt

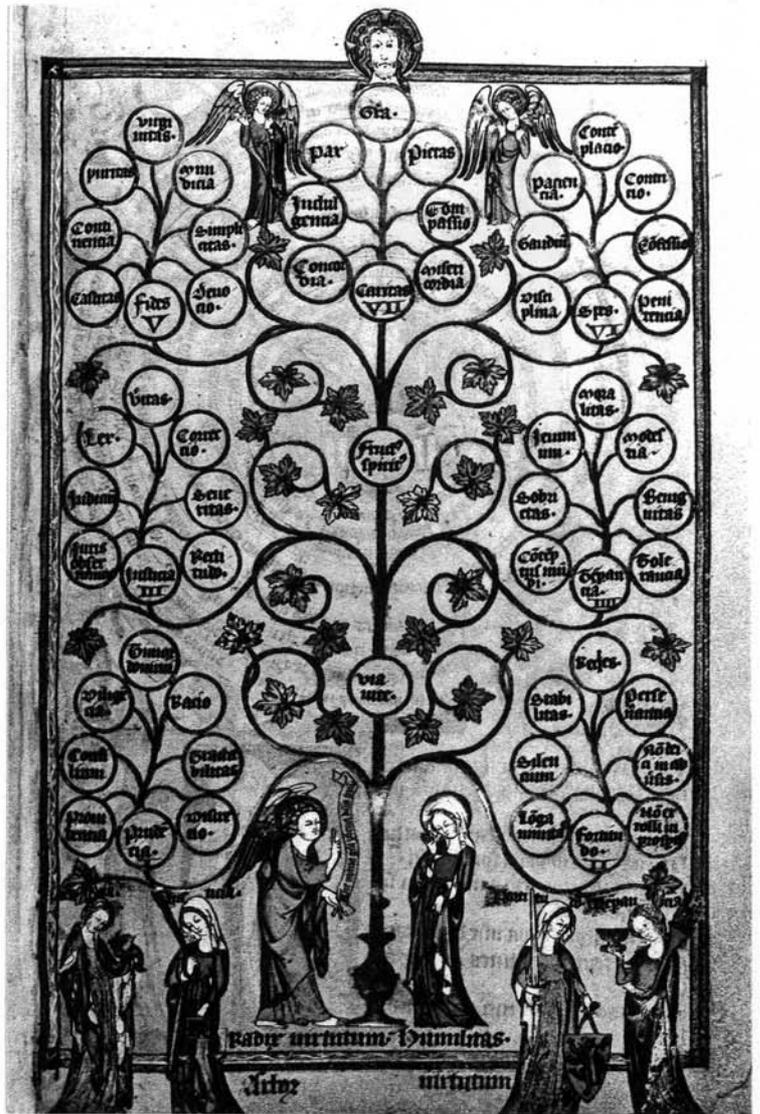
47. Kindheit Christi, Psalter
des Robert de Lisle,
London, British Library,
Arundel Ms 83 II, fol. 124



48. Darbringung im Tempel,
Psalter des Robert de
Lisle, London, British
Library, Arundel Ms 83 II,
fol. 124, Ausschnitt



51. Knecht Ruprecht, Psalter Queen Mary's
 Psalter British Library,
 MS Royal 2 B VII



49. Abor Vitae, Psalter des Robert de Lisle, London, British Library, Arundel Ms 83 II, fol. 129

52. Leben und Passion Christi.
 Elisenen-münchchen, Clunyo. M.
 Institut, Nr. 1917 827

50. Verkündigung, Psalter des Robert de Lisle, London, British Library, Arundel Ms 83 II, fol. 129, Ausschnitt



51. Kreuzigung, Miniatur, Queen Mary's Psalter, British Library, MS Royal 2 B VII



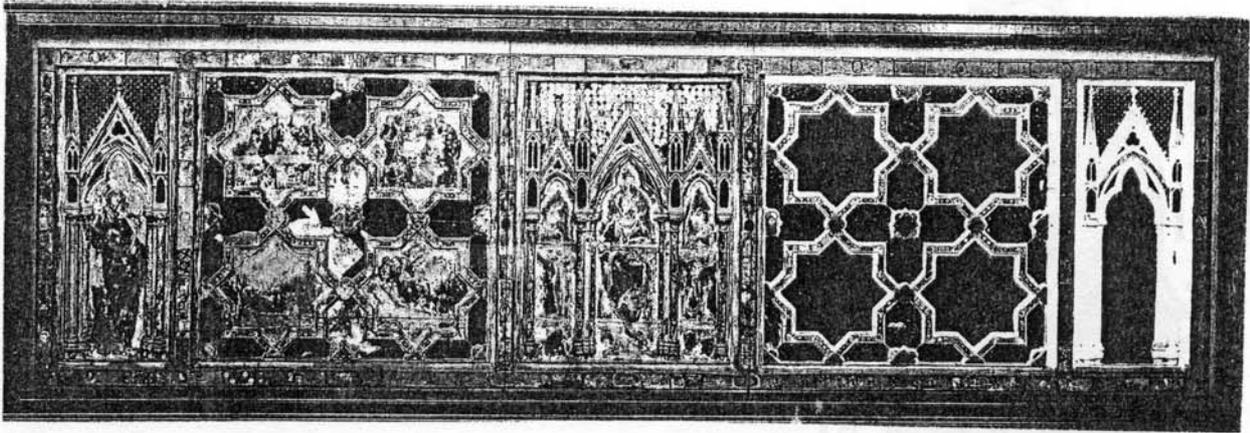
52. Leben und Passion Christi, Elfenbein-triptychon, Chicago, Art Institute, Inv. Nr. 1937.827



53. Kreuzigung Christi, linker Flügel eines Elfenbeindiptychons, Washington, National Museum of American Art, Inv. Nr. 1928.8.240.18



54. Friedrich Mühlbacher, Retabel in Holz,
Paris, für St. Salvator und Denis



54. Westminster-Retabel, London, Westminster Abbey

55. Dominikus Albrecht,
Retabel für St. Paulus, Kupferstein

55. Paulus, Westminster Retabel, London,
Westminster Abbey, linkes Feld

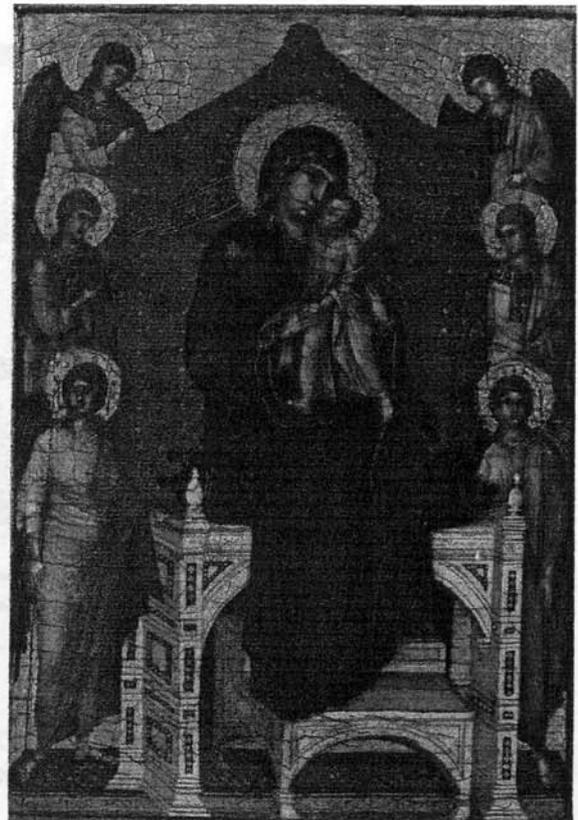


56. Thronende Muttergottes, Badia a Isola,
Pfarrkirche SS. Salvatore und Cirino

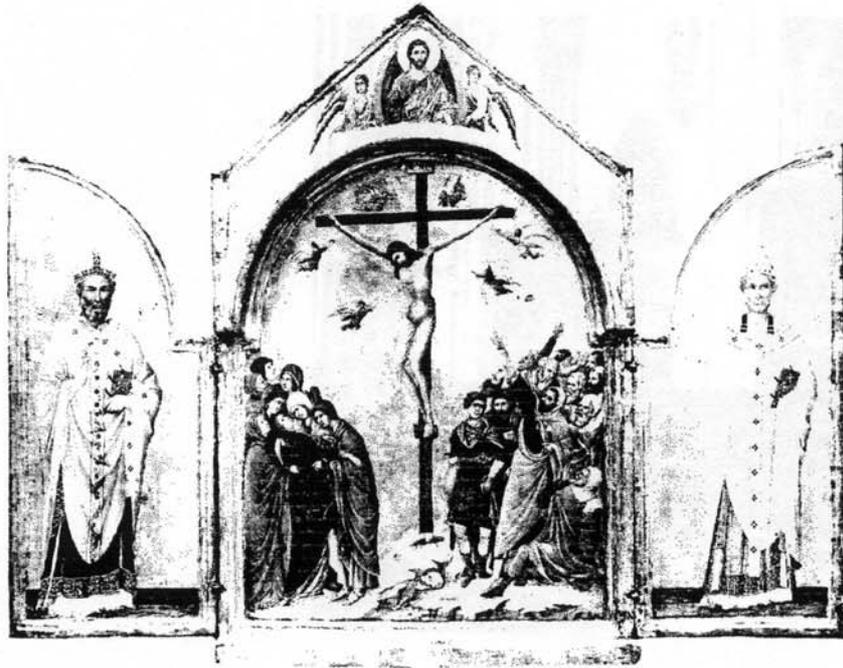


58. Kreuzigungsgruppe von Duccio, Florenz,
Basilika Santa Maria Novella, Inv. Nr. 45.870

57. Thronende Muttergottes,
Duccio ?, Bern, Kunstmuseum



59. Kreuzigung, Meister, Verble

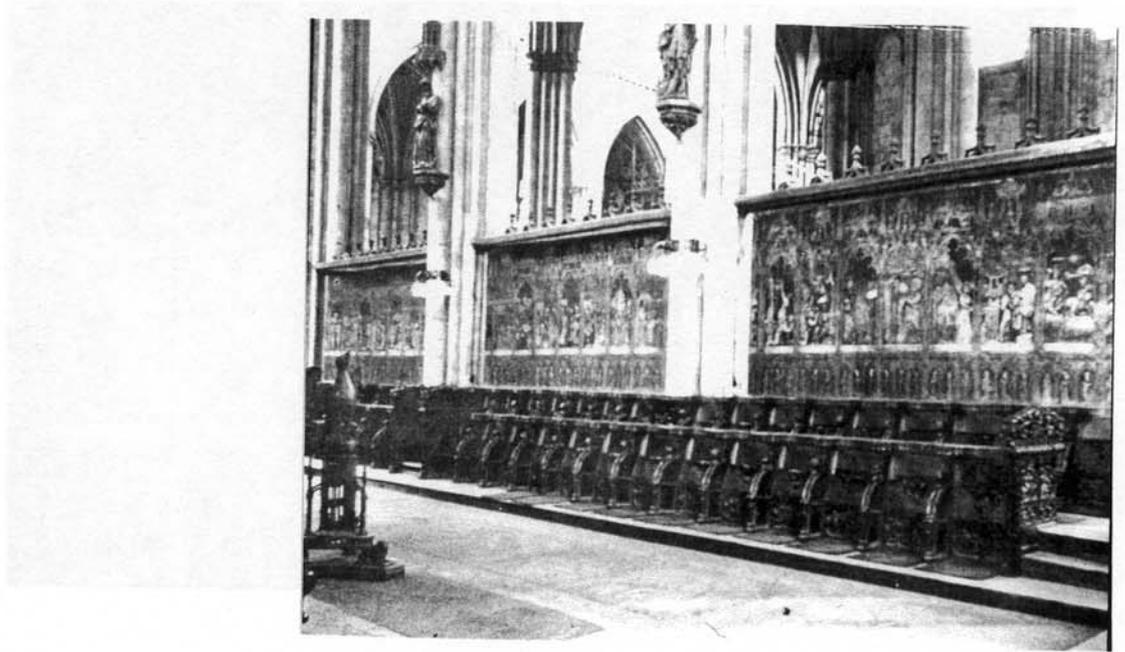


58. Kreuzigungstriptychon, Duccio-Werkstatt,
Boston, National Gallery, Inv. Nr. 45.880

59. Kreuzigung, Monte Oliveto-Meister, Verbleib unbekannt



59. Kreuzigung, Monte Oliveto-
Meister, Verbleib unbekannt

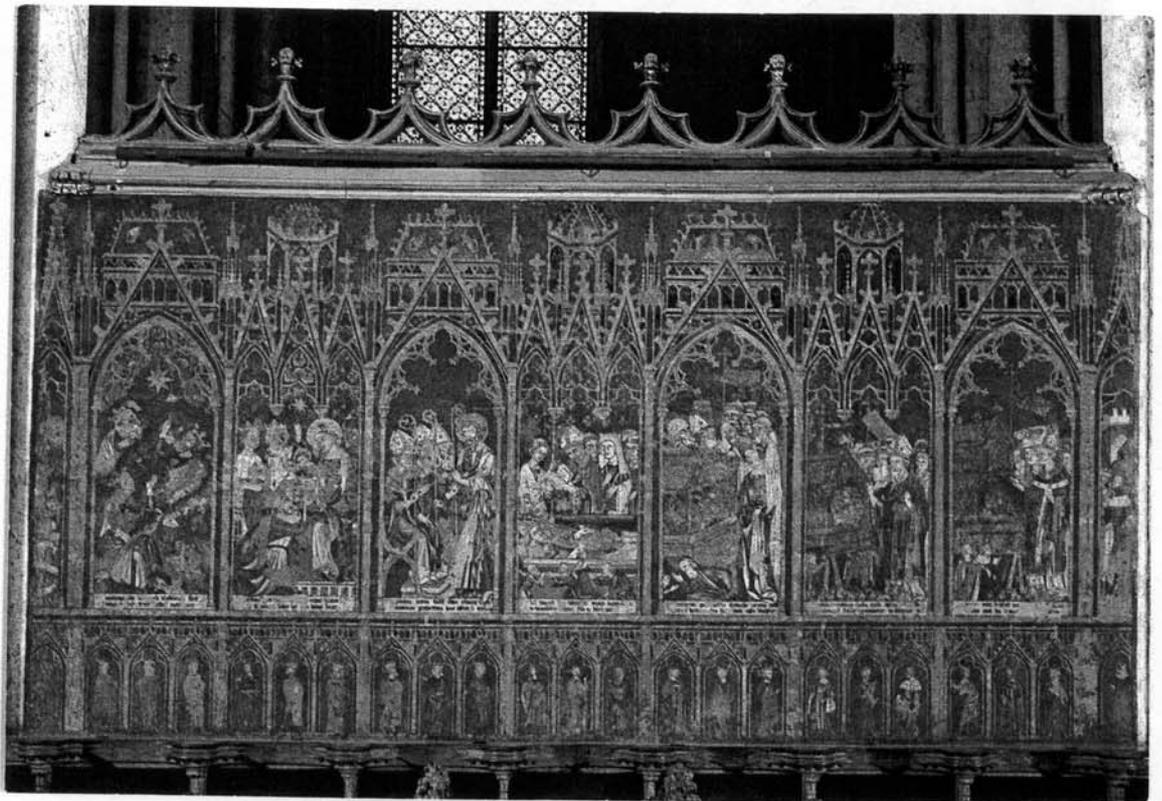


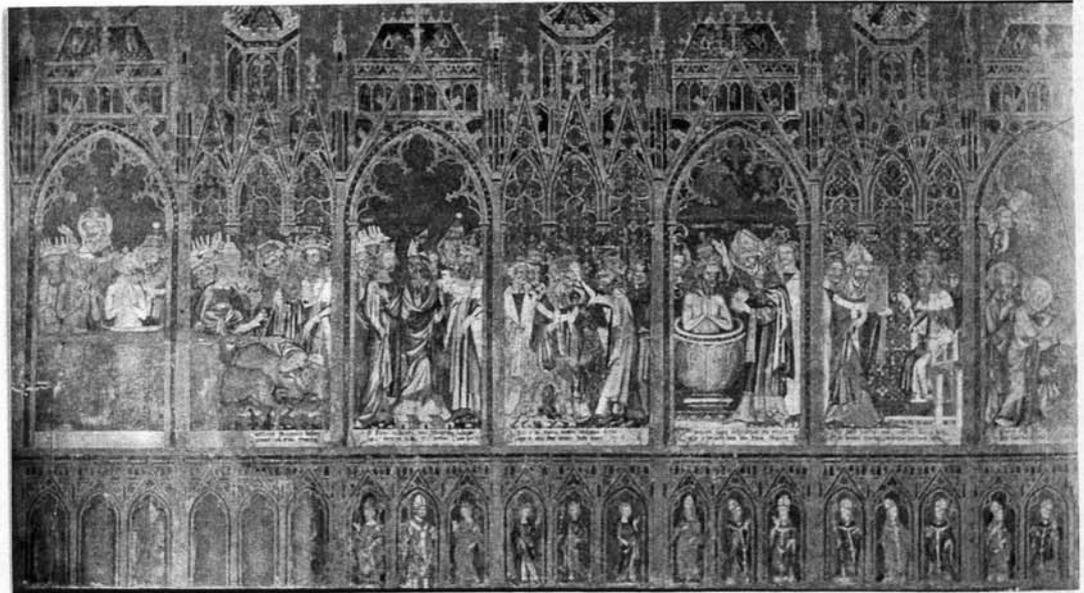
60. Legende des hl. Stephanus, Chorschranken, Köln, Dom

61. St. Ursula, Chorschranken, Köln, Dom

62. Kaiser Konstantin, Chorschranken, Köln, Dom

61. Dreikönigsschranke, Köln Dom



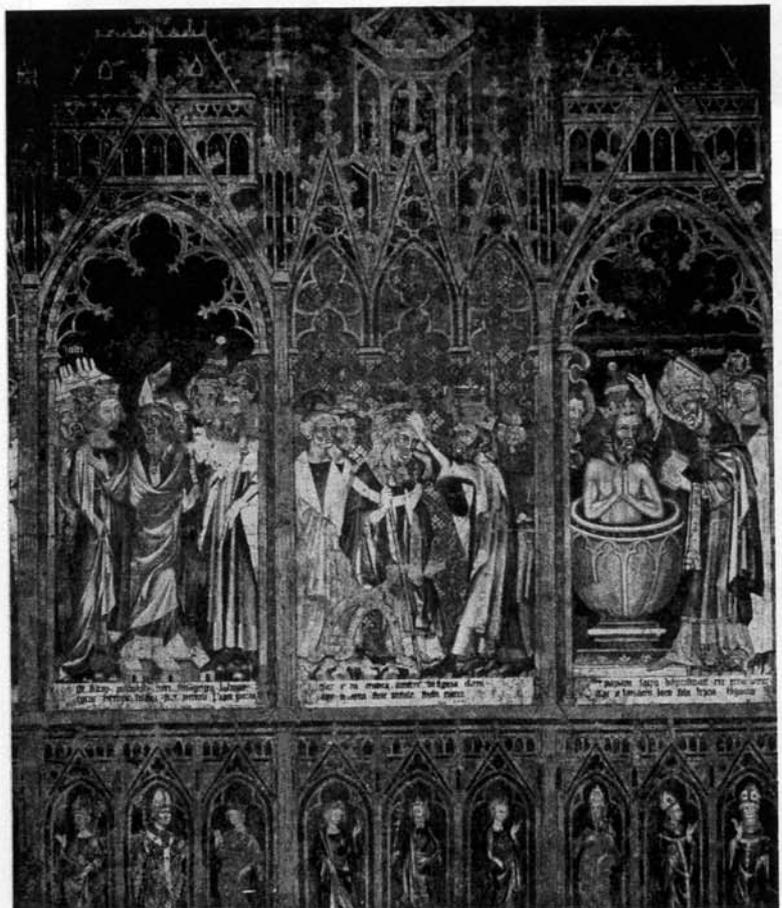


62. Legende des hl. Silvester, Chorschranken, Köln, Dom

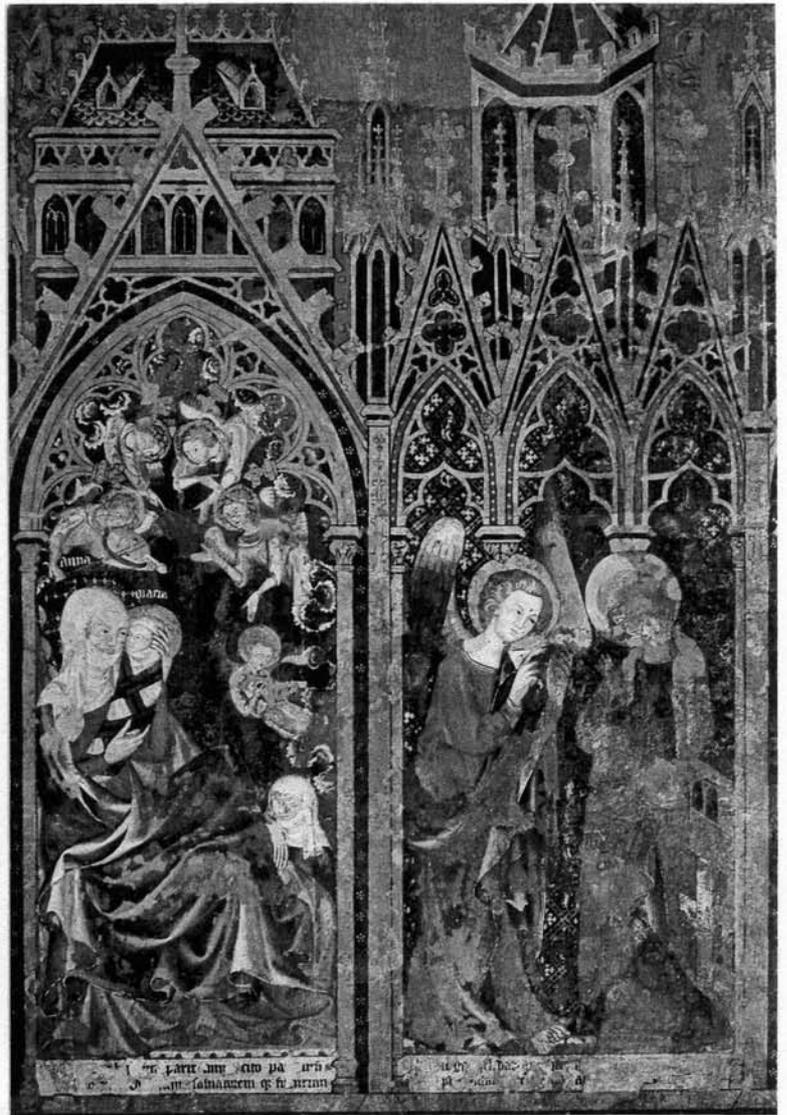
63. Silvester disputiert mit den Juden, Konstantin verleiht Silvester die Tiara, Silvester tauft Kaiser Konstantin, Chorschranke, Köln Dom

64. Geburt Mariens, Verkündigung,
Mama, Chorschranken, Köln, Dom

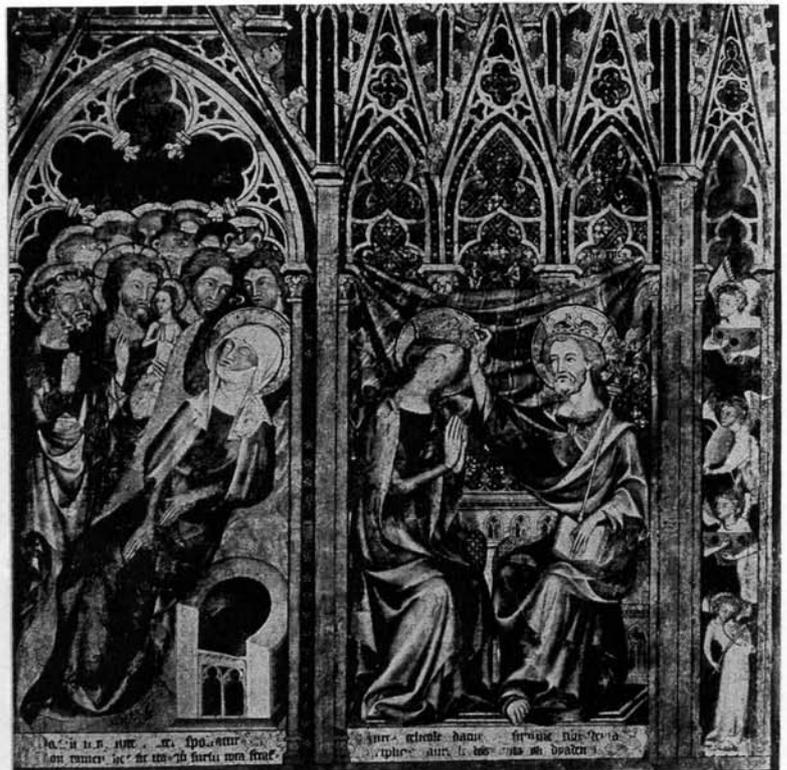
65. Marienmilch, Krönung Mariens,
Chorschranken, Köln, Dom



64. Geburt Mariens, Verkündigung an Maria, Chorschranken, Köln, Dom



65. Marientod, Krönung Mariens, Chorschranken, Köln, Dom

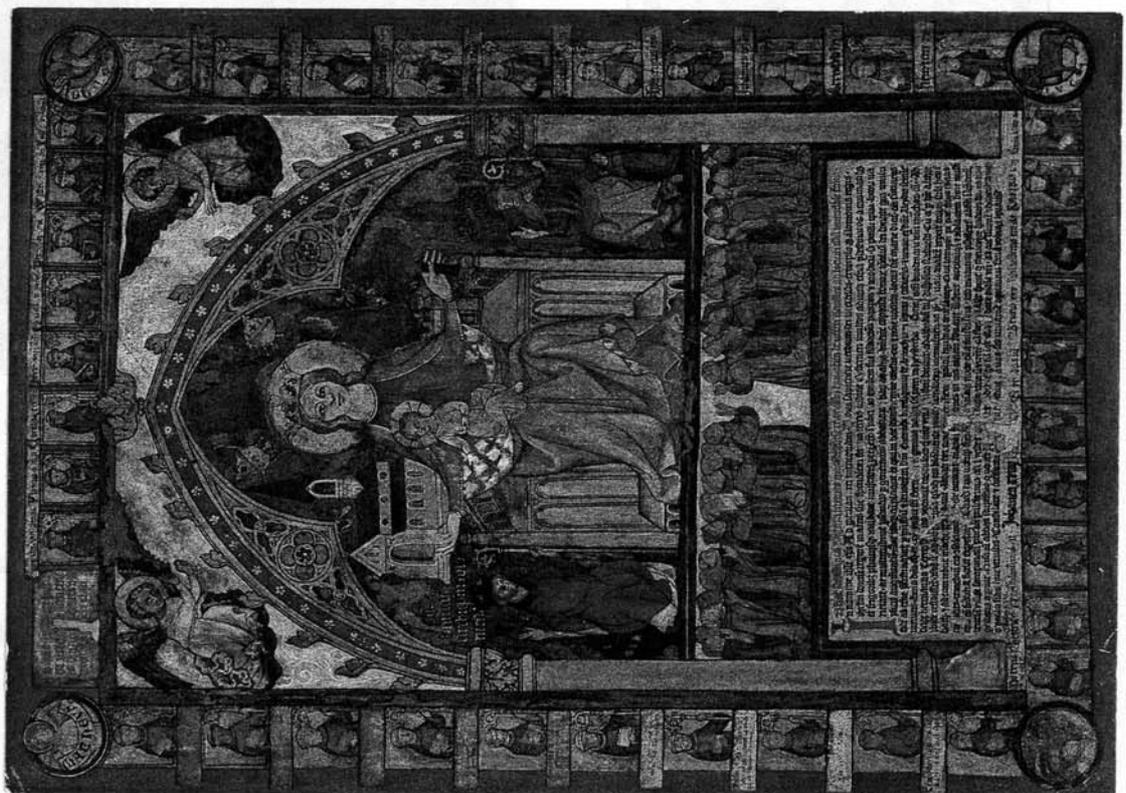
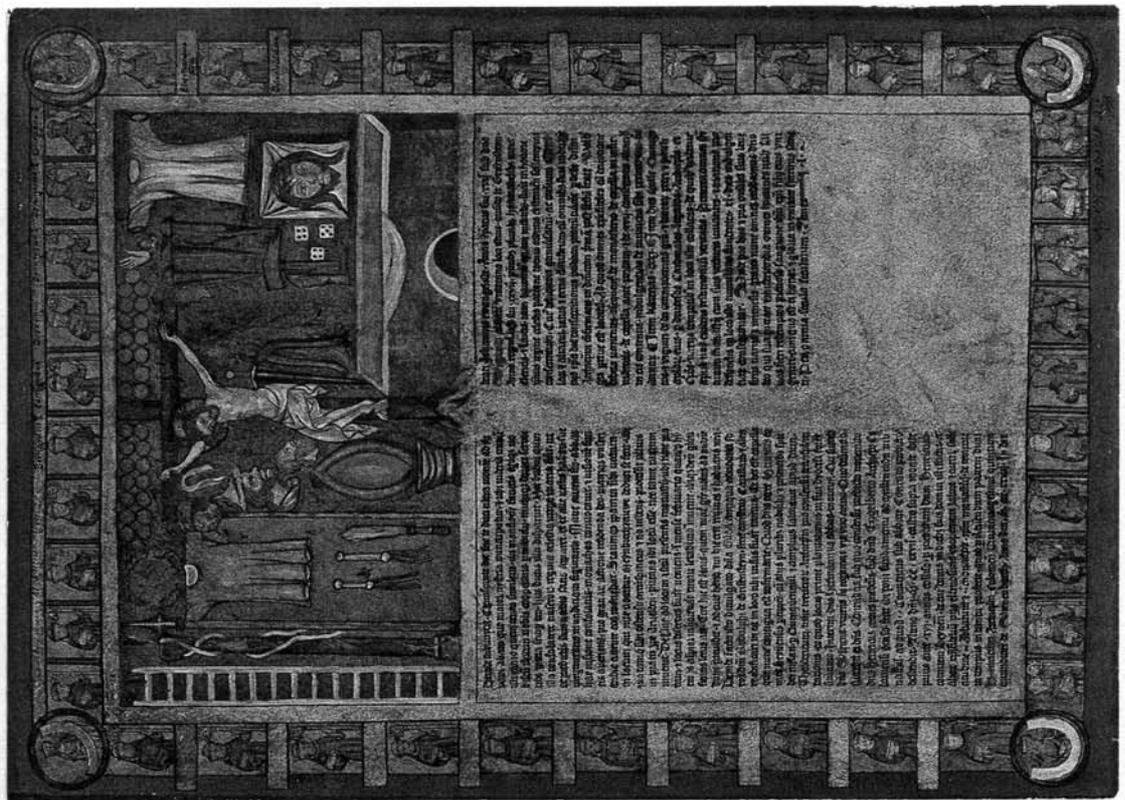




66. Verkündigung an Joachim,
Chorschranken, Köln, Dom



67. Anbetung der Könige,
Königsfelden, Chorfenster 2,
Geschoß c



68. Marienstatter Tafel, Thronende Muttergottes, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. 234

69. Marienstatter Tafel, Gekreuzigter mit "Arma Christi", Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Inv. Nr. 235



73. Margerithen-Alder, Köln, St. Lambert

70. Moses spricht mit seinem Volk, Inizial-
miniatur, Bibel aus Kloster Kamp, Staats-
bibliothek Berlin, Ms Diez C, Fol. 63/64,
fol. 145r

74. Margerithen-Alder, Köln, St. Lambert

Ms. 100. 10. 10. 10.



71. Kreuzigung mit Stifterpaar
Gobelinus von der Schafportzen
und Sophia Overstolz,
Darmstadt, Hessisches
Landesmuseum, Inv. Nr. Kg
34:10a, b



72. Quirinus-Altar, Köln, St. Kunibert

73. Margarethen-Altar, Köln, St. Kunibert

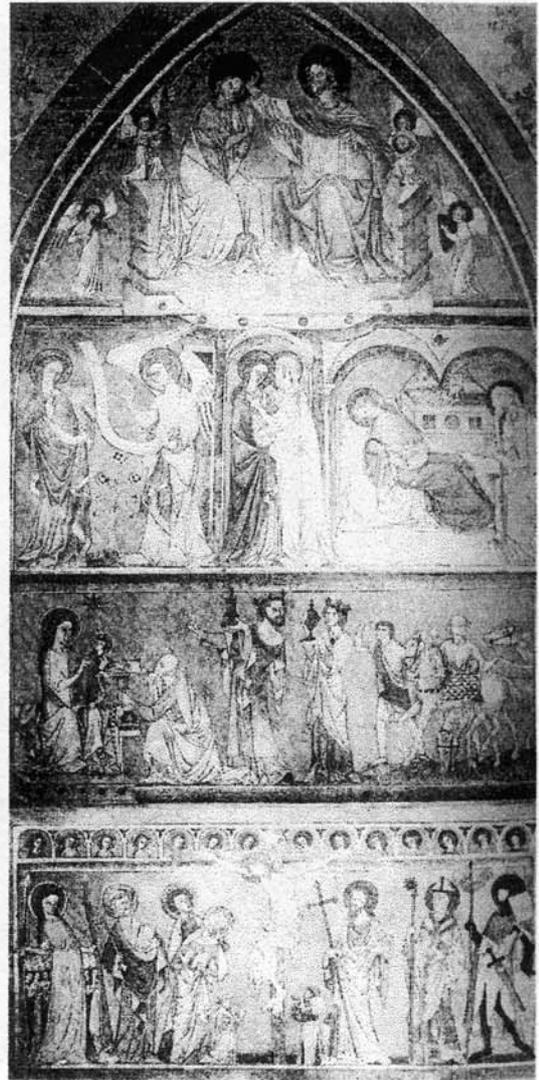
74. Noli me tangere, Inizialminiatur,
Graduale, Köln, Diöz. Bibliothek,
Hs. 173, fol. CVIv



75. Krönung Christi, Paradies, 27.
Münche des Heilighen
Römischen, Köln, Dom-
Schatzkammer, Nr. 149

76. Drei weibliche Heilige etc.
Hilse des Boppard, Köln,
Schnütgen-Museum, Inv. Nr. A
35-57

77. Hl. Petrus mit 12 Aposteln,
Köln, Schnütgen-Museum.

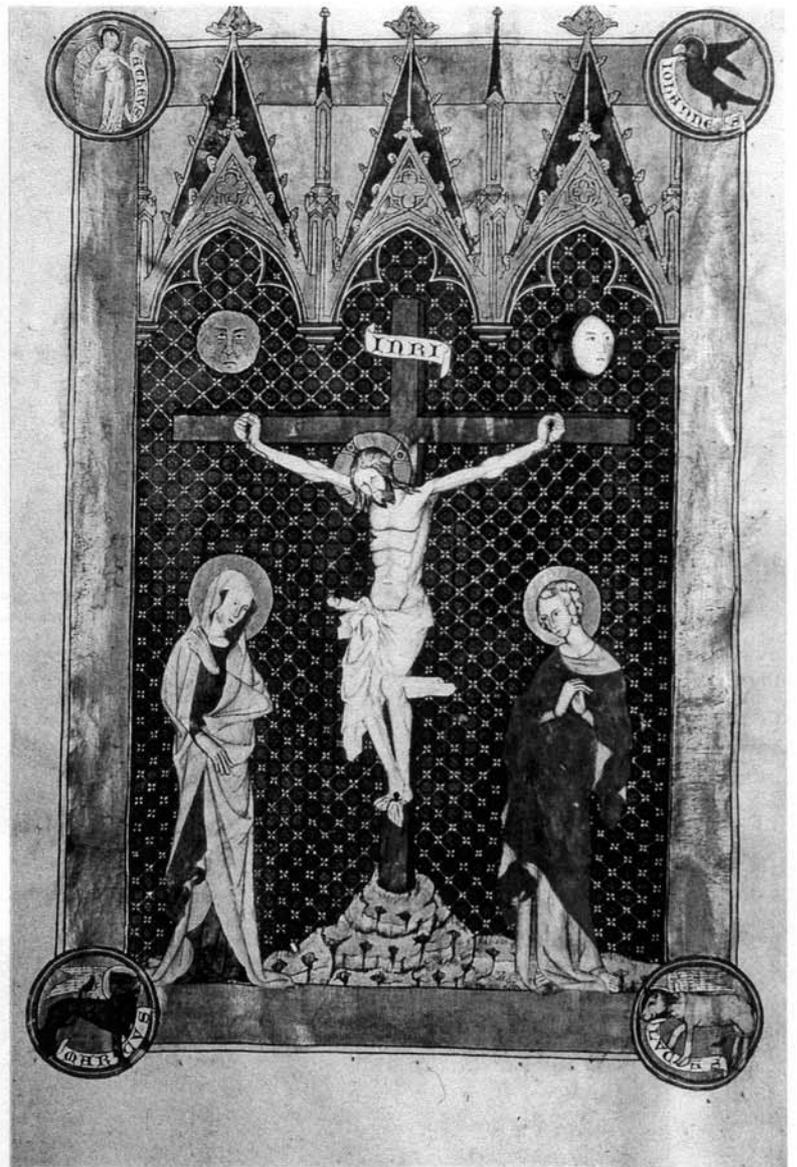


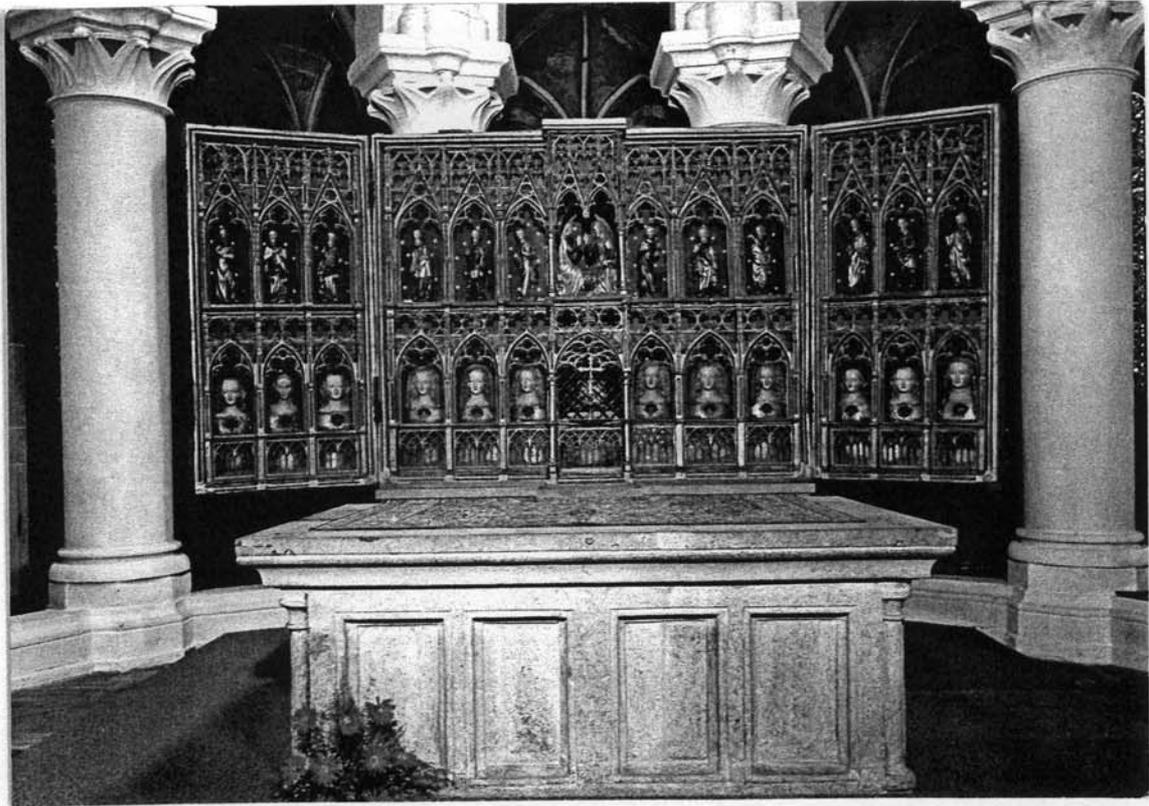
74.a Marienkrönung, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt
Christi, Anbetung der Könige, Kreuzigung Christi,
Wandmalereien in der ersten Seitenkapelle von
St. Andreas, Köln

75. Kreuzigung Christi, Kanonbild,
Missale des Konrad von
Rennenberg, Köln, Dom-
Schatzkammer, Nr. 149

76. Drei weibliche Heilige aus
Filsen bei Boppard, Köln,
Schnütgen-Museum, Inv. Nr. A
55-57

77. Hl. Petrus aus St. Aposteln,
Köln, Schnütgen-Museum





78. Marienstatter Retabel, Zisterzienserabtei Marienstatt, Westerwald

79. Apostel aus dem Marienstatter Retabel, Zisterzienserabtei Marienstatt



80. Klarenretabel, Hochfeiertagsöffnung, Köln, Dom



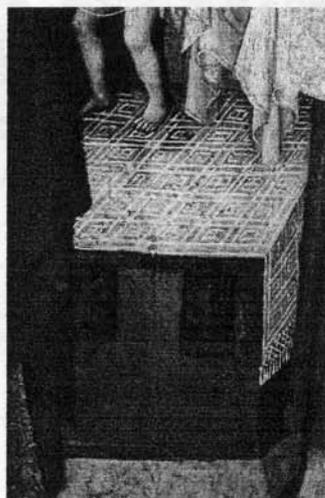
81. Klarenretabel, Feiertagsöffnung, Köln, Dom



82. Klarenretabel, geschlossen, Köln, Dom

83. Kreuzigung Christi, Klarenretabel, unterer Teil des Tabernakelflügels, Brauweiler, Amt für Denkmalpflege

84. Darbringung im Tempel, Klarenretabel, Köln, Dom, Detail mit dem Stifterwappen

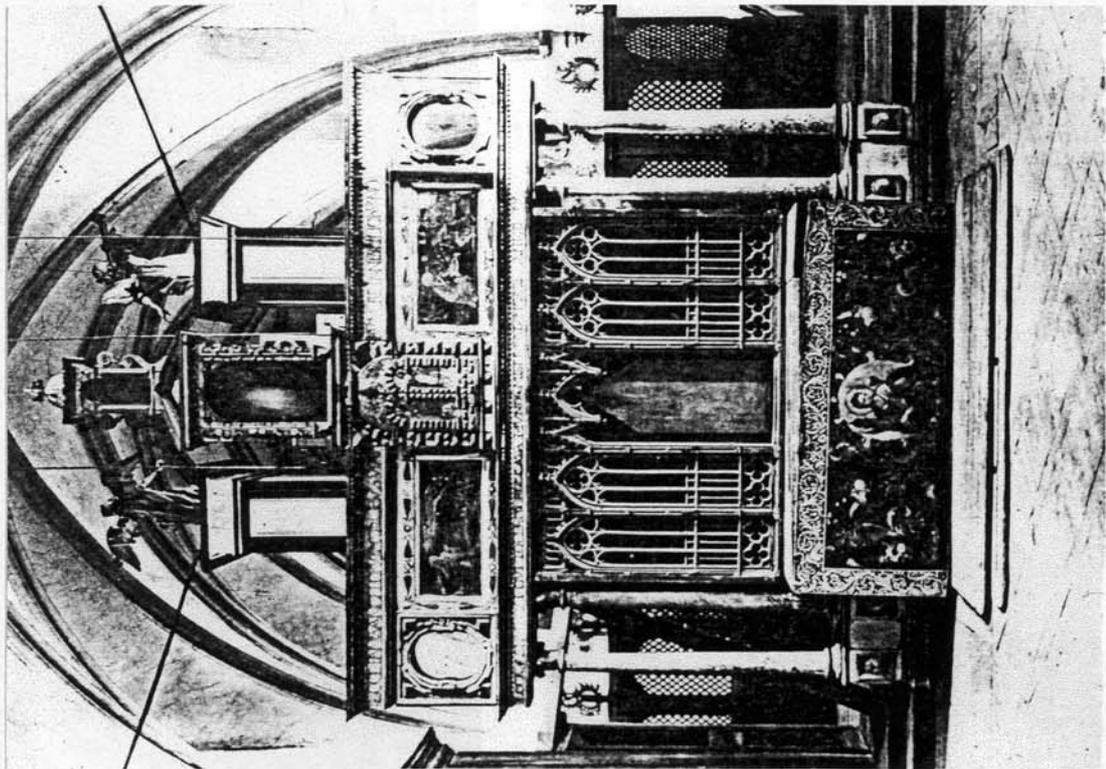
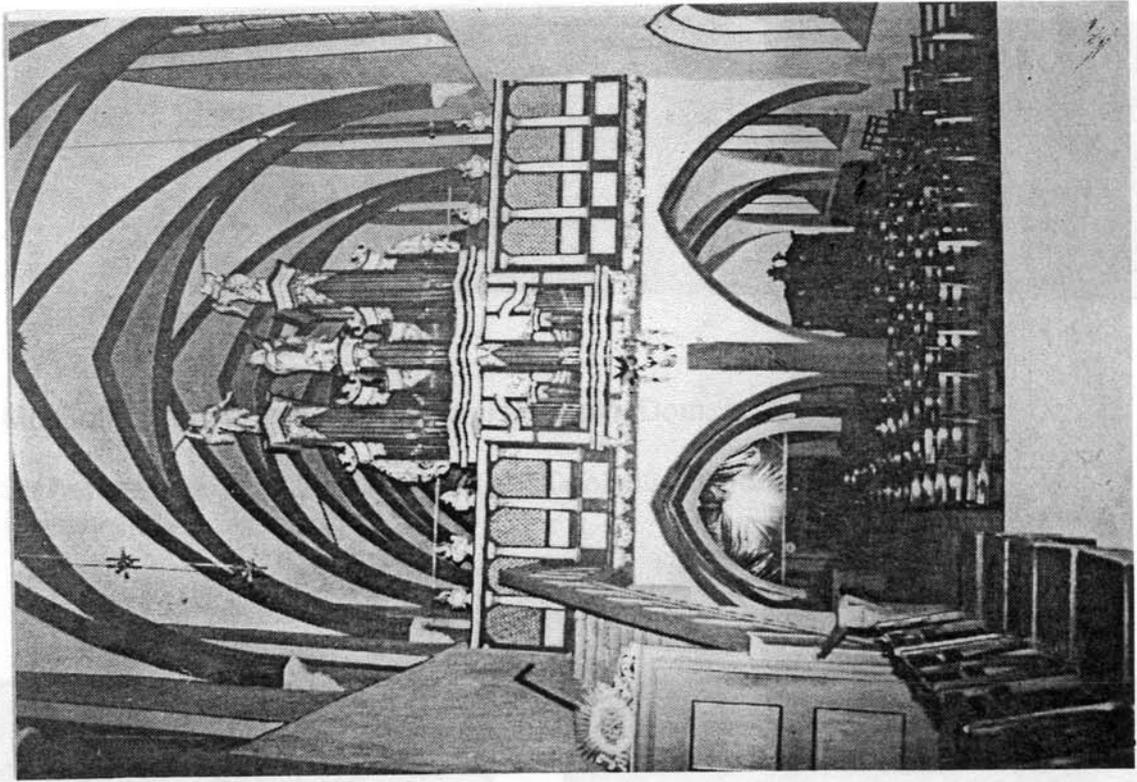


85. Klosterkirche
Fayr von 1322

86. Klosterkirche
1920

87. Klosterkirche
Nonnenstift

88. Klosterkirche
Nonnenstift



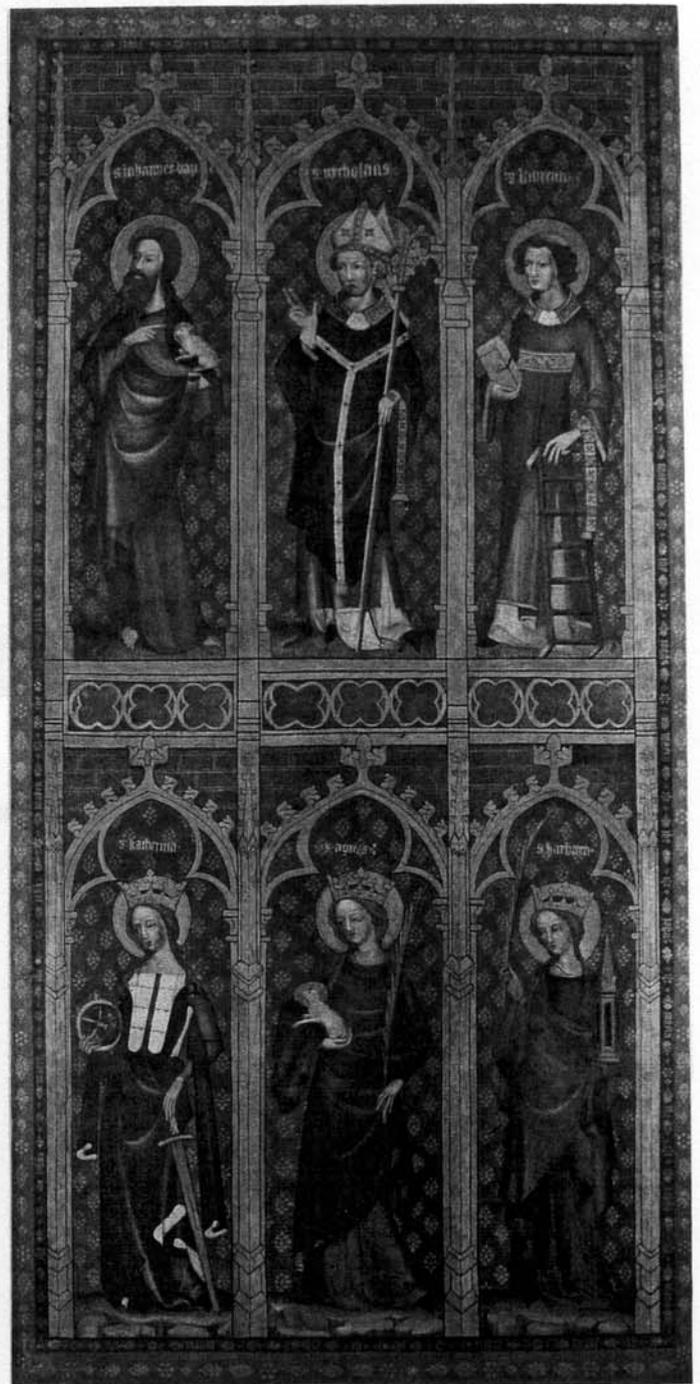
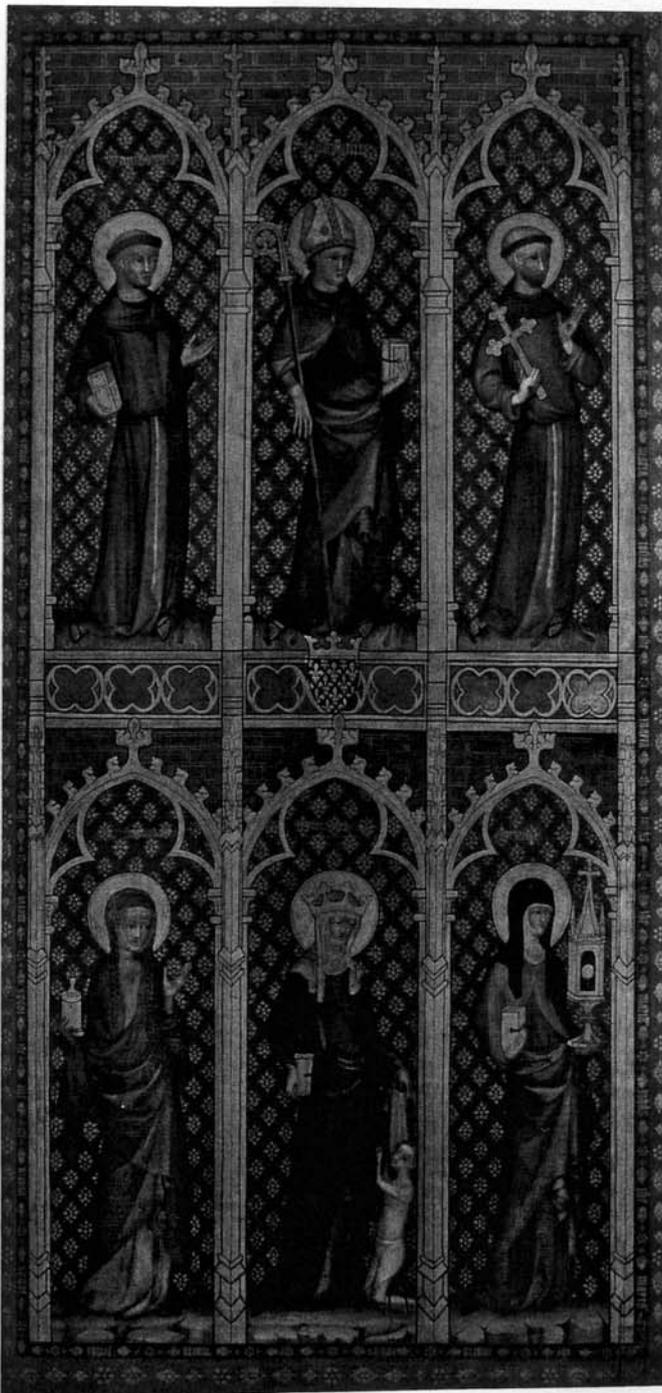
85. Klosterkirche Altenberg, Blick nach Westen, Nonnenempore mit Treppe, Foto von 1920

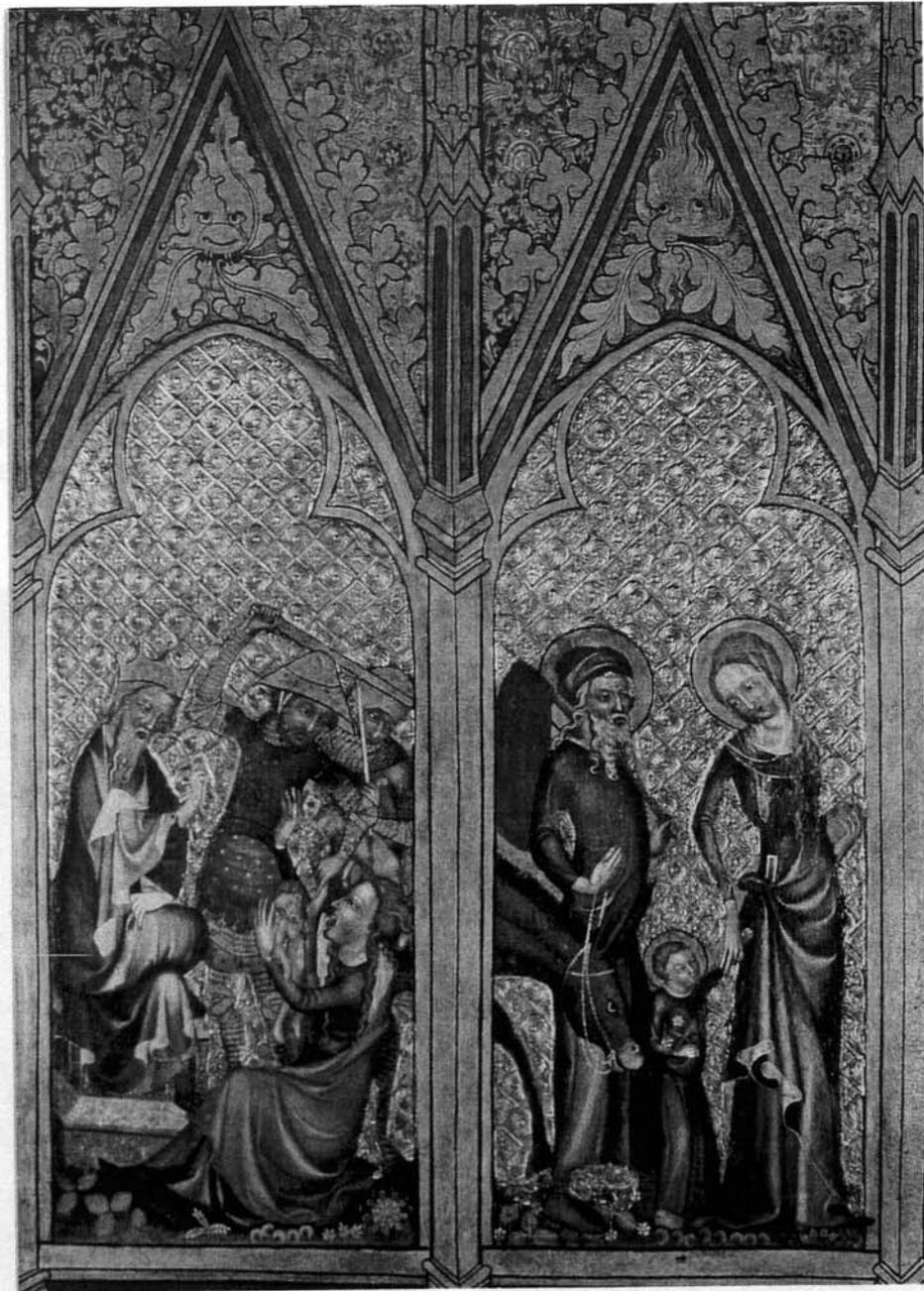
86. Klosterkirche Altenberg, Blick nach Osten, Nonnenempore mit Altar, Foto von 1920



87. Musikant und Tänzer, Chorschranken, Köln, Dom, Inschriftenzone

88., 89. Stehende Heilige, linker und rechter Flügelaußenseiten des Klarenretabels, Köln, Dom





90. Kindermord, Rückkehr aus Ägypten, Klarenretabel Feiertagsöffnung, Köln, Dom

91. Szenen aus Kindheit und Passion Jesu, Klarenretabel, linker und rechter Außenflügel, Innenseiten, Köln, Dom





92. Anbetung der Könige, Klarenretabel, Feiertagsöffnung, Köln, Dom

93. Anbetung der Könige, Klarenretabel, Feiertagsöffnung, Köln, Dom, Röntgenaufnahme

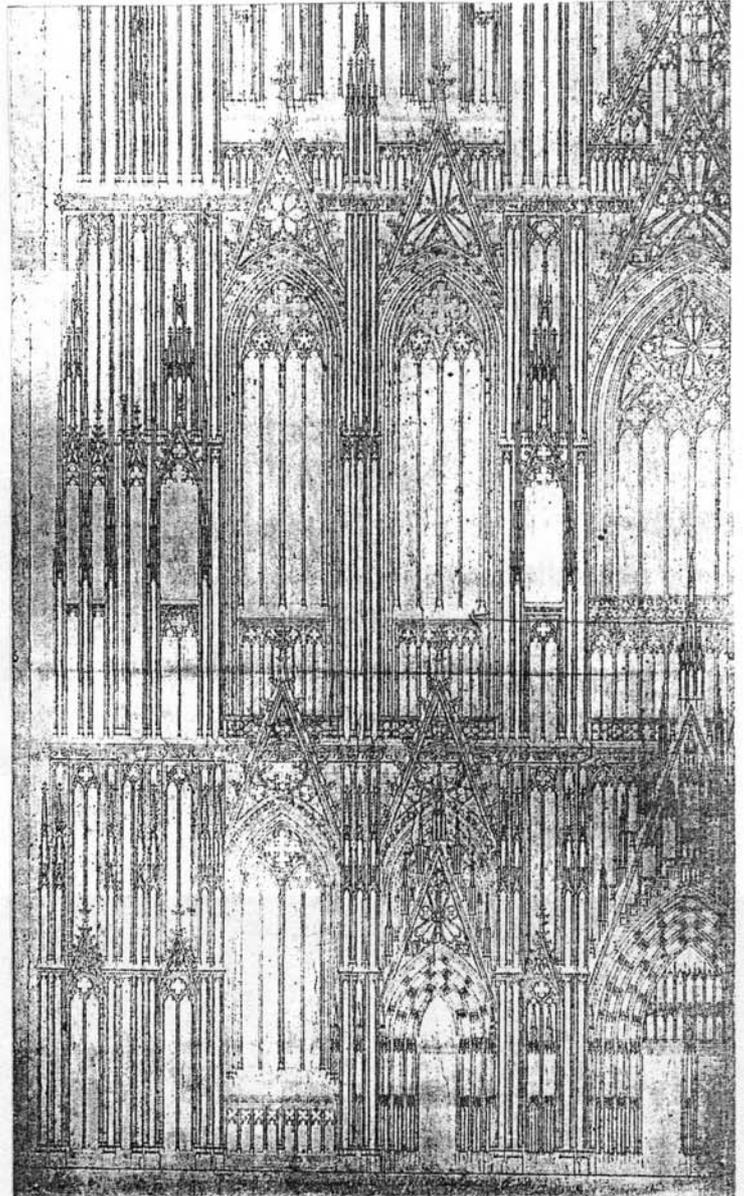
94. Bible moralisée, Paris, Bibliotheque national, ms. fr. 167, fol. 54





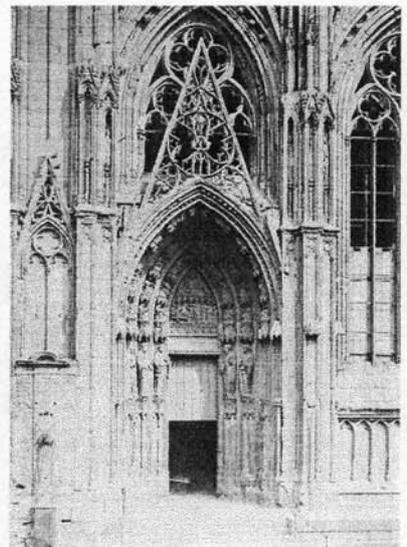
95. Modelhintergrund, Klarenretabel, Innenseiten der Außenflügel, Köln, Dom
96. Stehender Heiliger, Chorpfeiler, Köln, Dom
97. Modelhintergrund, Chorpfeiler, Köln, Dom

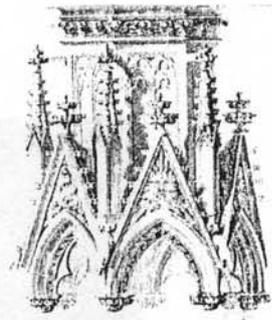
98. Fassadenriß F, Ausschnitt,
Untergeschoß des Nordturms



101. Ansicht Kuppelwulst
Hochaltargebäude,
Köln, Dom

99. Petersportal, Köln, Dom



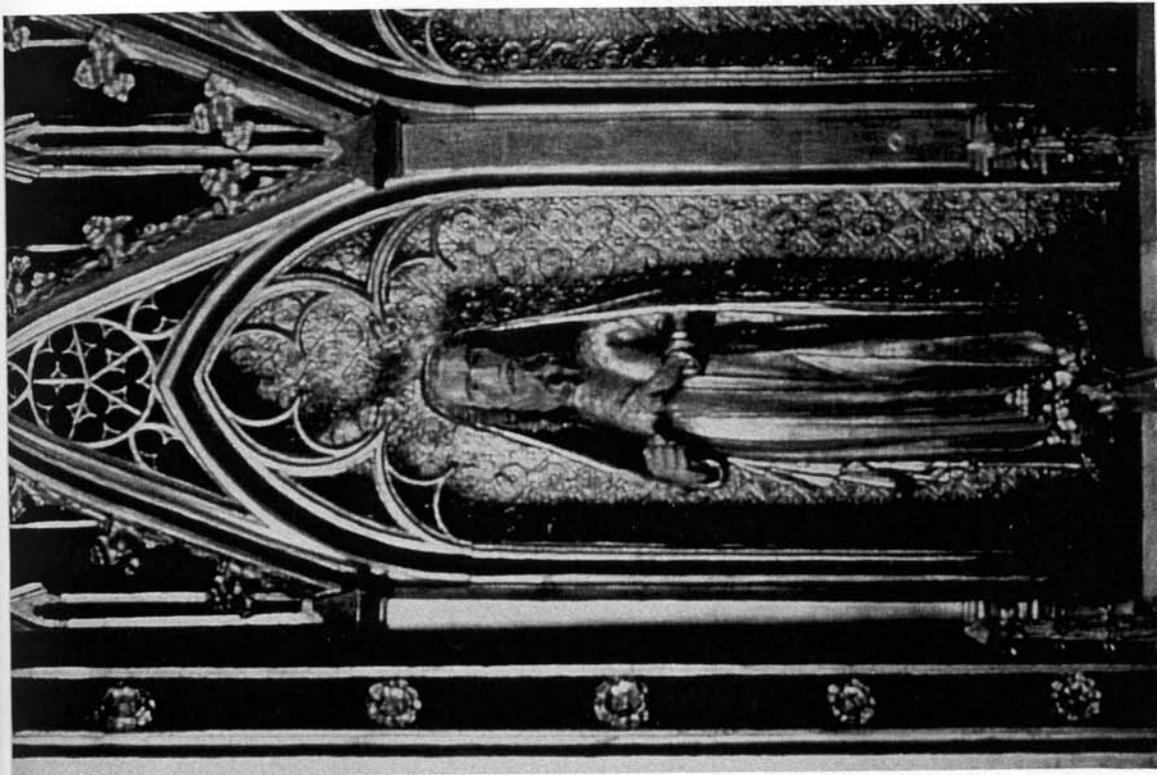


100.a Wimberg mit Blattmaske am
Apostelbaldachin, Tafel XIV
aus dem Domwerk des
S. Boisserée, Ausschnitt

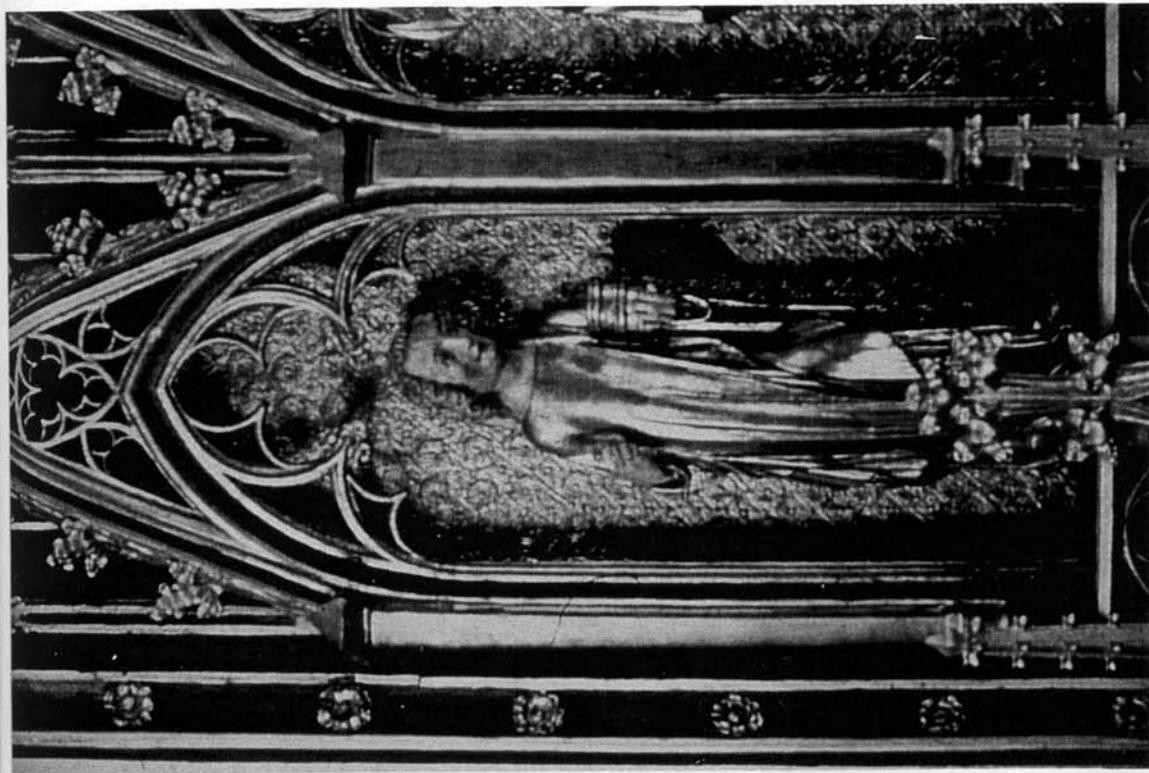
100. Wimberg mit Blattmaske,
Apostelbaldachin,
Petersportal, Köln, Dom

101. Apostel, Klarenretabel,
Hochfeiertagsöffnung,
Köln, Dom

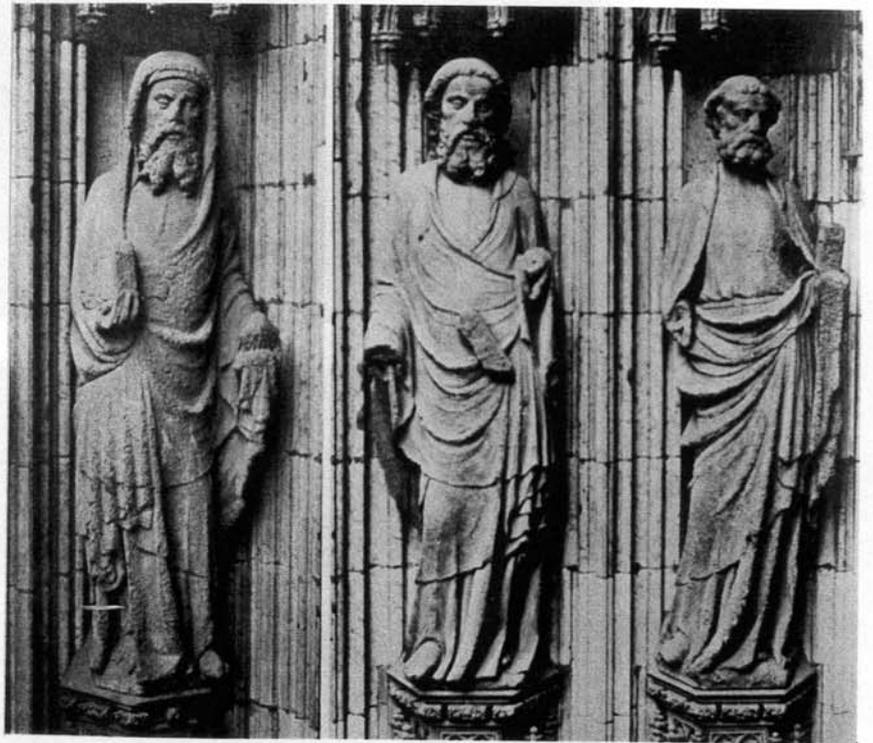




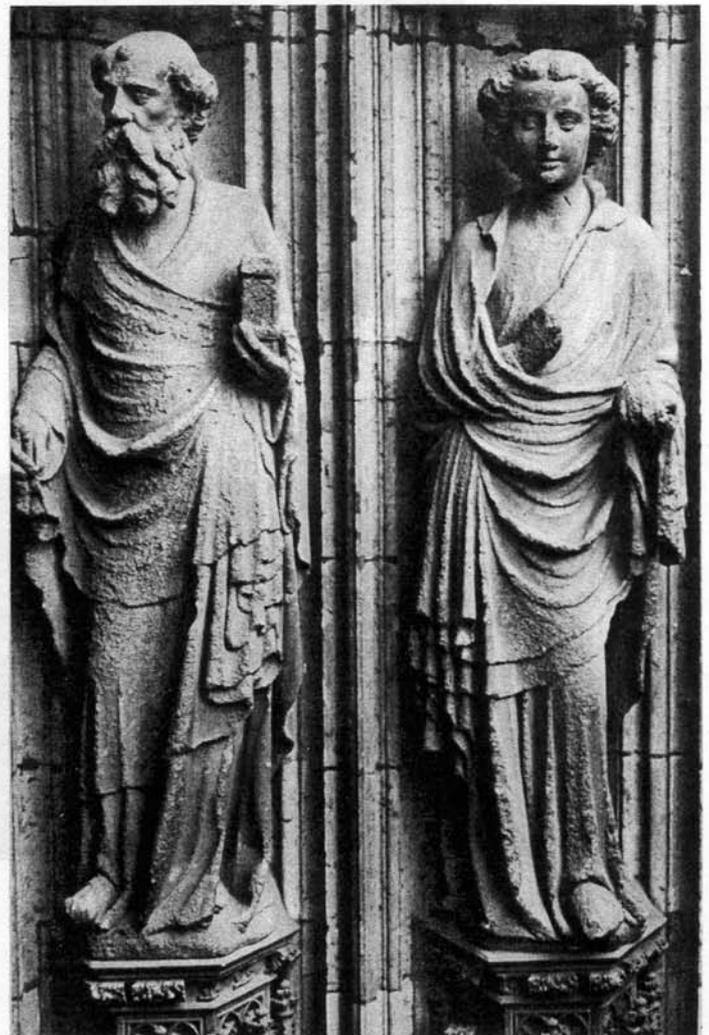
103. Apostel, Klarenretabel,
Hochfeiertagsöffnung, Köln, Dom



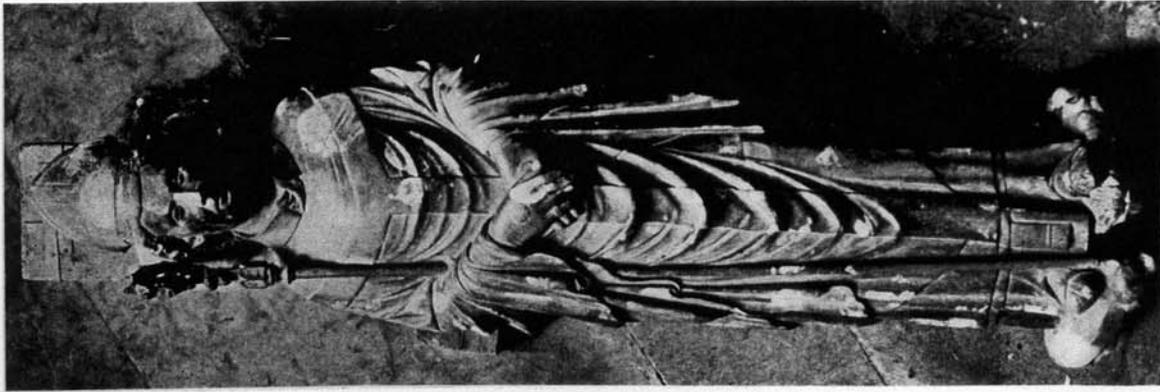
102. Apostel Johannes, Klarenretabel,
Hochfeiertagsöffnung, Köln, Dom



104. Apostelfiguren, Petersportal,
linkes Gewände, Köln, Dom



105. Apostelfiguren, Petersportal,
rechtes Gewände, Köln, Dom

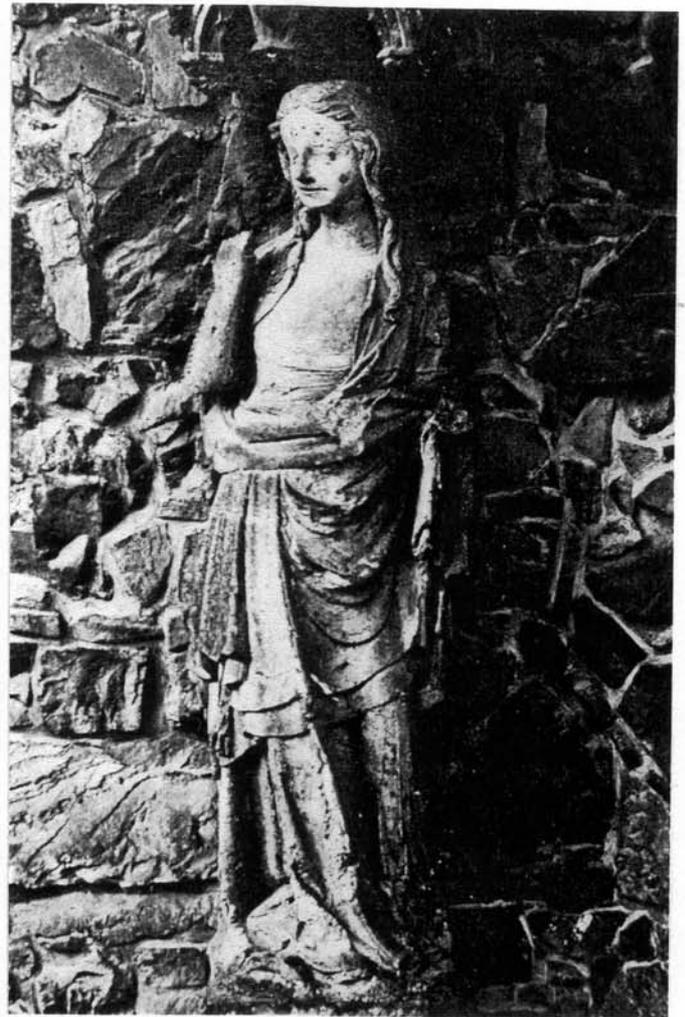


106. Liegefigur vom Grabmal des Erzbischofs Engelbert III. von der Mark, Köln, Dom



107. -109. Maria, Petrus, Paulus, Portalfiguren der Überwasserkirche in Münster, Münster, Westfälisches Landesmuseum





110. Verkündigungsgruppe, Altenberg, ehem. Zisterzienserabtei,
Ostwand des nördlichen Chorseitenschiffs

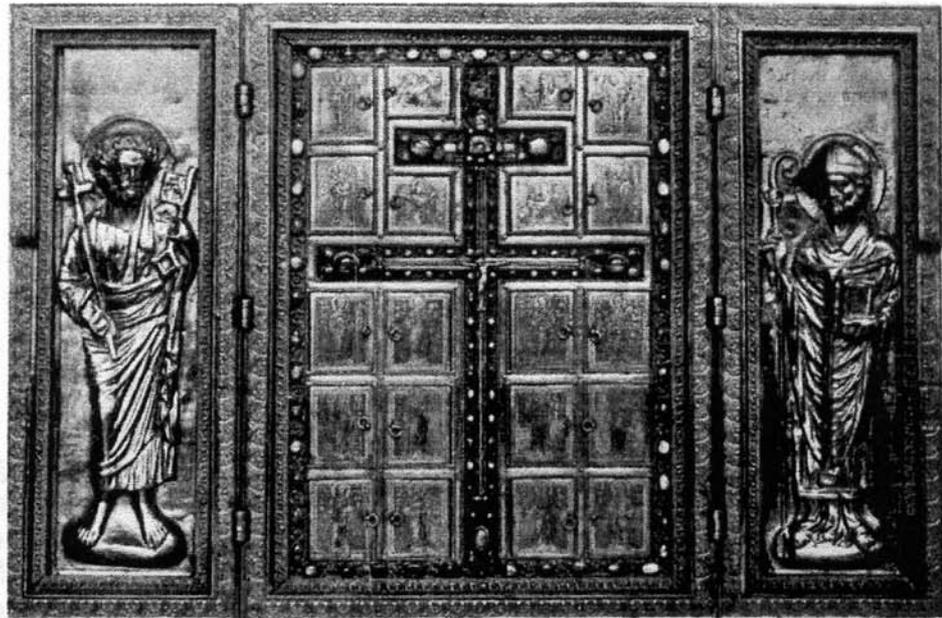
112. Le trois esclaz de bones artes, London,
British Library, Yates Thompson, MS 3,
Add. 29843, fol. 29r



113. Zwei Flügel eines Reliquien-
altärchens (?), Innenseiten,
Utrecht, Aartbisschoppelijk
Museum, Inv. Nr. 214

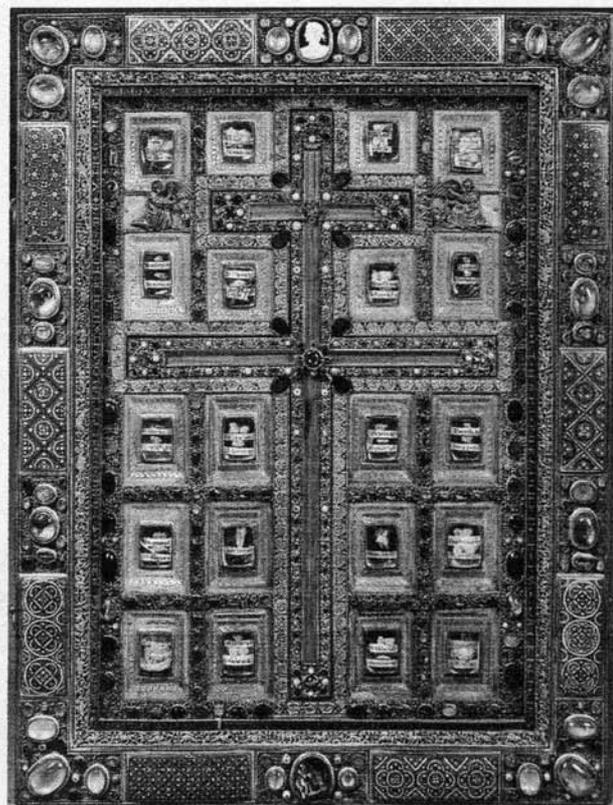


114. Zwei Flügel eines Reliquien-
altärchens (?), Außenseiten,
Utrecht, Aartbisschoppelijk
Museum, Inv. Nr. 214



117. Marienportal
 12. Jhd. Schmalz
 1852/53. Kfz
 Novadel aus M
 Schupart. S
 Inv. Nr. 1038

115. Staurothek, Mettlach, Pfarrkirche

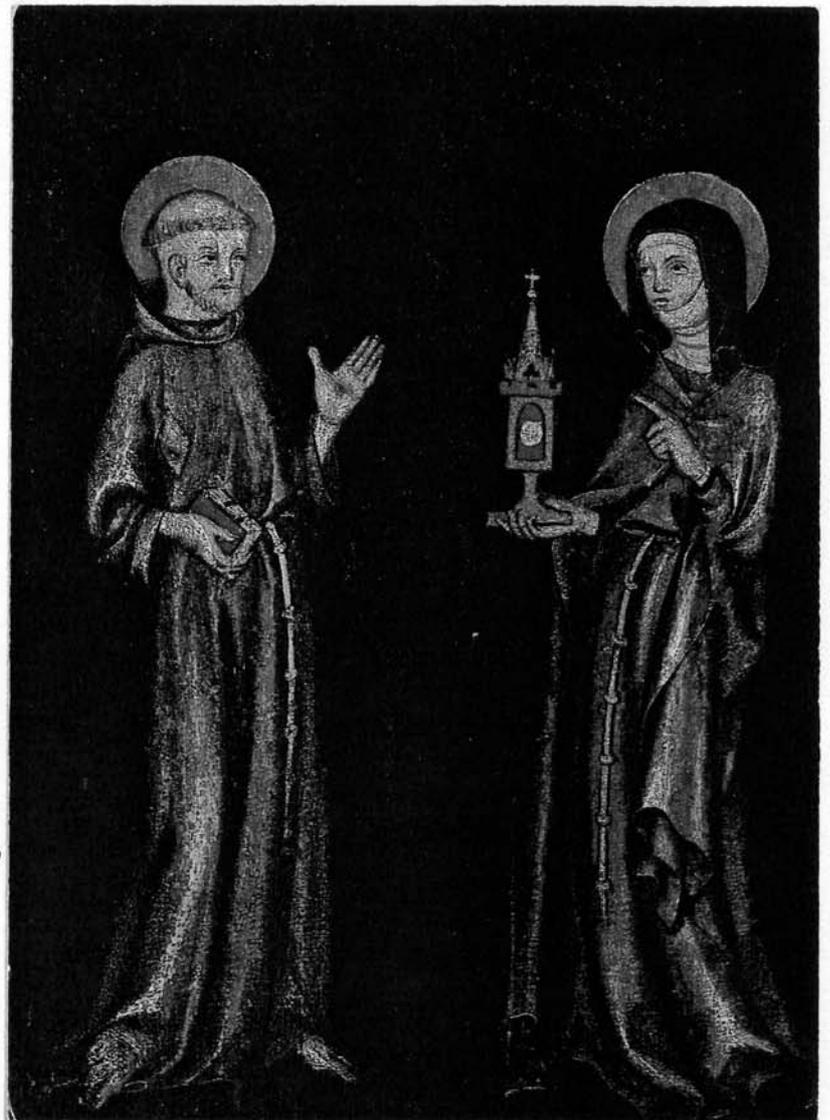


116. Staurothek, Trier, St. Matthias
 Dichtocher, Rochett, St. Georg,
 rechts Flögel, Außenseite

117. Marienkrönung, Verkündigung, Schmerzensmann mit Stifter, Kreuzigung, Retabel aus Mühlhausen, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 1038



118. Franziskus und Klara, Diptychon, Bocholt, St. Georg, rechter Flügel, Außenseite

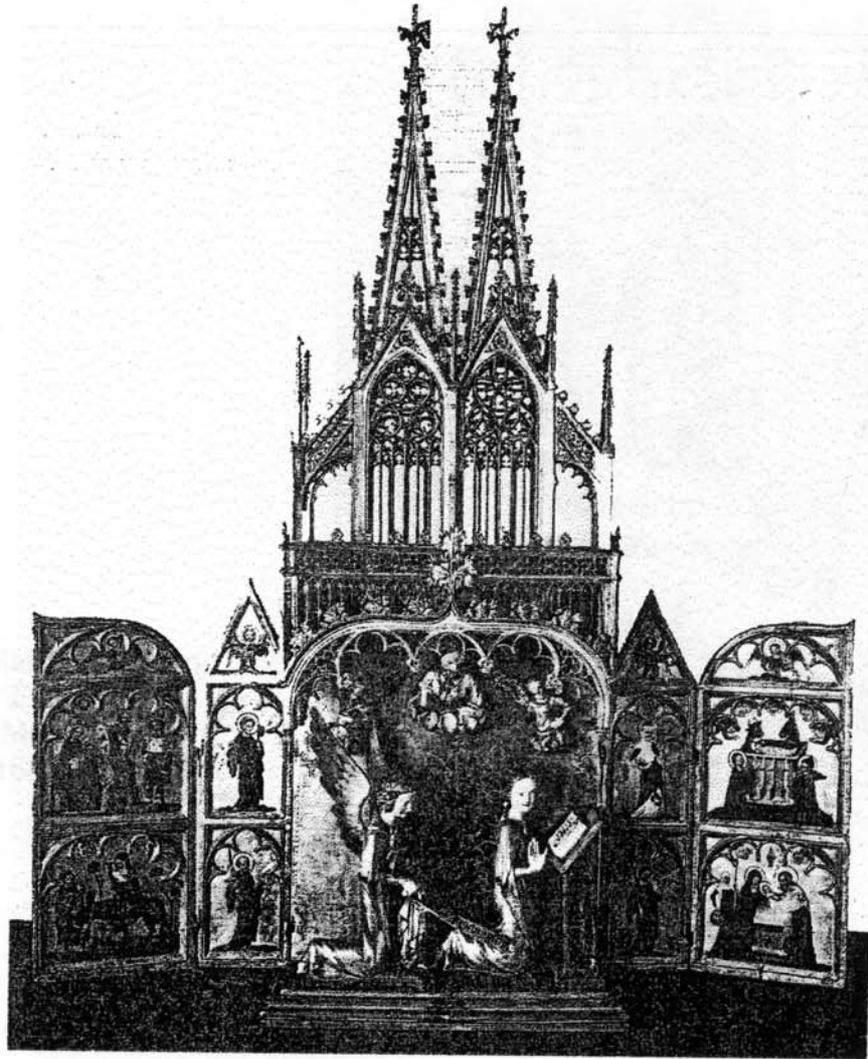


119. Kreuzigung Christi, Diptychon,
Bocholt, St. Georg, linker Flügel,
Innenseite



120. Marienkrönung, Diptychon,
Bocholt, St. Georg, rechter
Flügel, Innenseite





121. "Kleiner Dom", München, Alte Pinakothek,
WAF 454, geöffnet, Foto von 1936



122. Verkündigung an Maria, Oxford,
Bodleian Library, Ms. Douce 313,
fol. 5v

123. Verkündigung an Maria, Stundenbuch der Jeanne d'Évreux, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, fol. 16r

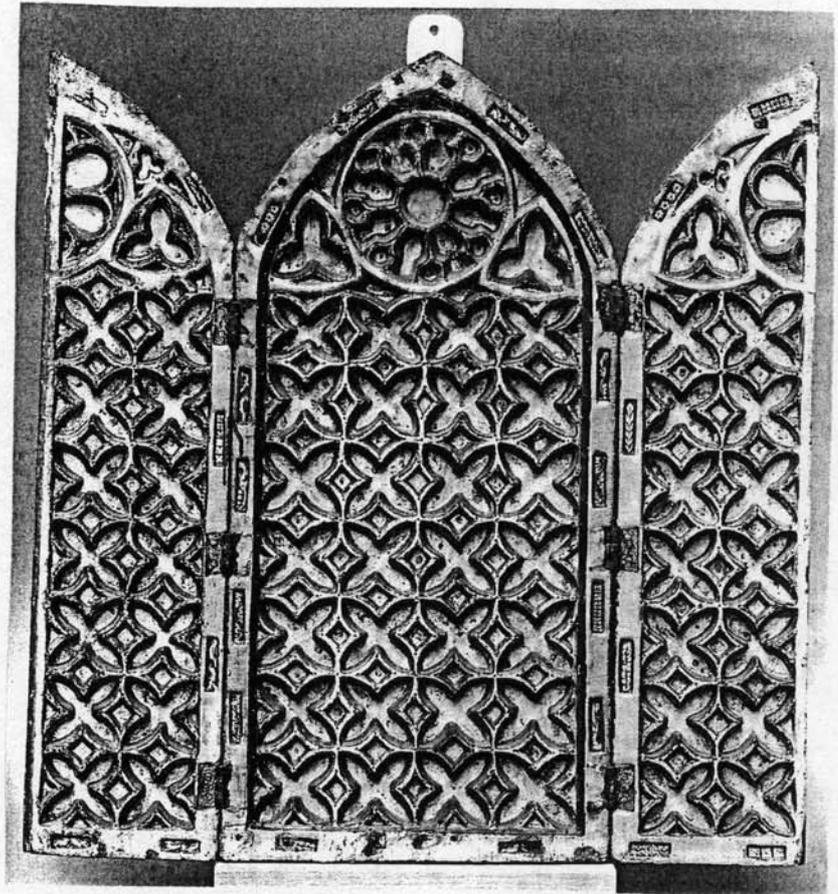


124. Thronende Muttergottes, Cremona, Museo Civico Ala Ponzoni



125. Kreuzreliquiar aus St. Mariengraden, Köln, Domschatz





126. Reliquientriptychon, Köln, Diözesanmuseum

127. Wandreliquienregal, Köln, Dom

